



**SOBRE L'ART I EL BELL EN THEODOR ADORNO I  
BYUNG-CHUL HAN**

TREBALL DE FINAL DE GRAU  
GRAU EN FILOSOFIA

Judit Tudela Lara  
Tutor: Jörg Rudolf Zimmer  
Universitat de Girona, Facultat de Lletres  
Juny de 2022

# Índex

<b>Resum</b> .....	1
<b>Introducció</b> .....	2
Justificació.....	3
Metodologia.....	3
Agraïments.....	4
<b>Contextualització de la categoria estètica del bell</b> .....	5
El bell segons Plató.....	5
El bell segons Kant.....	7
El bell segons Nietzsche.....	9
<b>Theodor Adorno</b> .....	12
L'escola de Frankfurt i la teoria crítica.....	12
L'estètica i la noció del bell d'Adorno.....	18
<b>Byung-Chul Han</b> .....	25
La societat del cansament i de la transparència.....	25
L'estètica i la noció del bell de Byung-Chul Han.....	30
<b>Conclusions</b> .....	38
<b>Referències bibliogràfiques</b> .....	44

## RESUM

Aquest treball analitza les tesis i anàlisis sobre l'art i la bellesa en l'obra de Theodor Adorno —en especial l'obra de *Teoria Estètica*— i Byun-Chul Han —posant èmfasi en l'assaig de *La Salvación de lo Bello*—. La tasca indagatòria a la qual s'adreça aquest treball és analitzar la concepció de la societat de les respectives èpoques d'ambdós autors, la concepció del bell i l'estat de l'art. Per a la tasca d'anàlisi de la societat ens centrarem en l'obra *Dialéctica de la Ilustración*, per a fer referència a Adorno; en el cas de Han, ens centrarem en *La sociedad del cansancio* i *La sociedad de la transparencia*.

Amb l'objectiu de mostrar aquestes reflexions, veurem que ambdós autors anuncien la crisi de l'art i la bellesa. Aquest estudi pretén ser una anàlisi comparativa de les dues posicions, trobant els punts en acord i els punts en desacord, així com valorar si són anàlisis aptes per a copsar els conceptes esmentats. Tanmateix, considerarem en quins punts les noves tecnologies han entrat en el terreny de l'estètica: vivim en una societat on la tecnologia i la ciència tenen el paper principal i és comprensible que aquestes arribin, d'una manera o altra, a l'art. Així, de manera addicional, aquest treball pretén ser una crida a la recuperació de la centralitat de l'estètica en la reflexió filosòfica.

**Paraules clau:** Estètica | Art | Bellesa | Indústria cultural | Transparència | Crisi.

# INTRODUCCIÓ

En temps recents, on l'hipercomunicació, les *fake news*, les entregues *Prime* en vint-i-quatre hores, la cirurgia estètica, els vols *low-cost* i els *selfies* són la normalitat, quin és el lloc de la reflexió estètica? Les reflexions que no serveixen als preceptes de la societat capitalista actual semblen patir per tenir un espai en la societat. Sembla necessària, una altra vegada, una crida a la utilitat de l'inútil<sup>1</sup>, a la utilitat dels sabers que són fins en si mateixos i que no serveixen a la lògica utilitarista. Alhora, hi ha motius per a la necessitat de repensar l'estètica, l'art i la bellesa en un món on les definicions i les grans teories semblen liquidificar<sup>2</sup>-se per introduir-se a la nostra frenètica vida. El lloc de l'art a la societat i a la vida ha esdevingut incert.

El terme estètica prové del grec *αἴσθησις* (aísthêsis), «sensació». Cal destacar que aquest terme va ser introduït per Alexander Gottlieb Baumgarten. Així, podem dir que l'estètica *per se*, va ser iniciada amb la publicació de l'obra *Reflexiones filosóficas acerca de la poesia* publicada l'any 1735 per aquest mateix autor. Tot i això, aquest terme és aplicable als estudis sobre aquest tema fets per pensadors anteriors. A l'antiga Grècia usaven un vocable equiparable, *φιλοκαλία* (filocalía), «amor a la bellesa». Com veiem, la bellesa, juntament amb l'art, és el tema principal de l'estètica; aquesta està íntimament lligada a l'art i a l'estudi de la història de l'art.

Les indagacions estètiques han estat, en gran mesura, cabdals en la reflexió filosòfica. Trobem grans teories i anàlisis com la de Plató, Aristòtil, Baumgarten, Kant, Hegel, Schiller o Adorno. Cal veure que l'estètica i les seves reflexions pertinents no han estat quelcom que s'hagi mantingut fix al llarg del temps: diferents visions s'han anat substituint fins a dia d'avui.

Davant la societat que vivim sembla que estem enfront una crisi de les arts i la bellesa, on les definicions i teories conegudes semblen no acomodar-se amb les característiques actuals. Així, es fa pal·les que cal tornar a posar sobre la taula aquestes reflexions, amb la mirada dirigida a la societat actual. Tanmateix, entenem que l'art i la bellesa es troben al cor de la cultura i aquesta es veu afectada per la situació social. Aquest treball pretén ser una crida a no deixar de pensar l'estètica, l'art i el bell; de retornar la centralitat i importància que la reflexió estètica mereix i exigeix.

---

1 Es pretén fer referència a l'obra *La utilitat de l'inútil*, manifest de Nuccio Ordine, publicat el 2013. En aquesta obra fa una crida a la importància dels sabers de caire humanístic, que, tot i no tenir una aplicació directe en la lògica del benefici, s'entenen com a quelcom imprescindible.

2 Terme que pretén fer referència a l'obra de Zygmunt Bauman (1925-2017). En podem destacar l'obra *Liquid Modernity* (1999) i *Liquid Life* (2005). El concepte de «modernitat líquida» és una metàfora per a descriure la condició de constant mobilitat, fragmentació i canvi en la societat actual.

## JUSTIFICACIÓ

Aquesta sèrie d'inquietuds personals són les detonants per a l'elecció del treball. La reflexió i l'anàlisi central d'aquest treball es focalitza en dos grans autors: Theodor Adorno i Byung-Chul Han. Adorno ens proporciona l'última gran anàlisi estètica contemporània. A més, en Adorno es percep un gir radical en la concepció de l'art, tan profund com va ser el gir de Nietzsche. La seva *Teoria Estètica* és una de les obres més importants en el terreny de l'estètica. Alhora, la seva obra és imprescindible per a copsar el segle XX i tenir les bases adequades per a entendre el nostre segle.

A part, el segle XXI proposa molts reptes que, a parer meu, marquen canvis significants en la nostra concepció de l'art i la bellesa; em refereixo a les noves tecnologies, que certament també arriben a l'art. Així, trobo necessària una reflexió que s'emmarqui també en aquestes circumstàncies. Amb això clar, trobem Han l'autor perfecte per a analitzar l'estètica amb l'arribada de l'Internet i els *mass media*. Un altre fet clau per a l'elecció d'ambdós autors és que Han és lector d'Adorno, per tant, en certa mesura, veiem una continuació de les aportacions de l'autor alemany.

La justificació més rellevant és que, justament aquests dos autors, a partir de les seves reflexions sobre la societat, proposen una anàlisi de l'estètica i anuncien la crisi de l'art i la bellesa. Alhora, ambdós proposen una sortida d'aquesta crisi. Així, aquestes similituds metodològiques fan pal·les l'interès per veure en quins punts concorden, en quins no, quines són les seves propostes i quina és més apte.

## METODOLOGIA

L'estratègia d'aquest treball es divideix en apartats diferenciats, tot i que cada un d'aquests és rellevant pels altres. En primer lloc, i per tal d'aprofundir en la categoria estètica de la bellesa i en la concepció de l'art, el lector trobarà una aproximació a tres de les grans teories i reflexions estètiques. Aquestes aproximacions seran de Plató, Kant i Nietzsche, respectivament.

En segon lloc, i ja per entrar en el moll de l'os del treball, es troba l'anàlisi del filòsof Adorno. Aquesta anàlisi s'inicia amb unes breus referències biogràfiques de l'autor, per a tot seguit endinsar-nos en el pensament de la corrent en la qual s'emmarca Adorno, l'Escola de Frankfurt. Un cop situat Adorno i el seu pensament en aquesta corrent, s'aprofundeix en la respectiva anàlisi estètica i la seva concepció de l'art i del bell. Aquest apartat conclou amb les seves aportacions sobre la crisi de la bellesa i l'art.

Tot seguit, es presenta Han seguint el procediment usat amb Adorno. Primer, s'apunten diverses referències biogràfiques i s'analitza el seu pensament sobre la societat actual. Així doncs,

acabada aquesta contextualització, ens centrem en la seva anàlisi estètica i la seva concepció del bell, amb els seus problemes i la crisi d'aquesta categoria estètica.

El mètode del treball es culmina amb recapitulacions claus extretes dels diversos apartats, així com conclusions i aportacions sobre aquesta crisi de la bellesa i de l'art. També s'analitzen les respectives sortides, tant de Han com d'Adorno, enfront aquesta. Alhora, també és el punt on es contraposen les visions d'ambdós autors, trobant els punts en acord i els punts en desacord, valorant les anàlisis buscant-hi els punts forts i febles. És un procediment que permet, en primer lloc situar-nos en la categoria estètica de la bellesa i tot seguit entendre i estudiar les posicions d'ambdós autors. Així, es pot arribar a l'últim apartat per a poder posar-les en comú.

## **AGRAÏMENTS**

Primerament, agraeixo al meu tutor, Jörg Rudolf Zimmer, per a compartir amb passió aquestes inquietuds estètiques amb mi, per tota l'ajuda i per tota la dedicació a aquest treball. Alhora, per a ser un professor atent i proper.

Així, el treball de final de grau no és quelcom que es gesta a l'últim curs de la carrera; és una reflexió que comença tan bon punt s'arriba a la universitat. Per tant, cal agrair a tot el professorat i membres d'aquesta universitat per a formar part, d'una manera o altra, d'aquest treball. Tanmateix, no és possible oblidar les grans amistats que han fet camí amb mi aquests anys, tampoc les persones i experiències que la mobilitat internacional m'ha brindat; aquest treball s'escriu amb mig cor a Girona i mig cor a Gènova.

## CONTEXTUALITZACIÓ DE LA CATEGORIA ESTÈTICA DEL BELL

Per l'aprofundiment corresponent d'aquest tema i per entendre el concepte estètic de bellesa, cal posar sobre la taula els grans canvis que aquesta categoria ha protagonitzat, lligada a teories de grans autors de tota la història de la filosofia. Cal situar la categoria estètica de la bellesa de manera cronològica i històrica, analitzant els canvis de paradigma més importants pels quals ha passat, per entendre les posicions tant d'Adorno com de Han.

### EL BELL SEGONS PLATÓ

El primer pas cap a la categoria de la bellesa tal com l'entendem a hores d'ara va ser el canvi de l'objectivisme metafísic cap al subjectivisme transcendental. El gran representant de l'objectivisme metafísic en el camp de la bellesa fou Plató, un dels màxims exponents del període de la Grècia clàssica. Tot i no tenir obres de caràcter estètic *per se*, a les obres d'*Hippias Major*<sup>3</sup> i al discurs de Sòcrates dins del diàleg del *Convit*<sup>4</sup> es desenvolupa, en major part, la teoria platònica del bell.

La teoria de la bellesa d'aquest pensador s'emmarca en el context general de la teoria platònica de les idees. Plató fa una distinció entre el món sensible i el món de l'intel·lecte. La percepció del món físic, material i sensible es basa en impulsos i sensacions dels sentits, mentre que el món del coneixement i el pensament es basa en les idees. Així, s'afirma que les idees constitueixen essències universals de les realitats concretes que percebem. En aquest sentit, és en el món del pensament on podem copsar la significació i conèixer les diferents idees, que al seu torn són el model dels particulars concrets que trobem en el món físic.

De la mateixa manera, la bellesa que podem trobar en el món sensible té el seu origen en la Idea de Bellesa, la qual roman en el món de les essències que copsem amb el pensament. És a dir, hi ha una Idea de Bellesa que és la causa que produeix que les coses ens apareguin com a belles. En paraules de Copleston (1984, p. 258) "Tanto en el *Hippias Mayor* como en *El Banquete* se da por averiguado que todas las cosas bellas lo son en virtud de su participación en la Belleza Universal, en la belleza misma". La mirada del filòsof, així doncs, ha d'anar més enllà de l'aparença de les coses per arribar a veure i comprendre la seva vertadera essència.

---

3 S'estima que aquest diàleg va ser escrit l'any 390 aC; també conegut com *Què és el bell?*

4 Diàleg també conegut com *Simposi* escrit sobre el 380 aC.

L'arribada al punt d'aquest desdoblament entre bellesa conceptual i la bellesa aparent se segueix de l'intent de caracteritzar la bellesa en si; és a dir, presentar una definició que englobi tot el que ens apareix als sentits de manera universal. Així, aquesta definició no pot ser basada en opinions, ja que la universalitat no és una opinió en absolut; cal una definició que cossi l'essència de bellesa. Plató pretenia teoritzar una interpretació objectiva de la bellesa; no s'interessava amb el que es concep de manera comuna per bellesa, sinó pel que era aquesta en ella mateixa.

En aquest sentit, el plaer no serveix com a prova d'una qualitat permanent com és la bellesa, que no es limita als objectes sensibles, sinó que és propietat objectiva de les coses belles. Les coses són belles en mesura que s'aproximen a la seva idea, en tant que participen de la idea.

La bellesa recau sota el paraigua dels conceptes objectius. Per al pensador citat anteriorment, la bellesa gaudia d'existència i aquesta, en el món dels sentits, participava o derivava d'una bellesa universal; així doncs, les coses sensibles podien ser aproximacions més o menys semblants a la idea objectiva ja esmentada. Convé destacar que la Bellesa Universal no està composta per una part de bellesa i una altra part de lletjor; al mateix temps, tampoc és bella en relació amb certes coses i lletja a relació amb altres. Com totes les idees platòniques, aquestes es caracteritzen com a entitats universals, immortals, completes i perfectes. D'això se'n dedueix que la Bellesa Universal no és quelcom material, això és, suprasensible. Les coses belles ho són en virtut dels nostres sentits que les perceben; mentre que la Bellesa universal té a veure amb l'intel·lecte.

Cal fer un apunt sobre la visió del paper de les arts dintre la teoria de Plató. És ben sabut que Plató té certes visions que es poden categoritzar com a contràries a les arts i als artistes; davant d'aquestes, cal tenir clar que no volia eradicar-les o expulsar-les de la ciutat, de fet, tenien la seva funció. A tall d'exemple: «La conclusión es que las distintas artes son admisibles dentro del Estado con tal que se atengan a la altura que les es propia: subordinadas a sus funciones educativas, consistentes en proporcionar un placer *provechoso*» (Copleston, 1984, p.263).

Pels motius que s'han degudament anotat, diem que la teoria de la bellesa de Plató és un clar exemple d'objectivisme, això és, la idea de bellesa existeix per si mateixa independentment que sigui percebuda i consisteix en l'ordre, la proporció i l'harmonia que podem observar en les lleis del moviment i l'estructura i la forma de la natura i l'univers.

També diem que aquesta teoria és idealista, ja que, com s'observa, la bellesa és una idea, una essència que existeix en el món de les idees, més enllà del món sensible; només és possible arribar a conèixer-la a partir del pensament. Al mateix temps, aquesta concepció de la bellesa difereix molt poc del concepte de bé; Plató equipara la bellesa a la veritat i la bondat.



## EL BELL SEGONS KANT

En una posició pràcticament oposada hi trobem la teoria estètica d'Immanuel Kant, filòsof del segle XVIII. En el context d'entre el segle XVII i el XIX, veiem que la filosofia i la ciència es fonamentaven en l'objectivitat i el racionalisme. Per a trencar amb això, Kant intenta fonamentar una noció que afavoreixi la subjectivitat de la bellesa sense cedir-hi totalment. El desplegament de la seva teoria estètica es troba en l'obra *Crítica de la facultat de jutjar*, publicada originalment l'any 1790. L'estètica kantiana gira amb més força cap a l'àmbit de la natura abans que cap a l'àmbit de l'art.

Així, es passarà d'una estètica caracteritzable com a objectivisme metafísic a una estètica transcendental caracteritzada pel gir cap a la subjectivitat. La seva estètica es basa sobre una primera afirmació o principi: "El bell és allò que és representat sense concepte i com a objecte d'una satisfacció universal" (2004, p.159, §6).

Kant és un «no-representacionalista», això és, l'art no és mimètic sinó que es conforma amb l'espontaneïtat i un joc lliure de facultats, producte del geni. Afegeix que els judicis estètics han de ser emesos sense interès personal, així doncs, la contemplació d'una flor per a catalogar-la -obtenir un coneixement- no és el mateix que l'admiració de la seva bellesa. L'experiència estètica no sorgeix del desig, sinó de la contemplació desinteressada del plaer estètic.

L'experiència estètica per Kant és una experiència subjectiva -de complaença o plaer-, feta de manera desinteressada i amb la possibilitat de ser universalitzada. En l'ús de la paraula desinteressat, aquesta no pretén significar una situació d'avorriment, sinó que vol dir que es tracta d'una satisfacció contemplativa. El judici de gust implica que l'objecte bell causi satisfacció sense referència a la facultat apetitiva, al desig. En aquest sentit, l'exemple de Copleston (1996, p. 334):

Basta un sencillo ejemplo para recoger la idea de Kant. Supóngase que estoy contemplando la pintura de un fruto y digo que es bella. Si con eso quiero decir que me gustaría comerme el fruto si fuera real, relacionando así el cuadro con el apetito, mi juicio no sería un juicio de gusto en el sentido técnico kantiano, es decir, no sería un juicio estético, y estaría utilizando con abuso la palabra 'bella'. El juicio estético implica que la forma de la cosa es placentera precisamente como objeto de contemplación, sin referencia alguna al apetito o deseo.

Convé remarcar el subjectivisme transcendental de Kant, és a dir, com l'objecte no té cap funció representativa. Alhora, la seva teoria estètica és antiintel·lectualista: la raó no és conclouent per a emetre judicis, el vàlid el conformen les aparences, les primeres impressions i emocions que es desperten davant l'objecte. Així, contraposa els instints davant la raó. L'objecte de l'apreciació

estètica és la naturalesa i aquesta apreciació es basa en l'anul·lació de tota intencionalitat: el contemplador no és un intèrpret. En altres paraules, parla d'un moment primigeni de contemplació sense conceptes. En paraules del filòsof: "És *bell* allò que sense concepte és conegut com a objecte d'una satisfacció *necessària*" (2004, p. 203, §22).

Contra els empiristes, Kant defensa que el judici de gust no és explicable amb arguments sensualistes, però contra els racionalistes defensarà que els elements cognitius o conceptuals tenen una funció solament regulativa; en altres paraules, només serveixen per la reflexió i no per a fer una definició de què és. Així, coincideix amb Plató en el fet que la bellesa ha d'anar més enllà del plaer sensorial.

A banda d'això, la bellesa no expressa l'objecte en si mateix, no revela un concepte universal i necessari que determini la bellesa d'una cosa. L'objecte bell no posseeix explicació: és indefinible, inútil i gratuït. Emperò, l'absència de concepte no significa l'absència de forma. El judici estètic exposa una forma universal i a priori de l'experiència, en paraules de Kant: "La *bellesa* és la forma de la *finalitat* d'un objecte en tant que hi és percebuda sense *la representació d'un fi*" (2004, p.197, 236-61).

El judici estètic sempre es remetrà a la percepció d'un objecte singular, en un lloc particular de l'espai i el temps. Però l'experiència d'aquest objecte bell concret, empíric i singular, es desplega com universal, ja que pot afectar a la diversitat dels subjectes. La bellesa no descendeix des d'un mer concepte; només neix quan l'objecte afecta un subjecte.

L'obra d'art és un producte de l'esperit, la bellesa que té un producte de l'esperit humà precisament no és arbitrari, una flor que considerem bonica és un producte de la natura. Kant planteja de la bellesa natural suprema respecte a la bellesa artística o de l'art és el seu caràcter moral, considera que la bellesa natural és signe del valor moral del caràcter, el gust estètic pot ser sofisticat, però no necessàriament ha de ser acompanyat per un valor moral, perquè puc apreciar una cosa sense tenir un caràcter moralment vàlid, pel gust no fa falta la moralitat.

No obstant això, la bellesa no esgota l'experiència estètica. També la categoria del sublim ens envaeix. La preocupació kantiana per la diferència entre la bellesa i el sublim apareix ja en les seves obres primerenques. Caracteritza el sublim, contraposant-lo a la bellesa, com el regne de la desmesura, l'inacabable i l'il·limitat. El sublim, lluny de fer petit l'home, l'eleva i l'afirma en la seva pròpia grandària. El sublim, com a potència incontenible és propiciada per la naturalesa, però l'experiència de la sublimitat només esdevé en el subjecte. Ambdues categories estètiques causen plaer i el judici que quelcom és sublim no pressuposa tampoc cap concepte determinat.

Emperò trobem com a diferències que el bell té a veure amb la qualitat, mentre que el sublim té a veure més amb la quantitat; el bell fa referència a quelcom finit i el sublim fa referència a la magnitud absoluta de la natura. A més, la bellesa natural es relaciona amb formes d'un objecte, i forma implica limitació. En canvi, el sublim està relacionat amb l'absència de forma en el sentit d'il·limitació, sempre que aquesta carència de límits representi una noció de totalitat.

La teoria estètica de la «finalitat sense fi» celebra la bellesa en la pròpia mirada; inhibeix així tota obertura a l'alteritat de la bellesa que resplendeix on el subjecte s'extingeix o desapareix. S'elabora llavors una estètica de la bellesa per al subjecte on es perd l'alteritat de la bellesa. Aquella bellesa que les muntanyes i els rius ja posseïen, abans que l'home intentés entendre-ho.

## EL BELL SEGONS NIETZSCHE

En un tercer estadi trobem l'anti-estètica de Friedrich Nietzsche, caracteritzada per la destrucció de la metafísica. L'autor, conegut com un dels grans pensadors de la filosofia alemanya, va ser el promotor d'una revolució tant estètica com moral, religiosa i cultural. Els conceptes que treballa trenquen amb la filosofia tradicional.

És un pensador amb etapes diferenciades. El primer Nietzsche destaca per l'obra d'*El Naixement de la Tragèdia*<sup>5</sup>, la gran influència de Schopenhauer, l'amistat amb Wagner<sup>6</sup> i la forta crítica al racionalisme. La segona fase pot ser caracteritzada per l'obra *Humà, massa humà*<sup>7</sup>, una certa defensa de la ciència i la ruptura amb Wagner. En paraules de Copleston (2001, p.309), "Si en el primer període condenava a Sócrates, el racionalista, en el segundo tiende a exaltarle". En arribar a la tercera etapa el problema de la ciència es presentarà sota noves premisses. Es parla de la ciència com una cosa problemàtica i qüestionable. Senyala la relació entre el problema de la ciència i el problema de l'art. Cal tenir clar que Nietzsche no tractarà sempre igual la figura de Sòcrates, ni la crítica de l'art. D'aquesta època destaquem *La genealogia de la moral*<sup>8</sup>, la mort de Déu, l'etern retorn i la voluntat de poder. El pensament del tercer Nietzsche es podria definir com un pensament orientat a l'afirmació de la vida.

Part de la gran importància d'aquest autor rau en la seva feina de diagnosi de problemes fonamentals de la seva època. Un dels temes vertebradors de la seva obra és la crítica al

---

5 Obra de teoria dramàtica publicada originalment sota el títol de: *El Naixement de la Tragèdia a partir de l'Esperit de la Música*, l'any 1872. L'obra va ser reeditada el 1886 sota el nom de: *El naixement de la tragèdia, o hel·lenisme i pessimisme*.

6 Richard Wagner (1813-1883): compositor i director alemany d'òpera.

7 Obra publicada l'any 1878.

8 Obra publicada l'any 1887, que pot ser caracteritzada com una de les més influents de l'autor.

racionalisme europeu, o com també n'anomena, el socratism estètic. Tanmateix donarà molt èmfasi al principi vitalista següent: la cultura és una expressió de la vida.

El primer desplegament de la reflexió estètica nietzscheana el trobem a la seva primera obra: *El Naixement de la Tragèdia*, on s'interessarà, com anuncia el títol, pel desenvolupament i origen de la tragèdia grega. Aquesta obra busca la justificació estètica a l'existència.

Nietzsche ens presenta una dualitat: Apol·lo/Dionís. Aquesta dualitat no només s'ha de concebre de forma conceptual sinó que s'ha de veure i percebre el desenvolupament de l'art -i qualsevol manifestació artística- lligat a aquesta. Nietzsche proposa entendre aquesta distinció com dos instants a través de dos estats psicològics: el que es dona en el somni, l'instint apol·lini, i el que es dona en l'embriaguesa en forma de manifestació irracional de la mateixa vida, l'instint dionisiac. Es descriuen aquests dos estats psicològics com dues forces artístiques que brollen de la naturalesa mateixa, sense que intervingui l'humà. Respecte d'aquests dos estats artístics de la naturalesa, tot artista és un imitador. Un poeta tràgic seria, segons Nietzsche, un artista del somni i de l'embriaguesa, és a dir, artista d'ambdós estats.

L'instint dionisiac es podria caracteritzar com quelcom que comporta una transformació de l'experiència quotidiana, portant així a trencar el principi d'individuació. És a dir, l'embriaguesa proposa un vincle directe amb la voluntat única que hi ha darrere de tot, on t'oblides de tu mateix com si es fos una expressió immediata de la naturalesa. El sofriment s'expressa en el mateix instint. En el somni succeeix una desvinculació de l'u primordial, a mesura que es desvincula el coneixement que es té a través de l'observació estètica de la voluntat. Així, podem concloure que Apol·lo representaria la confiança en el principi d'individuació i Dionís representaria la transgressió del principi.

Cal mencionar que segons l'autor els dos instants són necessaris; no vol establir una cultura estrictament dionisiaca. De manera paral·lela, analitza com aquesta dualitat s'ha anat perdent a causa d'un procés de racionalització que s'inicia amb Sòcrates i Eurípides i que té lloc en la totalitat de la cultura occidental. Aquest altre instint, l'instint socràtic, es pot resumir en el següent principi: "tot per ser bell ha de ser intel·ligible". Nietzsche identifica el socratism amb l'esperit del món modern i aquest implicaria l'oblit d'allò que som nosaltres mateixos. Així doncs, farà una crítica a la societat occidental pel procés de racionalització de la vida i posterior científicació d'aquesta.

En aquest mateix sentit, produeix una crítica a la cosmovisió creada per la ciència. Anuncia la mort de Déu, entenent Déu com el conjunt de valors tradicionals. Amb aquesta mort el nostre món resta mancat de sentit. Cal crear valors propis i trobar sentit propi, crear una nova forma de

pensament en aquest buit, en aquest món lleig. Aquests elements els que tenen molta importància sobre l'estètica contemporània. És just el moment quan es fa el pas d'abandonar el criteri de la figuracitat i el criteri realista de l'art a l'expressionisme, el surrealisme i a l'art abstracte; suposa un gran canvi de paradigma.

Segons l'autor alemany, la vida *per se* és insostenible i l'art té la funció de fer-la sostenible. Es concep la vida com a quelcom tràgic i per defugir d'una posició pessimista sobre aquesta s'ha de produir una transmutació estètica de la realitat. Ens trobaríem amb dues opcions: crear un món ideal de forma i bellesa, representada per la part apol·línia, o bé acceptar i abraçar l'existència amb totes les seves parts fosques, representada per la part dionisiaca i la tragèdia. En paraules de l'autor: "El grec coneixia i sentia els esglais i les atrocitats de l'existència: per a poder viure en general, hagué d'interposar, entre ell i aquests esglais i atrocitats, les esplèndides criatures de somni que són els déus olímpics" (Nietzsche, 2011, p. 80).

La funció de l'art és generar una capacitat superior de l'existència. Considera que l'art és el lloc on la vida es pot potenciar. L'aposta per la figura dels esperits lliures és el deixar enrere la metafísica i la religió, fet vist com un alliberament o pas endavant de la història de la cultura. Segons Nietzsche, l'art proporciona més realitat que la ciència, ja que aquest és capaç de captar metafòricament més realitat.

Podem sentenciar el següent segons el que s'ha anotat: no hi hauria bellesa sense un gran i horrorós abisme. La bellesa és l'art mateix: dit d'una altra manera, l'art seria el regne del bell.

És inacabable la llista de filòsofs influenciats per aquestes tres visions i anàlisis de la bellesa. Adorno i Han, en tant que teòrics sobre el bell i l'art, son familiars amb aquestes teories. Així doncs, no es pot concebre cap autor posterior als esmentats anteriorment que no parteixi d'aquestes teories. Acabada aquesta contextualització vegem les posicions d'Adorno i Han, respectivament.

## THEODOR ADORNO

Theodor Wiesengrund Adorno va néixer a Frankfurt el 1903. Llicenciat en filosofia a la Universitat de Frankfurt amb una tesi sobre Husserl, fou un dels pensadors destacats del segle XX. Gran part de la seva popularitat ve arran de la seva participació en l'*Institut für Sozialforschung* de Frankfurt, conegut com a Escola de Frankfurt.

Després de l'arribada del nazisme va emigrar als Estats Units. Juntament amb Horkheimer<sup>9</sup>, va escriure una de les obres cabdals del segle XX i, alhora, característica de l'escola, *Dialektik der Aufklärung* (Dialèctica de la Il·lustració, 1947). Va tornar a Alemanya després de la Segona Guerra Mundial, on va ser el codirector de l'Institut de Frankfurt. Adorno va morir l'any 1969, emperò, altres obres seves s'han publicat pòstumament, com ara *Aesthetische Theorie* (Teoria estètica, 1970). La presència en l'obra d'Adorno de la tradició dialèctica alemanya és palès i determina gran part de la seva metodologia i pensament.

En podem destacar la seva vocació musical i artística, a part de filosòfica. Per Adorno, "la música és un llenguatge capaç d'expressar el que no pot dir-se en la parla quotidiana o en el llenguatge de les ciències empíriques" (Boladeras, 2006, p. 38). Veiem que en nombroses obres utilitzarà un estil aforístic amb moltes referències. Per entendre Adorno cal, necessàriament, veure el seu recorregut i les seves aportacions a la corrent filosòfica de l'Escola de Frankfurt.

## L'ESCOLA DE FRANKFURT I LA TEORIA CRÍTICA

Es pot afirmar que l'escola de Frankfurt<sup>10</sup> o Institut d'Investigació Social va sorgir com una conseqüència històrica davant els esdeveniments que, des de la dècada dels anys vint, ja s'iniciaven a Europa. D'entre aquests esdeveniments es destaquen la Primera Guerra Mundial, la revolució bolxevic a Rússia, l'expansió del comunisme, l'autoritarisme, l'antisemitisme i xenofòbia del nazisme, la Segona Guerra Mundial i la Guerra Freda. L'any 1923 intel·lectuals crítics propers al marxisme, van fundar un institut de recerca social, associat a la Universitat de Frankfurt.

Es planteja la necessitat de desenvolupar una reflexió global sobre els processos que consolidaven la societat d'aquell moment. D'aquesta manera, s'intentarà retornar a la filosofia i a la ciència social el seu caràcter d'anàlisi crític en la teoria, en la *praxi* i en la conjunció d'ambdues. Així, aquesta corrent serà anomenada també com a *teoria crítica*.

9 Max Horkheimer (1895-1973). Juntament amb Adorno, fou un dels principals representants de l'Escola de Frankfurt. Alhora, va ser autor dels escrits programàtics de la concepció de l'escola.

10 Queda clar que el nom d'Escola de Frankfurt fa referència a un lloc físic, tot i això, l'entendem com a una corrent de pensament, en tant que aquesta aplega a pensadors que poden tenir idees molt diferents.

La idea de la teoria crítica s'aproxima més a una visió del món que a un univers tancat, més a una perspectiva d'anàlisi de la societat que a un corpus homogeni. Pretenien fusionar o unir el pensament filosòfic amb el pensament sociològic, en especial de Karl Marx<sup>11</sup> i Max Weber.

Distingim la fase fundadora, a partir dels anys vint del segle XX a l'Institut de Recerca Social, dedicada a la teoria crítica de la societat capitalista. En aquesta primera generació trobem pensadors com el mateix Adorno, Max Horkheimer, Erich Fromm i Herbert Marcuse. També s'incorporarà la psicoanàlisi a la crítica de la societat, però no orientant-la a l'individu com Freud, sinó analitzant l'impacte que té sobre les estructures socials.

Tot i que tots els pensadors de la corrent es movien al voltant de la teoria crítica, les propostes i anàlisis dels integrants del moviment divergien molt. Com bé apunta Boladeras (2006, p. 7): "Tot i compartir algunes idees bàsiques i un mateix tarannà crític, cada una d'aquestes figures, de gran personalitat, ha desenvolupat una obra diferenciada, fins i tot contraposada en alguns aspectes".

Així, es promou redefinir la filosofia a partir de la sociologia; és a dir, copsar la filosofia com a teoria crítica de la societat, no com quelcom tradicional on es parla només dels autors clàssics, sinó que és quelcom que repensa la societat. Per realitzar aquesta tasca de redefinir la filosofia com a teoria crítica, fan un altre pas molt innovador: no quedar-se amb una o altra tradició, és a dir, amb Marx o amb Weber; s'integren les dues teories en una de nova. La sociologia de Weber és descriptiva mentre que l'anàlisi de la societat de Marx és crítica; l'Escola de Frankfurt intenta integrar aquestes dues maneres d'entendre la sociologia.

La teoria crítica és el primer corrent de filosofia que planteja el projecte teòric des d'una perspectiva interdisciplinària. Les diverses aportacions de vàries disciplines s'integren en una teoria crítica de la societat: tant aportacions filosòfiques, sociològiques, econòmiques, psicològiques, lingüístiques, com de diversos especialistes de les arts. És per aquests punts que l'impacte de la teoria crítica ha estat tant rellevant.

Entrant en detalls, Horkheimer va proposar una lectura de la sociologia de Weber, el qual sempre havia insistit del caràcter descriptiu de la seva teoria, i proposa que aquestes anàlisis sí que han de tenir caràcter crític. Se centraran en les estructures de racionalització administrativa i s'encararà cap a com es pot aconseguir amb aquest projecte restablir-se contra aquestes estructures de poder econòmic i administratiu.

---

11 Marx, en aquest moment, encara no havia entrat de manera profunda en els àmbits acadèmics.

També argumentarà sobre la relació que té una manifestació cultural amb el context social en el qual apareix, on s'explica el seu desenvolupament. Després, aquestes manifestacions culturals s'independitzen del context original i reben una certa autonomia. Qualsevol manifestació de la cultura té el seu origen i context social en la qual neix es desenvolupa i exerceix la seva funció. Es diu que hem d'entendre la teoria crítica diferent de la tradicional, d'aquí la proposta del projecte interdisciplinària. Tanmateix, es proposa una crítica a la pressuposada objectivitat de la ciència. La ciència havia esdevingut un pilar fonamental de la societat, però els interessos econòmics als quals servia no asseguraven el rigor científic i responsabilitat política que requereix. S'argumentarà el caràcter ideològic de la mateixa ciència.

La *Dialèctica de la il·lustració* és l'obra més cèlebre d'aquesta corrent. És un llibre que neix en el moment més fosc, dramàtic i catastròfic del segle XX: la Segona Guerra Mundial (moment de la invasió nazi de l'URSS) i la radicalització en la pròpia estratègia dels nazis que acabarà desembocant en l'anomenada «solució final de la qüestió jueva», o l'Holocaust. És una obra que expressa i analitza de manera molt profunda un moment concret de la història del segle XX. Així, el seu propòsit seria: "[...] comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de renovada barbarie" (Horkheimer & Adorno, 1994, p. 51). Les argumentacions de l'obra es mouen en el concepte d'Il·lustració: què és la il·lustració, quins canvis ha tingut la racionalitat en el segle XX i buscar l'aplicació d'aquesta diagnosi sobre el fenomen de la reproductibilitat tècnica<sup>12</sup>.

Hi trobem una anàlisi de la situació d'Europa, la qual és de domini quasi total del totalitarisme. És una situació de guerra i genocidi industrial de la població jueva. Fets que porten que Adorno i Horkheimer replantegin la qüestió de la racionalitat. Ho plantegen en el sentit que la racionalitat en la forma que la coneixem fins aquell moment era una racionalitat nascuda en el procés de l'edat moderna i culminada amb la il·lustració; on la racionalitat era vinculada a desenvolupar una cosmovisió racionalista. Era la base en un projecte on es reivindica l'autonomia i llibertat de l'individu. Segons Horkheimer i Adorno (1994, p. 59): "La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores". Defensen que la història de la civilització coincideix amb la història de la Il·lustració<sup>13</sup>, entesa com una expressió del que és més vàlid en la

---

12 Com a reproductibilitat tècnica entenem la producció estètica en la seva forma industrial, com a gran exemple de l'època trobem la indústria de Hollywood o la comercialització i reproducció de la música pop.

13 Els teòrics de l'Escola de Frankfurt no entenen el concepte d'Il·lustració tal com la visió històrica, com a moviment intel·lectual, social i polític sorgit a Europa al llarg del segle XVIII. L'entenen com un **procés de racionalització** que és present a occident des dels inicis en l'afirmació de la sobirania de la raó; ho trobem ja en la *Ilíada* d'Homer. En triomfar aquest projecte, la raó es gira contra sí mateixa.



vida humana, és a dir, la raó, el pensament, la llibertat. Però la Il·lustració està, segons ells, en el camí de la seva pròpia destrucció, és a dir, de convertir-se en el seu contrari, en l'irracionalisme, el totalitarisme, i la barbàrie. Aquesta és la dialèctica de la Il·lustració, és a dir, el seu destí contradictori.

La racionalitat, que ha estat relacionada amb la llibertat de l'individu, s'ha transformat en allò que Weber anomena com a «racionalitat instrumental». La racionalitat deixa d'autodeterminar-se en fins èticament rellevants, bons o emancipadors. El que fa la racionalitat en la forma que esdevé en la societat contemporània és la reflexió i el càlcul dels mitjans i no de les finalitats. Així doncs, la racionalitat instrumental és un tipus de racionalitat que es dedica a l'optimització de recursos i mitjans i no a la qüestió ètica o política.

Weber, com hem remarcat, entén les seves anàlisis com a descriptives. Així, veu que cal una administració pública que gestioni els afers; la racionalitat *ha* d'esdevenir una racionalitat instrumental, és inevitable. Horkheimer i Adorno estarien d'acord amb això, però analitzen que la racionalitat ha esdevingut quelcom sempre instrumentalitzat; en tots els casos esdevé una eina de domini. Accepten la necessitat de la racionalitat instrumental d'una institució, però són crítics amb el fet que sigui una forma de consciència que pren paper en la política i tots els àmbits de la convivència humana. Trobem un dur però clar exemple en la logística de l'holocaust, on s'uneix una consciència mitològica amb una racionalitat instrumental basada en dur a terme un genocidi a nivell industrial. En altres paraules, ambdós autors veuen una diferència entre la raó científica i la raó instrumental, és a dir, la racionalitat necessària per a superar les condicions adverses de la vida humana; però aquesta raó instrumental no deixava de guanyar territori a la racionalitat científica.

La tesi fonamental de l'obra és la unitat inseparable del *mythos* i el *logos*: "[...] el mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en mitología" (Horkheimer & Adorno, 1994, p.56). S'argumenta que els mites ja contenen racionalitat i, fins i tot, racionalitat instrumental. No podem separar clarament el mite o la irracionalitat del coneixement o raó; ambdós s'entrellacen. El mite coexisteix al costat de la racionalització de la realitat humana, no s'abandona el mite. Veuen com la racionalitat té perill i, de fet, tendències de reinitificar-se. Antany, la racionalitat tenia tendències emancipadores, ara només queda la seva funció dominadora. No veuen possible una transformació democràtica en aquests termes.

Entenen la racionalitat de l'època com una eina de domini. La caracteritzaran amb la història del cant de les sirenes d'Odisseu<sup>14</sup>, amb una volta interpretativa per mostrar la unitat de mite i

---

14 Mite que es troba al dotzè cant de l'Odissea (segle IX aC), obra atribuïda a Homer. En aquest cant es narra una de les aventures d'Odisseu per a tornar a casa seva, Ítaca. En aquesta aventura passa per l'illa de les sirenes, on aquestes amb el seu cant podien fer embogir a qui s'apropés fins a arribar a la mort. Odisseu vol escoltar el seu cant

racionalitat. Veiem com Odisseu actua de forma racional per autoconservar-se, però també té un gran paper la seva curiositat; és una relació recíproca entre *mythos* i *logos*. Tant en el mite com en la racionalitat hi ha una part de l'altre. En el mite del cant de les sirenes la racionalitat continua en la narració en dos elements: en l'afany de l'autoconservació (les precaucions que pren) i en el peatge de l'autocontrol (lligar-se al pal major, dominar-se a si mateix). "La autoconservación es el principio constitutivo de la ciencia [...]" (Horkheimer & Adorno, 1994, p. 134).

Veiem, doncs, que el domini sobre si mateix és la condició de possibilitat d'exercir domini sobre la natura externa; per a dominar la natura, cal primer dominar al subjecte. "La imatge d'Ulisses lligat al pal major de la nau, boig per un desig que no pot satisfer, és el prototip del triomfador frustrat, que només aconsegueix l'èxit al preu de la renúncia i del sacrifici d'ell mateix" (Boladeras, 2006, p. 30). L'escola de Frankfurt és una tradició teòrica on Marx i Hegel tenen un paper notable. En el plantejament de la dialèctica, la màxima referència és Nietzsche, en el sentit que planteja la racionalització de la nostra cultura com un domini sobre la realitat, com hem assenyalat, una eina de domini.

Així, la tesi rellevant que extreuen del mite és que cal exercir violència sobre si mateix per a poder exercir domini a la natura. Condueixen amb aquest text el plantejament de la teoria crítica, en el sentit que la societat i les institucions estan fetes per l'autocontrol humà, així es capaciten per a dominar i controlar la natura externa.

Seguint amb l'argumentació de la *Dialèctica de la Il·lustració*, trobem que Adorno i Horkheimer utilitzen l'expressió «indústria cultural». En gran mesura, el concepte tenia la virtut de sintetitzar amb precisió una característica de la cultura contemporània que, difícilment es podia considerar en altres com «cultura de masses», «cultura popular» o «art de masses». No s'ha d'entendre aquest concepte de manera corrent, és a dir, com a una cultura que sorgeix de manera espontània de les mateixes masses. El concepte es refereix a la producció en sèrie de la cultura, encara que en el seu moment va aparèixer com una forma cultural de les masses. En altres paraules, la indústria cultural és l'ús industrial de la cultura com a font d'ingressos i com a mitjà de condicionament de masses, a través de la publicitat, per produir conformitat i per extingir qualsevol esperit crític en l'home.

Es preocupen pel moment que viuen, ja que creuen que no hi ha cap mena de potencial emancipador. A més, amb el terme indústria cultural es refereixen al que es mostra conforme amb la societat, a formes de cultura produïdes industrialment. Es caracteritza per la seva conformitat i no per la seva antítesi de la societat. Ja no es tracta d'obres autònomes, sinó de mercaderies, on

---

sense morir i per això es lliga al pal major del vaixell i fa que els altres navegants es tapin les orelles amb cera.

qualsevol mostra d'espontaneïtat és absorbida i domesticada i on el valor va lligat al valor econòmic que es pugui aconseguir. Fet que mostra, segons Horkheimer i Adorno (1994, p. 56): "[...] la regresión de la Ilustración a ideología". Mostren com les diferències entre diverses produccions culturals, per exemple, les pel·lícules, són aparents; regna la uniformitat. "El mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural" (Horkheimer & Adorno, 1994, p. 171). No per casualitat va sorgir la indústria cultural en els països industrialitzats més liberals, i just en aquests és on ha triomfat en totes les seves branques. Per veure fins on arriba aquesta problemàtica, vegem:

La cultura es una mercancía paradójica. Se halla hasta tal punto sujeta a la ley del intercambio que ya ni siquiera es intercambiada; se disuelve tan ciegamente en el uso mismo que ya no es posible utilizarla. Por ello se funde con la publicidad. (Horkheimer & Adorno, 1994, p. 206).

La indústria cultural atorga al públic la falsa possibilitat d'escollir. La indústria cultural exigeix que tota desviació exhibeixi el motiu pràctic que li dona un motiu per incorporar-la a la raó; en altres paraules, tot ha de ser racionalitzat. Qualsevol marca d'espontaneïtat és assimilat. Les diferències són només aparents, només hi són per mantenir les aparences de competència i de possibilitat d'elecció. Aquest fet el trobem en tot el que podem imaginar: la moda, els automòbils, el cinema, l'art, etc. Les diferències tendeixen a reduir-se cada vegada més per entrar en la societat. El que es resisteix pot existir només en mesura que se l'integra. Només deixa lloc pels més astuts, però dóna la «llibertat de morir de gana».

A la civilización de los artistas pertenece, como complemento de la celebridad, el mecanismo social que nivela e iguala todo lo que sobresale de algún modo: aquéllos constituyen sólo los modelos de la confección a escala mundial y de la tijeras de la justicia jurídica y económica, con las que se eliminan hasta los últimos flecos. (Horkheimer & Adorno, 1994, p. 282).

Cal destacar, que ambdós autors veuen una fortíssima desconfiança en el concepte de progrés, el conceben com a quelcom buit de significat. Argumenten que pensadors i artistes com Nietzsche i Gauguin, en desconfiar de la idea de progrés, van treure una conclusió errònia: van transfigurar l'ahir en comptes de denunciar la injustícia de l'avui en dia. Alhora veuen les conseqüències contraproductives d'aquest anomenat «progrés», vegem el cas de la comunicació. Aquesta que té l'objectiu de ser una eina emancipadora, acaba agreujant la dominació, en aquest cas en forma d'aïllament: "La comunicación procede a igualar a los hombres mediante su aislamiento". (Horkheimer & Adorno, 1994, p. 265). Així, aquest suposat «progrés» no fa més que fer passos enrere.

Com a conclusió de l'obra podem anunciar que la racionalitat, per tant, la il·lustració, esdevé ella mateixa quelcom totalitari; la il·lustració desencadena en el totalitarisme europeu. La racionalitat instrumental esdevé un instrument de la violència organitzada contra l'ésser humà i la natura. Així, a tall d'apunt, per Adorno és il·lusòria la superació de la contradicció en la societat sense classes, teoritzada per Marx. Ja que la societat capitalista actual disposa de recursos, com la indústria cultural, l'economia organitzada, la manipulació de les consciències, suficients per fer-ho impossible.

Adorno publicarà l'any 1966 l'obra *Dialèctica Negativa*, escrit en el qual parla des d'un model de crítica a la racionalitat i la cultura on hi ressona molt el pensament nietzscheà. Adorno teoritza explícitament una dialèctica en què la negació mai es resol en afirmació, com passa en tota dialèctica tradicional, sinó que només queda la negació. El resultat d'aquesta dialèctica, doncs, no serà la superació de la contradicció, sinó la contradicció mateixa. La contradicció inverteix el mateix pensament que la revela, és a dir, la mateixa dialèctica, o filosofia, que, per tant, també s'ha de criticar, i així esdevenir autocrítica. Per a Adorno, la filosofia ha de sobreviure, al contrari del que argumentava Marx, això és així, ja que aquest creu que la crítica ha de sobreviure.

Adorno criticarà l'actitud de preservar l'estat de coses existent. La racionalitat filosòfica és bàsicament crítica. La filosofia no construeix un sistema de pensament, no pot construir res de positiu; és fonamentalment crític. En aquesta obra desenvoluparà la idea d'un pensament que recuperi la no identitat. Amb no identitat entenem: "[...] aquella part de la realitat que roman encoberta o distorsionada per les forces que pugnen pel domini de l'aparença" (Boladeras, 2006, p. 42). La dialèctica és la dissolució d'allò que havia fixat la raó; és el mètode crític d'Adorno per criticar aquesta identificació conceptual i recuperar la no identitat. La filosofia seria, doncs, un intent de dir el que no es pot dir, de pensar el que no es pot pensar.

## **L'ESTÈTICA I LA NOCIÓ DEL BELL D'ADORNO**

Adorno va explorar la potencialitat emancipadora i crítica de l'art en l'obra *Teoria Estètica*, de l'any 1970. L'obra va ser publicada de forma pòstuma, un any després de la seva inesperada mort; per tant, no va poder fer una última revisió. És una obra fragmentària i aforística on es defensa que l'art és l'únic espai disponible on retrobar la veu oprimida. L'obra va rebre una allau de crítiques, sobretot perquè la *Teoria Estètica* no va proveir la teoria materialista que tothom estava esperant. La seva teoria va ser catalogada com una ideologia liberal de classe mitjana. També va ser impopular per la seva defensa de la llibertat individual en contra de les demandes de l'estat i els partits polítics.

La pregunta fonamental que es fa en l'obra és si l'art de la seva època era autònom o si es trobava sotmesa al capital. Aquesta pregunta es formula per la raó següent: "Por definición, el arte siempre había significado la representación de un ámbito utópico en el que poder escapar de la realidad inmediata" (Escuela Cruz, 2016, p. 128). La resposta d'Adorno és clara; les urpes de l'industria cultural havien arribat a tots els àmbits de la societat.

És l'última gran teoria estètica, no en el sentit d'una sistematització d'una teoria estètica, sinó en tant que analitza la totalitat terminològica tradicional de l'estètica i l'avalua críticament; no és, doncs, un tractat teorètic. Es contraposarà a les teories estètiques tradicionals i defensarà que amb l'experiència estètica<sup>15</sup> es capta allò que escapa al concepte, allò no idèntic. Adorno veia fonamental salvar el component crític i negatiu de l'obra artística, allò que resisteix a qualsevol intent de transformar-la en una simple mercaderia. El fil conductor de l'estètica d'Adorno és la idea de la reflexió sobre la possibilitat de recuperar l'autonomia del subjecte en l'experiència estètica: és només possible a través de l'autonomia de l'obra d'art; aquesta s'ha d'immunitzar contra les tendències en la societat. En l'obra esmentada, Adorno reivindica amb rotunditat un «art autònom», criticant la manca de caràcter social de l'art de l'època.

L'art proporciona un apropament als objectes sense la pretensió de dominar-los, sinó que s'apropa a ells donant les eines perquè aquest objecte es pugui expressar. L'art és l'àmbit residual on encara és possible que l'esperit negui aquest domini de la raó instrumental, és el lloc on s'escapa l'esperit humà del domini de la racionalitat. "L'art és llenguatge sense concepte, articulació o construcció de materials que s'estructuren en una unitat superior, sense diluir la tensió i la disparitat que els caracteritzen" (Bolanderas, 2006, p.50). La disposició d'aquest llenguatge ens permet expressar continguts que no es poden expressar en cap altre. Com ja Nietzsche defensa, l'art és enigma. Així, per Adorno, l'estètica és un antídote contra el caos i l'angoixa.

Fa una clara distinció entre l'obra d'art autèntica i allò que es presenta com a tal. En la societat de la indústria cultural no es promou cap mena de veritable descobriment del que s'oculta sota les aparences. Alhora, no hi ha cap mena de reconciliació de l'oposat, sinó repetició *ad nauseam* del mateix i fetitxització de l'art com a mercaderia. Com argumenta Bolanderas (2006, p. 49):

L'art és mimesi, conducta mimètica, del que està exclòs i s'ha reprimat. L'art no imita la natura, ni l'aparença de realitat que procura el domini, sinó que és l'experiència «de quelcom que l'esperit ja no tindria ni del món ni d'ell mateix», si no fos per l'existència de la creació estètica.

---

15 Entenem tota mena d'experiències estètiques.

Per Adorno, les obres d'art no han de servir a cap altre objectiu o finalitat aliena. La llibertat que porta l'art només és possible en tant que aquest crea "[...] un espai propi segons la seva llei de composició, lliure d'altres constriccions i coaccions; solament en aquest cas l'art implica llibertat" (Bolanderas, 2006, p. 51).

Farà una crítica a l'estètica tradicional. Segons Adorno, aquestes teories no s'entreen en la qüestió principal de per què es produeix el fenomen de l'art, simplement creen conceptes i regles eternes per a definir una suposada essència de l'art, no s'entregaven a l'art, segons l'autor. "La estètica filosòfica cayó en la alternativa fatal entre la generalidad tonta y trivial y los juicios arbitrarios, derivados de nociones convencionales" (Adorno, 2004, p. 442). L'autor busca l'ambigüitat de l'objecte amb la seva obra; és just el que no sabem identificar. Davant d'aquesta no-identificació no s'ha de renunciar; no s'ha de renunciar a l'ambigüitat sinó desenvolupar el seu potencial. No es pot caure en l'obsessió racionalista, academicista i socràtica de la identificació, sinó que cal treballar amb l'ambigüitat i respectar-la, recuperant l'autonomia de l'experiència estètica. "El arte es de hecho el mundo una vez más, es igual y desigual al mundo" (Adorno, 2004, p. 447).

Altrament, també veiem un empobriment dels materials estètics: sempre es pot veure en una pel·lícula o en una novel·la com aquesta acabarà. Tot el món és conegut a través de les dinàmiques de la indústria cultural. A més, totes les petites violacions dels hàbits d'aquesta no fan més que reforçar i confirmar la validesa del sistema. Les disputes en les quals entren els especialistes estètics no són arran de tensions estètiques internes, sinó arran divergències d'interessos. L'estil «autèntic» seria equivalent al domini. L'art ha passat a ser un simple negoci que serveix a la ideologia, és una indústria més. Alhora, pel pensador alemany l'única experiència emancipadora és l'experiència estètica, ja que escapa del règim de control; s'entén l'art com a refugi.

En aquesta societat capitalista, l'art com a mercaderia esdevé evident: és quan es vincula la producció d'una obra d'art amb interessos comercials que desapareix la visió crítica de l'art i l'obra es transforma en un producte de consum; no serveix a la reflexió sinó a la distracció. Es canvia la reflexió per l'assimilació, per la distracció i el consum: "Las obras de arte son ascéticas y sin pudor; la industria cultural es pornográfica y ñoña" (Horkheimer & Adorno, 1994, p. 184). La finalitat d'una mercaderia que està produïda de forma industrial no és emancipadora, sinó que la finalitat és simplement comercial, on no es busca una reflexió crítica de la realitat sinó estimular el consum.

Seguint en el tema que ens ocupa, per l'autor l'art no pot expressar reconciliació i alegria, més aviat expressa violència i dolor, lloc on es pot resistir a un món totalment dominat. Això, per

contra, no es dona en l'art de les masses de la indústria cultural: suposa una repetició del domini. L'art no està per a consolar, està per a assenyalar ferides. Segons Adorno, l'art havia de representar la societat tal com era: fosca. "Para Adorno, el arte no tenía la misión de comunicar o transmitir un mensaje que embellezca la realidad, sino que poseía una función más importante: la expresión" (Escuela Cruz, 2016, p.134).

L'art no es pot reduir al concepte de bell, sinó que cal la seva negació, el lleig, per a completar-lo. Ambdues categories són dinàmiques i requereixen la tensió entre elles, alhora són dues categories molt complicades de definir. "El veredicto estético sobre lo feo se basa en la inclinación verificada por la psicología social a equiparar (con razón) lo feo a la expresión del sufrimiento y a denostarlo proyectivamente" (Adorno, 2004, p.72). L'art no seria res sense l'aparició antitètica del contraposat, el lleig, sense aquesta característica negativitat. "Si acaso, lo bello surgió en lo feo, no al revés" (Ibid, p. 74).

Així, si el bell fos una idea que prové de l'ànima o que parteix de la societat, s'hauria de posar fi a la disciplina estètica. La bellesa no es pot entendre com l'objecte de l'estètica, ja que la bellesa surt del conjunt del contingut estètic. En altres paraules, no podem aïllar el bell del conjunt estètic, aquesta categoria requereix les altres per a poder ser analitzada. Tanmateix, si l'estètica només fos un catàleg dels objectes que han estat bells, aquesta branca de la filosofia no ens donaria cap informació sobre què és la bellesa. "La idea de belleza recuerda algo esencial del arte, pero no lo expresa inmediatamente" (Ibid, p. 74). Al mateix moment, Adorno anuncia: "El arte no hay que definirlo, pero tampoco hay que renunciar a su concepto: una antinomia estricta" (Ibid, p.74). L'autor és conscient de la dificultat de la caracterització de l'art: l'art com a concepte no es pot definir, no per això s'ha de renunciar a ell.

De manera paral·lela, la bellesa no equival a una essència material, és quelcom que ha arribat a ser de manera dinàmica. En paraules del mateix Adorno (2004, p. 75): "Lo bello conserva el pavor a ella cerrándose frente a lo que existe inmediatamente, fundando un ámbito de lo intocable; las obras se vuelven bellas en virtud de su movimiento contra la mera existencia". Les obres es converteixen en belles pel seu moviment contra la pròpia existència empírica; és un moviment de formalització, la funció del qual és extreure el fenomen del seu context donat. L'art de l'època d'Adorno es caracteritza per haver perdut la tensió, regna la indiferència. Segons Adorno, i com veurem també Han, davant aquesta situació on no hi ha tensió el bell acaba caient al banal, portant a una crisi de l'art i la bellesa mateixa:

Como la totalidad se traga al final la tensión y se acomoda como ideología, la homeostasis<sup>16</sup> misma es rechazada: esto es la crisis de lo bello y el arte. Aquí parecen converger los esfuerzos de los últimos veinte años. Ahí se impone la idea de lo bello, que tiene que excluir todo lo heterogéneo a ella, todo lo puesto convencionalmente, toda huella de cosificación. (Ibid, p. 77).

Adorno proposa una crítica a la tendència usada per part de les teories estètiques tradicionals de deixar cada vegada més de banda el bell natural. Adorno (2004, p.88) en mostra la seva importància: "El concepto de lo bello natural hurga en una herida, y falta poco para pensarla junto con la violencia que la obra de arte (un puro artefacto) ejerce sobre lo natural". Ambdues experiències, el bell natural i la bellesa de les obres d'art es remeten l'una a l'altra. És imprescindible la reflexió sobre el bell natural; Adorno pretén fer una crida a la recuperació de la importància de la bellesa en la natura. L'autor explica com succeeix aquest fet:

Lo bello natural desapareció de la estética debido al dominio cada vez más amplio del concepto de libertad y dignidad humana inaugurada por Kant y trasplantado de manera coherente a la estética por Schiller y Hegel, de acuerdo con el cual en el mundo no hay que respetar nada más que lo que el sujeto autónomo se debe a sí mismo. (Ibid, p. 89)

Aquesta llibertat, però, no és més que manca de llibertat per l'*altre*. La societat de l'època no deixa espai al bell natural, no deixa espai al no-idèntic; però l'experiència d'aquest és imprescindible, ja que és una mostra d'allò que està més enllà, que no es copsa amb el concepte. Per veure la relació del bell natural amb el bell artístic cal, precisament, analitzar el bell natural, ja que el segon es veu en l'experiència del primer. La bellesa no es sol donar en una figura purificada i particularitzada, sinó en el conjunt de la dinàmica de l'obra. En l'obra d'art trobem un joc de forces, un principi d'ordre.

A banda d'això, l'art no és naturalesa, però sí té com a objectiu el que promet la natura; això només es pot fer trencant la promesa i revocant-la sobre si mateixa. Tot el que la naturalesa no pot donar, encara que vulgui, ho donen les obres d'art: fer obrir els ulls. Vegem-ho: "[...] el arte querría llegar a lo que se les oscurece a los seres humanos en el lenguaje de la naturaleza" (Ibid, p. 108). Les obres d'art amplien l'àmbit de domini dels éssers humans en el sentit que s'aparta del domini real i el nega.

L'art del segle XX, segons Adorno, promou obres d'art que no produeixen cap *shock*, sobre aquest aspecte també en parlarà Han. "Las obras de arte se convierten en apariciones en el sentido

---

16 Entenem *homeostasis* com a estabilitat.



pregnante, en apariciones de otra cosa, cuando el acento cae sobre lo irreal de su propia realidad" (Ibid, p. 112).

Tot i que les obres d'art estiguin realitzades en els materials com a quelcom durador, aquestes destaquen per les aparicions fugaces. Per entendre el paper de les obres d'art, fa una analogia amb el fenomen dels focs artificials, en tant que representen el prototip d'aquestes. Això és així, ja que els focs artificials destaquen per la seva transitorietat i es consideren com mer entreteniment; per això aquesta experiència no s'ha estudiat. Es tracta d'una aparició empírica, però sense elements duradors; és un llenguatge que brilla un instant i passa, però que no es pot entendre intentant copsar el seu significat. L'obra d'art, tal com els focs artificials, s'actualitzen en la brillantor d'un instant en la seva manifestació expressiva. També, cal veure que la llunyania és un element rellevant a l'hora de copsar la bellesa artística.

En altres paraules, l'obra d'art apareix, però just en l'instant que ho fa, s'encén i desapareix, aconseguint així alliberar-se del domini del seu creador. L'experiència del bell estremeix en la mesura que s'està davant l'abisme de la seva fugacitat. Només d'aquesta manera el bell pot sobreviure en un món d'objectes de consum. La bellesa es consumeix en l'aparença i en la fugacitat i aquest caràcter momentani i discontinu de l'art escapa als conceptes. L'obra d'art i la bellesa s'han d'entendre com a procés, com a articulació de moments que no assoleixen establir-se en conceptes. L'obra d'art és enigmàtica en la mesura que amaga o la veritat i produeix el tancament perquè l'interpret no cossi la seva essencialitat ni la converteixi en concepte. En última instància, en l'art era possible veure la promesa emancipadora d'una societat lliure de control i dominacions.

El gran error, segons l'autor, és pensar que a través de la reflexió ens podem apoderar del que l'art té d'irresistible. "De acuerdo con su mera forma, el arte promete lo que no es, y anuncia objetiva y torpemente la pretensión de que, como eso aparece, también tiene que ser posible" (Ibid, p. 115).

L'experiència estètica fa visible allò que escapa la nostra intencionalitat i, per tant, també recupera experiència d'allò no idèntic, no controlat per la raó. La recuperació d'allò no idèntic també és la recuperació d'una cosa no intencional o no del tot intencional. Cal, doncs, desplegar el potencial que té l'art d'expressar la resistència contra la realitat social de domini.

Així, veiem que l'art exerceix aquest treball de reconciliació; no obstant això, no de conciliació, perquè precisament en incloure l'*altre*, el no artístic, que és variable, estrany, irregular, afronta la seva possibilitat més profunda: la contradicció. L'espiritualització del sensible es realitza a un preu molt alt: l'art es converteix en un ens abstracte, aliè a la vida. En aquest sentit, la relació de l'art amb la societat s'esborra. Es tracta, doncs, de rebel·lar-se contra aquest procés. Aquesta és

una manera molt clara d'anunciar la mort de l'art: l'art allunyat de la societat, d'esquena a l'història. "También a causa de lo bello ya no hay nada bello: porque ya nada es bello" (Ibid, p. 77).

En suma, no només l'art està en crisi, també la societat i l'ésser humà. "Lo que hoy aparece como crisis del arte, como su nueva cualidad, es tan viejo como su concepto" (Ibid, p.79). Tot el que les obres d'art cosificades i fetitxitzades no poden ja dir, ho substituirà el subjecte per l'eco estereotipat de si mateix que creu percebre en elles. La idea de l'art requereix una revalorització radical. L'harmonia que aconseguia l'art ja no és possible. A més, si considerem l'ansia de novetat en l'art, que és un reflex de la mateixa decadència d'aquest.

És necessari reflexionar sobre la teoria i l'obra d'art en aquestes noves condicions. La concepció del bell, en sentit clàssic, no pot arribar a afrontar aquestes circumstàncies; només a través de l'absoluta negativitat l'art pot expressar l'inexpressable. Així, Adorno proposa una via per a salvar la bellesa d'aquesta crisi. Cal defugir de la vinculació de la bellesa amb la raó: tota bellesa és aliena a la raó. La bellesa és una experiència d'allò no idèntic. Per a salvar la bellesa cal salvar l'art, en concret promoure l'obra d'art autònoma.

Com bé veurem a continuació, Han també arribarà al punt d'anunciar la crisi de la bellesa. Ara bé, cal veure que no n'arriben des dels mateixos anàlisis o concepcions; tampoc entendran aquesta crisi de la mateixa manera ni oferiran les mateixes estratègies.

## BYUNG-CHUL HAN

Byung-Chul Han, nascut l'any 1959 a Seül, és un dels filòsofs més rellevants del pensament actual. Destacat per les seves crítiques i anàlisis a la societat actual, els seus mètodes de control i les conseqüències d'aquesta en tots els aspectes: tant estètics com culturals, filosòfics, religiosos i polítics. Aquest pensador ha desenvolupat tota la seva carrera acadèmica a Alemanya, publicant les obres en alemany. La seva gran popularitat ha arribat, addicionalment, gràcies a la metodologia amb la qual exposa les seves idees; ho fa a través d'un llenguatge sobri, entenedor i divulgatiu en obres d'una extensió curta. "Se caracteriza por su finura y agudeza; nunca incurre en ataques personales ni en juicios desmesurados<sup>17</sup>".

No s'acostuma a veure autors de filosofia amb aquestes característiques, per això ha estat premiat per apropar temàtiques complexes a un conjunt molt heterogeni de lectors; alhora, també ha estat fortament criticat pel fet de simplificar problemàtiques que requereixen una extensió més llarga per a ser adequadament analitzades.

Han compta amb estudis en filosofia, literatura alemanya i teologia catòlica; la seva tesi doctoral va ser sobre Martin Heidegger. Actualment, és professor d'estudis culturals i filosofia de la Universitat de les Arts de Berlín. Podem constatar que té com a influència a pensadors com Rousseau, Kant, Hegel, Nietzsche, Simmel, Foucault, Baudrillard i Žižek, entre d'altres.

Cal fer esment a la introducció de temes com la revolució digital, l'internet i les xarxes socials a les seves anàlisis de la societat: certament el soroll digital d'avui està canviant els paradigmes. Aquests aspectes vertebraran gran part de la seva crítica a la societat capitalista i els seus mecanismes. Han ofereix un mapa conceptual i una respectiva reflexió sobre la vida contemporània.

## LA SOCIETAT DEL CANSAMENT I DE LA TRANSPARÈNCIA

Per a copsar la concepció de Han sobre la societat actual, els assajos més rellevants són *La sociedad del cansancio*<sup>18</sup> i *La sociedad de la transparencia*<sup>19</sup>. Cal destacar que a qualsevol dels seus assajos podem trobar gran part de la seva concepció sobre la societat actual, però en aquestes dues obres ho

---

17 Rastoin (2019, p. 1)

18 Primera edició de l'obra publicada l'any 2010.

19 Obra original publicada l'any 2012.

trobem de manera més clara. A més, amb aquests dos adjectius se'ns permet desplegar la seva anàlisi de la societat contemporània.

Han diferencia la societat moderna, la qual anomena *societat disciplinària* -en referència a Foucault- i la societat contemporània, anomenada com a *societat del rendiment*. Les referències a les anàlisis de Foucault són molt freqüents; de fet, en el seu assaig *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder* veiem que l'obra s'ha d'entendre com una continuació de les anàlisis sobre biopolítica i poder de Foucault.

L'autor sud-coreà argumenta que l'anàlisi foucaultiana es queda ancorada en l'explotació del cos, mentre que la societat actual es basa en l'explotació de la *psique*<sup>20</sup>. La dominació d'aquest sistema es basa en el control i la programació psicològica i està representada per l'individu emprenedor de si mateix. "El análisis de Foucault sobre el poder no es capaz de describir los cambios psíquicos y topológicos que han surgido con la transformación de la sociedad disciplinaria en la de rendimiento" (Han, 2017b, p. 25). El neoliberalisme no se centra en els cossos sinó que apunta directament a la psique com a força productiva. Com clarament sentència Han (Ibid, p. 25), "La sociedad del siglo XXI ya no es disciplinaria, sino una sociedad de rendimiento".

El poder disciplinari és un conjunt de forces que operen al nivell del cos, les accions i la vida mateixa. A través d'aquest, la societat disciplinària no només reprimeix sinó que produeix efectes de veritat i saber. La societat disciplinària té l'objectiu central de formar cossos dòcils i susceptibles mitjançant la creació de paradigmes i el compliment d'aquests mitjançant càstigs, correcció i recompenses. Es categoritzen comportaments normals, a saber, els que segueixen els paràmetres i comportaments desviats, és a dir, els que no segueixen els paràmetres. Han defensa que aquest poder disciplinari destaca i es caracteritza per la seva «negativitat» repressora. Ara bé, no creu que aquests termes siguin adequats per a parlar de la societat neoliberal.

Així, la societat actual es basa en una auto-explotació voluntària que succeeix en cada individu. Aquest canvi de paradigma l'explica Han fent referència al pas d'un problema immunològic a un psicològic. La societat disciplinària era governada per una disciplina immunològica, on s'entenia la diferència o l'aliè com una agressió; la societat contemporània té dintre seu el seu pitjor enemic. La malaltia paradigmàtica del segle XXI ja no és una infecció causada per bacteris o virus, és una malaltia neurològica. Ara destaquen en el terreny de malalties d'aquest segle un seguit de trastorns neuronals com la depressió, el Trastorn per Dèficit d'Atenció i Hiperactivitat (TDAH), el Trastorn Límit de la Personalitat (TLP), entre d'altres. De fet, el suïcidi segueix cada any en les primeres posicions de causes de mort al món neoliberal.

---

20 Entenent psique com els processos psicològics.

La gent lluita contra un sentiment de cansament permanent. En anglès l'autor es refereix a aquest cansament amb el terme de *burnout*. És necessari fer esment a aquest terme, ja que no només fa referència al cansament, sinó que ens parla de la fatiga resultant d'un estrès prolongat, massa feina o una activitat intensa; en vocabulari urbà «estar cremat per la feina».

Han remarca la tendència de les societats contemporànies d'evolucionar o encarar-se cap a una situació de cansament general. A més, no es pot tolerar l'avorriment, fet que porta cap a la pèrdua de l'actitud contemplativa. Vivim una vida governada per la fatiga, la pressa frenètica i la feina. És un problema global del qual es poden derivar altres patologies: de fet, ja veiem que fa anys que creix la taxa de suïcidis. Aparentment, la gent ja no pot lidiar amb la pressió. Aquells que fallen no culpen a la societat, sinó a ells mateixos i se senten avergonyits. Alhora, l'individu té culpabilitat cap al capital, veient-se a si mateix com a quelcom no suficientment productiu. "Lo que provoca la depresión por agotamiento no es el imperativo de pertenecer solo a sí mismo, sino la *presión por el rendimiento*" (Han, 2017b, p.28-29).

Aquest fet reflecteix l'absurditat de la societat del cansament. Alhora, veu aquest cansament com a quelcom inevitable; és el caràcter que determinarà les societats futures. Paradoxalment, l'absolutització de l'activitat porta l'home a la passivitat. L'home d'aquesta societat és un *animal laborans*<sup>21</sup> que s'explota a si mateix sense coacció, de manera voluntària.

De manera paral·lela, no només es pateix de *burnout* sinó també d'un nou desordre psicològic: la síndrome de fatiga per informació, causada per la sobreexposició a la informació. Els mitjans digitals han incrementat de manera enorme la quantitat d'informació disponible, tendència exacerbada per l'*Smartphone*, el qual s'ha convertit en una pròrroga del cos: un nou òrgan que ha passat a ser indispensable. L'*Smartphone* suposava una promesa de llibertat, però ha acabat essent lligada al capital: més comunicació equival a més capital.

Es promou la concepció que l'espai de comunicació és un espai de llibertat, però en aquesta societat de vigilància, la qual explota aquesta llibertat fins al màxim, aquests espais es converteixen en espais de control.

Tant l'autoculpabilitat com l'autoexplotació acaben essent les bases del que Han anomenarà «panòptic digital», en contraposició al panòptic de Bentham<sup>22</sup>. Ara ja no s'ha d'entendre el panòptic

---

21 (Han, 2017b, p.30). En aquest concepte utilitza les reflexions i influència de Hannah Arendt.

22 Idea original de Jeremy Bentham (1748-1832) que es basa en fer un edifici penitenciar circular amb la torre de vigilància al centre. Les intencions eren influir en el comportament dels presos a través del fet de no saber quan estaven essent observats. Podem veure aquesta idea en la presó Model de Barcelona.

com a una estructura arquitectònica de dominació sinó com una transparència i hiperconnectivitat que fa de panòptic a cada individu, desinterioritzant l'individu i deixant-lo exposat a la mirada aliena; també ens vigilen les coses que usem diàriament. D'aquesta manera, el subjecte se sotmet de manera voluntària a aquest entramat de poder, consumint i comunicant-ho tot, fins i tot les pròpies emocions.

Els individus creuen que són lliures, es comuniquen amb llibertat, però aquesta llibertat acaba essent control. La societat de vigilància acaba essent compatible amb aquesta llibertat. S'assegura que voluntàriament es decideixi aquesta vida panòptica i que se sigui víctima i perpetradora d'aquest panòptic. Com mostra Han (2017b, p. 92), "el *burnout* es la consecuencia patológica de una autoexplotación voluntaria". La llibertat es converteix en el seu oposat: en control. "Ahí está la dialéctica de la libertad, que se hace patente como control" (Han, 2013, p. 95).

La societat actual presumeix de ser un paradigma de llibertat, però en realitat els individus s'exploten apassionadament fins al col·lapse. D'altra banda, per augmentar la productivitat, el sistema canvia l'«has de» per al «pots», ja que es veu que la motivació i producte són més efectius per a l'explotació que les ordres en la societat actual. L'excés de llibertat individual prova ser un excés de capital.

Si caracteritzem la societat d'acord amb aquesta anàlisi, trobem que l'home ja no necessita ser disciplinat, reprimit o castigat. Tot el que passa acaben sent manifestacions d'aquesta llibertat paradoxal caracteritzada amb la frase de: no hi ha temps a «perdre». "La actual sociedad del rendimiento, con sus ideas de libertad y de desregulación, elimina en masa barreras y prohibiciones, que son las que construyen la sociedad disciplinaria" (Han, 2017b, p. 85). En aquesta auto-explotació ja esmentada, es veu el caràcter autodestructiu característic d'aquesta societat.

Ara bé, cal parlar sobre el que entén Han sobre el poder de la psicopolítica; l'entén com a poder positiu, o *positive power*. La positivitat acaba essent característica de la psicopolítica, és a dir, aquesta opera a través d'estímuls positius com ara el «m'agrada<sup>23</sup>». En poques paraules: "la psicopolítica neoliberal es una política inteligente que busca agradar en lugar de someter" (Han, 2014, p.57). Remarca que la causa del problema no és la negativitat, és més, seria la positivitat, i davant aquesta no hi ha cap immuno-resposta, perquè el problema és immanent al subjecte. Les malalties típiques de l'actualitat evoquen cap a un excés de positivitat. "La sociedad positiva tampoco admite ningún sentimiento negativo. Se olvida de enfrentarse al sufrimiento y al dolor, de darles *forma*" (Han, 2013, p. 18).

---

23 Comptem amb l'exemple d'aquest «m'agrada» en la majoria de xarxes socials: Facebook, Twitter, Instagram, TikTok, entre d'altres. També cal remarcar que en cap d'aquestes hi trobem un botó de «no m'agrada», fet que representa el *positive power* del que ens parla Han.

Si fem una anàlisi de la depressió, veiem clarament les característiques de la nostra societat: els conflictes que abans es lluitaven fora amb altres, ara es viuen en un mateix, en forma de conflicte personal. Situació que arriba al punt d'estar cansat de si mateix, això és, de la lluita que es porta dintre. Veiem que aquesta societat té ben poc d'alteritat i vinculació entre individus; característiques també agreujades per les tecnologies.

Aquestes tendències esmentades s'acaben manifestant en forma d'excés d'estímul i informacions; en forma de transparència. Tot es fa transparent en inserir-se sense resistència en el capital, la comunicació i la informació. La transparència aniria lligada a un buit de sentit. "Las significaciones surgen por primera vez a través de umbrales y transiciones, a través de resistencias" (Han, 2013, p. 63). Així, furtant totes les resistències, totes les negativitats, es perd la significació.

L'imperatiu de la transparència és un símptoma d'un gran procés d'acceleració social, un «excés d'il·luminació», propi de la mercaderia: un recurs administrable en els termes del capital. D'aquí una de les imatges més recurrents en el plantejament de Han: la identificació de la transparència amb la «pornografia» i «l'oscè». El terme «pornografia» és usat per l'autor de forma molt recurrent caracteritzant així la societat de la transparència. La profanació de tota capacitat de crear misteri, fantasia, il·lusions i aparences, la pèrdua de tota la capacitat pel joc, l'espectacle i la seducció, és el triomf de la pornografia. La societat pornogràfica desconfia de l'ambigüitat i exigeix significats transparents, clars i consumibles; en contraposició, el pensament exigeix erotisme, encobriment i joc. Avui en dia hem perdut la capacitat de percebre fenòmens com l'enigma i el misteri; ens provoquen malestar. Han (2018, p. 64) ho sentència de la següent forma: "El capitalismo intensifica el progreso de lo pornográfico en la sociedad, en cuanto lo expone todo como mercancía y lo exhibe". La pornografia no és més que un producte ofert pel mercat, amb l'objectiu de ser consumit.

La transparència estableix una «tirania de la visibilitat» en la que tot ha d'estar al descobert i el que no és visible es torna sospitós. En poques paraules, com més informació menys veritat. Per això, la societat de la informació és un fenomen de transparència, ja que li manca tota la negativitat i, amb això, veritat. Aquest excés d'informació no aporta cap mena de coneixement: "La ciencia positiva, guiada por los datos, no produce ningún *conocimiento* o verdad. De las informaciones nos damos por enterados. Pero enterarse de las cosas todavía no es ningún conocimiento" (Han, 2018, p. 88-89). La denúncia de Han és que estem vivint una instauració de l'idèntic en tot i tots. La negativitat de l'aliè és reemplaçada per la sobreabundància de l'idèntic.

En la societat de la transparència el món públic perd enfront del món íntim, el qual es comparteix a través de les xarxes socials on, eliminada tota la negativitat, ens trobem a nosaltres mateixos i a semblants. Xarxes que ens mostren només el que ens *agrada*, allunyant la crítica i la diferència de la nostra esfera. "Hoy, la red se transforma en una caja de resonancia especial, en una cámara de eco de la que se ha eliminado toda alteridad, todo lo extraño" (Han, 2017a, p.16).

Al mateix temps, l'individu vol produir-se a si mateix, ser autèntic i no semblar-se als altres. Aquest fet porta a una comparació permanent amb l'aliè. Aquesta voluntat de ser diferent només es trasllada a la realitat prosseguint la repetició de l'igual; segons Han (2017a, p. 39): "La negatividad de lo completamente distinto cede a la positividad de lo igual, de lo *otro que es igual*". Aquesta estratègia neoliberal, com és d'esperar, comercialitzarà aquesta idea d'autenticitat. És a dir, forçosament els individus mostraran la seva autenticitat i la seva suposada diferència a través del consum. Així, l'esfera pública acaba essent un espectacle, un lloc d'exposició, on cada individu es despulla, deixant enrere l'aparença i la moral i deixant-ho tot a mercè d'aquesta visibilitat total que fa desaparèixer tota la distància a favor d'aquesta proximitat amenaçadora.

El motiu d'aquesta auto-exposició a l'espectacle de la societat es deu al fet que cada vegada hi ha menys confiança entre subjectes, així s'imposa una vigilància més profunda i s'exigeix més transparència. En paraules de Han (2013):

"La confianza solo es posible en un estado medio entre saber y no saber. Confianza significa: a pesar del no saber en relación con el otro, construir una relación positiva con él. La confianza hace posibles acciones a pesar de la falta de saber [...] Donde domina la transparencia, no se da ningún espacio para la confianza [...] La sociedad de la transparencia es una sociedad de la desconfianza y de la sospecha, que, a causa de la desaparición de la confianza, se apoya en el control" (p. 91-92).

Així, entenem que la transparència no és un imperatiu moral, sinó més aviat econòmic; ja que quan no hi ha confiança en l'altre, només és possible la convivència si sabem les intencions de tots els altres en tot moment en forma de veure la seva vida exposada a la mirada de tothom. La societat de la transparència no té en compte que hi ha dimensions de l'esser humà que només poden tenir lloc en la intimitat, lluny de l'espectacle.

## **L'ESTÈTICA I LA NOCIÓ DEL BELL DE BYUNG-CHUL HAN**

El desplegament de les seves reflexions estètiques se centra, en major part, en la seva obra *La Salvación de lo Bello*, publicada originalment el 2015. L'obra és un intent de recuperar la



importància vital de l'art, així com defensar una noció de bellesa la qual requereix negativitat per a existir. Seguint amb les nocions i anàlisis de les obres citades anteriorment, en aquesta es preguntarà per l'estat de l'estètica contemporània.

En aquest assaig l'autor argumenta que l'època en la qual vivim es caracteritza per la categoria del «polit». Aquesta categoria, segons Han (2016a, p. 11), representa l'actual societat positiva: "Lo pulido, pulcro, liso e impecable es la seña de identidad de la época actual". La nostra societat no entén de ferides ni resistències, la negativitat és eliminada, deixant un món llis i impecable. Aquesta positivitat és complaent amb tot, s'amolla a qualsevol cosa.

Posarà l'exemple de Jeff Koons, artista contemporani, que es caracteritza amb el moviment del pop art o art contemporani. En les seves obres podem veure superfícies polides, i això, segons Han, no ofereix res a interpretar o a pensar, cap mena de negativitat i profunditat; s'hi referirà com a «l'art del m'agrada». Les seves superfícies arriben a empènyer l'observador a apropar-s'hi o, fins i tot, tocar-les; perdent així la distància característica de l'experiència estètica. "Pero un juicio estético presupone una *distancia contemplativa*. El arte de lo terso y pulido la elimina" (Han, 2016a, p. 13). Aquesta distància és eliminada per a entrar en els paràmetres de la societat positiva. Així, en aquesta societat només podem parlar d'agradable, sense afegir-hi cap mena de profunditat. En altres paraules:

Por el contrario, en nuestro tiempo se produce una eliminación total de la lejanía. Pero esta, en lugar de producir cercanía, la destruye en sentido estricto. En vez de cercanía surge una falta de distancia. La cercanía es una negatividad. Por eso lleva inherente una *tensión*. En cambio, la falta de distancia es una positividad. La fuerza de la negatividad consiste en que las cosas sean vivificadas justamente por su contrario. A una mera positividad le falta esta fuerza vivificante. (Han, 2018, p.37).

S'afegeix que només podem fer un judici estètic amb els sentits de l'oïda i la vista, ja que justament ambdós requereixen distància. En canvi, el tacte, el gust i l'olfacte es relacionen amb el material, portant a «l'agradable» i no al bell. A més, en les escultures de Koons es produeix un efecte semblant a un mirall, on l'observador es pot veure reflectit en elles. En aquest fet veiem una tendència característica de la societat positiva: l'individu no es troba amb *l'altre*, sinó amb ell mateix. En el mateix sentit, podem parlar de les pantalles dels *Smartphones*, els ordinadors, els televisors, les *tablets*...

Tornant a Koons, Han (2016a, p. 17) sentència "El arte de Jeff Koons ejerce una *sacralización de lo pulido e impecable*. Él escenifica una *religión de lo pulido, de lo banal*; es más, una *religión del consumo*, al precio de que toda negatividad debe quedar eliminada". Així doncs, es

promou un món sense dolor, commoció, ferida o culpa; on tot és banal. L'autor parla d'aquest fet amb el concepte d'"anestetización"<sup>24</sup>". Aquest concepte de Wolfgang Iser<sup>25</sup> vol fer referència a la no-estètica, ja que s'entén que no es pot tenir experiència estètica sense negativitat i sense distància. Aquest fenomen succeeix en totes les categories estètiques: també en la lletjor, que acaba perdent la seva negativitat tan característica per a ser consumida.

Seguint l'argumentació, també es perd l'essència de l'erotisme, furtant tota la negativitat i deixant pas a cossos polits i pulcres, en altres paraules, cossos pornogràfics. El cas del llenguatge acaba essent diferent, ja que aquest no permet aquesta transparència total que pot ser típica de les dades. Així, avui en dia la comunicació també es torna llisa, pornogràfica.

Alhora, fa una breu crítica al primer pla, enllaçant-lo directament amb el fenomen *selfie*. El *selfie* entès no com un mecanisme que alimenta el nostre narcisisme, sinó que és un símbol del buit del jo. El nostre narcisisme requeriria un jo estable, mentre que el *selfie* promou el fet de produir-se a un mateix en formes buides de significat, expressió i llenguatge. Aquest primer pla és un altre exemple de la manca de distància de la nostra societat.

Han argumenta que l'estètica del bell és quelcom recent; no sempre s'ha diferenciat entre bell i sublim. No és fins al moment que es lliga el bell amb la positivitat pura que, al mateix temps, es diferencia del sublim. El bell era quelcom més enllà de la complaença, quelcom esglaiador i commocionant. En paraules de Han (2016a, p. 29): "La negatividad del dolor ahonda la belleza. Aquí, lo bello es cualquier cosa menos tersura".

En aquest punt trobem una rellevant crítica a Edmund Burke<sup>26</sup>. Aquest pensador considera que el bell és ters; és el que no genera resistència. El bell no pot tenir cap característica mínimament negativa, si fos el cas la seva bellesa es veuria reduïda. Només es permeten canvis si aquests no són dràstics, és a dir, han de ser pausats i suaus. Aquesta idea en el terreny del gust i l'olfacte es correspon amb la dolçor, amb l'agradable. "Lo terso y lo dulce tienen el mismo origen. Son fenómenos de positividad pura. Así es como se agotan en el mero agrado"(Ibid, p.33).

Alhora, per Burke el sublim és el que causa dolor, resistència, grandesa, alteritat, horror i commoció. Segons Han, el problema neix quan el sublim recau sobre el control del subjecte, perdent així tota alteritat, esdevenint així positiva una altra vegada. Han (Ibid, p. 29) dirà que el sublim "Ya no es lo *externo*, ya no es lo *completamente distinto*, sino una forma de expresión *interior* del sujeto".

---

24 (Han, 2016a, p. 18)

25 Filòsof alemany nascut l'any 1946 que destaca en el camp de l'estètica i el postmodernisme.

26 Escriptor britànic (1729-1797) que destaca en el camp de la política i també en el camp de l'estètica.

El filòsof coreà ens menciona que Kant, tal com Burke, aïlla el bell en la seva positivitat, però aquest l'introdueix en el procés cognoscitiu. Quan apareix el bell, la imaginació i l'enteniment *juguem*, es preparen per al coneixement. El bell kantianà és un preludi; el subjecte es complau a si mateix davant el bell en un sentiment autoeròtic. No és el sentiment sobre l'objecte, sinó sobre el mateix subjecte; el jo gaudeix de si mateix. S'arriba al punt on ni els grans fenòmens naturals commocionen al subjecte, ja que la raó s'eleva sobre d'aquests. En aquesta apreciació Han està d'acord amb Adorno: la característica autoeròtica és fonamental en l'estètica kantiana del bell. Adorno també mostrarà que el sublim ha de treure fora al subjecte de si mateix. L'experiència estètica d'Adorno defensarà que aquesta no ha de ser una complaença on el subjecte es retroba amb l'igual, sinó que ha de ser una commoció on es pren consciència de la finitud.

En resum, en el bell el subjecte es complau i en el sublim, en un primer moment, experimenta negativitat. Tot i això, aquesta «negativitat» en cap cas acaba essent aliena, fora del subjecte. Segons Han (2016a, p. 37): "Ni lo bello ni lo sublime representan lo *distinto* del sujeto. Más bien son absorbidos por su intimidad". Es tractaria, segons el filòsof coreà, en retornar al bell una sublimitat *dessubjectivitzant*, és a dir, anar més enllà de la subjectivitat autoeròtica; retornar a la unitat del bell i el sublim.

En l'obra esmentada Han introdueix la seva noció del concepte del «bell natural», entenent-lo com a quelcom que encara no és i que s'accedeix a aquest a través del dolor i el trencament, en cap cas a través de l'autoerostisme. Ens porta davant la nostra finitud i té una llunyania que no fa possible el consum. Contraposa aquesta noció amb el concepte del «bell digital», caracteritzat per la pèrdua de negativitat i l'aliè. Només es toleren diferències que puguin ser consumides pel capital.

La bellesa necessita el *pathos* de la distància, juga amb una tensió d'aparèixer-no aparèixer. La noció del bell sembla requerir quelcom ocult, amagat; sense aquest ocultament no hi ha bellesa, hi ha pornografia. Així doncs, la bellesa roman en segon lloc, segons l'autor: "lo principal nunca es bello" (Han, 2016a, p.46). Essencialment, la bellesa és allò que s'amaga, allò que no es deixa veure a simple vista. Això ens porta a veure que per a estudiar la bellesa s'ha d'entendre amb les seves parts ocultes; només d'aquesta manera la podem conèixer i identificar. La bellesa s'ha d'entendre com un vestit que encobreix l'objecte i el que s'ha de fer és conèixer aquest vestit, aquest vel, entenent-lo com a tal, sense desvetllar l'objecte. Es pot dir que el bell és estar encobert. Aquest principi és radicalment diferent del comportament de les informacions. Aquestes essencialment són transparents, parlen directament en el camí del desvetllament.

Han defensa l'idea que per a veure de manera diferent cal, en cert sentit, sentir-se i saber-se vulnerable. Es promou una defensa de la ferida i la seva característica negativitat. La ferida, pel filòsof coreà, és "el momento de la verdad que encierra el ver. Sin herida no hay verdad, es más, ni siquiera verdadera percepción" (Ibid, p. 54). El «veure» al que es refereix no pot ser en cap cas un procés actiu i conscient, és experimentar i deixar que les coses passin.

Articularà una anàlisi del «veure's commocionat» a través de dos elements de la fotografia que Roland Barthes<sup>27</sup> apunta en el seu llibre<sup>28</sup>. D'una banda, l'element de l'*stadium*, que és el gran cap d'informacions de la fotografia. Aquest element simplement ens agrada, ens dona plaer i és buscat de part de l'observador. D'altra banda, l'element del *punctum*, que és la part que ens fereix, que no busca ser trobat, sinó que ve cap a nosaltres i ens estremeix fins i tot d'una manera sinistra. Ens mostra un punt mort de la fotografia, quelcom que no veiem, que estava amagat. Avui en dia, segons Han, totes les imatges són pornogràfiques: destaquen per ser llises i polides.

Cal, però, diferenciar el *punctum* del *shock*: "al contrario que el *shock*, el *punctum* no grita. El *punctum* ama el silencio, custodia el secreto. A pesar de su silencio, se pronuncia como herida" (Ibid, p. 57). Alhora, el *punctum* ha d'anar relacionat també amb la imaginació i amb la no-immediatesa. Han argumenta que s'ha d'afegir un tercer element al binomi, l'*affectum*, que seria l'element característic de les imatges digitals. Aquestes només permeten aquesta *afectació*, només un *m'agrada* immediat i buit de significat.

El filòsof coreà assenyala que el subjecte kantià no és hedonista, sinó ascètic; en ell sí que hi ha una distància estètica no-consumidora, superant el merament estètic i identificant-lo amb la moral. L'ideal del bell kantià va més enllà del mer gust, és capaç de visualitzar amb el poder de la imaginació les idees morals; és una *bellesa moral* o una *moral del bell*. Això contrasta amb la sexualització actual del cos, que el converteix en un objecte de consum a servei del capital. El caràcter, la moral i el bell, indica Han, tenen la seva pròpia temporalitat arrelada en la duració i la ferma, al contrari del digital on no es pot crear res perdurable, ni tan sols el propi caràcter de l'individu.

A més, es proposa una doble lectura de Hegel. D'una banda, una lectura que té present l'interioritat subjectiva, deixant fora l'aliè. D'altra banda, una lectura que es basa en la llibertat i la reconciliació. Han troba molt interessant la segona lectura, ja que en treure el caràcter subjectiu trobem anàlisis molt curioses. Se centra en l'estètica de Hegel, sobre tot en el «concepte», on s'idealitza el bell i es lliga amb la veritat. El «concepte» de Hegel configura la realitat intervenint en

---

27 Escriptor, filòsof i crític francès (1915-1980).

28 Roland Barthes, *La cámara lúcida*, 1980.

ella; el «concepte» no és quelcom abstracte. Entén que la totalitat reconcilia les oposicions particulars, enlluernant una harmonia i donant lloc a la llibertat. La totalitat és reconciliadora.

La bellesa i la llibertat s'identifiquen en el sentit que la bellesa és la llibertat dels particulars però dintre una totalitat. De la mateixa manera, Hegel afegeix que només en la relació estètica el subjecte és totalment lliure, sense cap mena de lligam amb el capital i el consum. Això s'oposa a la nostra societat neoliberal, que entre Botox, depressió i operacions estètiques, transforma tota la bellesa en objecte de consum, subordinant qualsevol llibertat al capital.

El bell no es deixa consumir, "Lo bello es una finalidad en sí mismo. [...] No se somete a ninguna finalidad, a ningún contexto de uso que sea externo a él, pues existe por mor de sí mismo (Ibid, p.80). Així, quelcom que es consumeix no podrà recaure mai en la categoria del bell, ja que li mancaria aquesta llibertat constitutiva del bell. Veiem fàcilment la difícil convivència de l'art amb la societat capitalista. Amb això dit, l'art que històricament ha estat apartat del capital ara se subordina a ell. En aquest punt, l'anàlisi de Han és fermament afí amb l'anàlisi d'Adorno.

En referència a Aristòtil, Han mostra que la coerció no és compatible amb la bellesa. Així, "Son bellas aquellas cosas y actividades que no están dominadas por la necesidad ni por la utilidad" (Ibid, p.84). Aristòtil lliga la felicitat amb l'ètica del bell; ho veiem amb el concepte de *kalokagathia*, on el bell i el bo estan junts de manera indestriable. S'entén que el bo es subordina al bell. La bellesa i la justícia partien d'un lloc comú i ho podem veure amb el terme anglès *fair*: s'usa com a just i com a bell.

Han argumenta que el bell demana, exigeix quietud, demorar-se, aturar-se. Per aquest motiu cal la desaparició de la voluntat, del *conatus*<sup>29</sup>, en presència del bell. El bell ens allibera de nosaltres mateixos en un moment fora de la temporalitat, en un present etern. Essent el bell el diferent i el fet d'aturar-nos en ell fa que el temps es desplaci a un cantó. Reforça la seva argumentació amb l'art de les festes, on el temps es para i l'esplendor de l'eternitat apareix, apagant qualsevol símptoma de transcurs. Les obres d'ara no s'entenen segons aquesta noció de temporalitat; no s'exposen de manera festiva, sinó en museus, en espectacles. "Los museos y las cámaras acorazadas de los bancos son los calvarios del arte. Son lugares de un tiempo nulo, es más, de la negación del tiempo" (Han, 2017b, p. 116). Això és l'altra cara de la vivència temporal de l'obra d'art actual, que disposa de les seves vies econòmiques neoliberals.

Es caracteritza el bell com a record, repetició, reconeixement i reminiscència. El bell és narració i no addició; contrastant amb la immensitat d'estímul i excitacions momentànies. El bell requereix temps.

---

29 Entenem *conatus* com impuls, desig o volició.

Es reflexionarà també sobre Martin Heidegger<sup>30</sup> i el fet que aquest pensador alemany va atorgar al bell un estatus ontològic. Concep el bell com a un fenomen de la veritat més enllà de la complaença estètica. La bellesa no és un simple additiu a veritat. Pel contrari, avui el bell és pur ens, és quelcom que està allà, donada en la seva obvietat i buscant agradar en la seva pròpia immediatesa. "No es bello el brillo instantáneo del espectáculo, el estímulo inmediato, sino la *fosforescencia* silenciosa, la *fosforescencia del tiempo*. La sucesión rápida de sucesos o estímulos no es la temporalidad de lo bello" (Han, 2013, p. 65). El bell actual s'amolla a les necessitats del capital: la velocitat, la circulació i un tipus de dinamisme característic del capitalisme.

Tant la veritat com la bellesa, que no poden ser deslligades, fan que tot es mostri amb una altra mirada, ofereixen una nova definició del real. El bell, per tant, genera i fa veure. "La creciente estetización de la cotidianidad es justamente lo que hace imposible la experiencia de lo bello como experiencia de lo vinculante. La único que engendra dicha estetización son objetos de un agrado pasajero" (Han, 2016a, p. 109). La volatilitat de la nostra societat s'estén a tots els aspectes. Estem en una crisi del bell, en tant que vivim en el món del «m'agrada».

Recollint tot el que s'ha dit, l'aposta de l'autor és defensar que sense ferida i negativitat no hi ha veritat ni bellesa, no pot existir un *veure* realment. L'experiència estètica va innegablement lligada a la negativitat i a la commoció. La negativitat forma part de l'essència de la bellesa. L'autor arriba al punt de fer la següent afirmació: "La belleza es enfermedad" (Han, 2016a, p. 67). Entenent la malaltia com a quelcom curatiu i essencialment negatiu. No es pot eliminar la negativitat, si ho fem, acabem eliminant-ho tot, ja que no podem separar la negativitat de la vida, de la bellesa, del sublim, de l'amor o de la lletjor. Les obres d'art abans eren expressions de la vida com a intensitat, però aquestes intensitats que tenia la vida s'han perdut. Ara tot es regula, s'anivella i es poleix.

Han, i també Adorno, com ja hem vist, conceben la bellesa i el consum com a antagònics, s'exclouen un de l'altre: res que es consum és bell i res bell pot ser consumit. A més, la bellesa requereix diversitat, commoció i negativitat. D'altra banda, el consum permet certa diversitat i alteritat sempre que sigui consumible i no acabi aportant negativitat. S'acaba conclouent que la bellesa és una finalitat en si mateixa, no es deixa consumir, només es deixa contemplar. La societat actual és una societat en una profunda crisi de la bellesa, ja que no hi ha lloc per a les experiències estètiques. En paraules del mateix Han (2016a, p. 64):

---

30 Un dels grans filòsof alemanys del segle XX. Destaca per les seves aportacions a l'existencialisme i la fenomenologia (1889-1976).

La negatividad de lo terrible constituye la matriz, la capa profunda de lo bello. Lo bello es lo insoportable que todavía llegamos a soportar, o lo insoportable hecho soportable. Nos escuda de lo terrible. Pero al mismo tiempo, a través de lo bello resplandece lo terrible. Eso es lo que constituye la ambivalencia de lo bello. Lo bello no es una imagen, sino un *escudo*.

Ara bé, davant d'aquesta crisi del bell i l'obsessió de fer-ho tot transparent, Han reivindica la defensa nietzscheana de l'aparença, la màscara, la seducció, el secret i el joc. Alhora cal retrobar-nos en l'actitud de la distància. Aboca per tornar a una vida contemplativa, no entesa com tradicionalment, sinó com a atenció profunda i com a sortida de si mateix submergint-se en l'*altre*. Veiem com l'absolut protagonisme de la dimensió apol·línica de l'home en la societat contemporània en relació amb la dimensió dionisiaca, representa un problema en la mateixa concepció de l'art.

Han fa una crida a retornar a l'art que es demora en les coses, els altres i les paraules. La salvació del que és bell és la salvació del llaç social. No podem apartar la mirada del factor digital i la hipercomunicació, que fa que es destrueixi el silenci que necessita l'individu per a reflexionar.

La sortida d'aquesta crisi de la bellesa recau en la salvació de l'altre, del diferent, de l'aliè i en la fugida de les dinàmiques característiques de la societat capitalista actual: la transparència i el cansament. "Precisamente hoy, la crisis de la belleza consiste en que lo bello se reduce a su estar presente, a su valor de uso o de consumo. El consumo destruye *lo otro*. Lo *bello artístico* es una resistencia contra el consumo" (Han, 2016a, p. 94).

A tall d'apunt, i per parlar en general de l'obra esmentada, contrasta que realitzi una crítica fulminant a allò que transita veloçment i, tanmateix, en la pròpia forma del llibre, en la seva lectura, un no pot deixar de sentir que està circulant a una alta velocitat, veient passar idees profundes presentades com idees simplificades i resumides en poques línies. Al mateix temps, és una obra on podem trobar una gran bibliografia i un gran recull d'idees que certament enriqueixen l'anàlisi.

Tot seguit, cal arribar a l'apartat on posem en comú les idees d'ambdós autors i fem una anàlisi crítica de la concepció de l'art i la bellesa.

## CONCLUSIONS

Arribat aquest punt del treball, cal fer un sumari de les idees més rellevants d'ambdós autors, així com analitzar els acords i desacords i examinar la concepció de la crisi de la bellesa i l'art. Tanmateix, aquest és l'espai per a avaluar la situació actual segons el meu parer. Anem pas a pas:

Pel que fa a les seves respectives anàlisis de la societat, veiem que Adorno se centra en el concepte d'indústria cultural amb el qual es refereix a la producció de manera industrial de la cultura. Així, l'art és l'espai on es pot escapar del domini d'aquesta societat, caracteritzada per la racionalitat instrumental. És fonamental, segons Adorno, salvar la negativitat i el component crític de l'art. Cal, doncs, desplegar el potencial que té l'art d'expressar la resistència contra la realitat social de domini. D'altra banda, Han articula la seva anàlisi de la societat a través dels conceptes de cansament i transparència. Entén el poder característic d'aquesta societat com a poder positiu i aquest opera a través d'estímuls positius. La categoria estrella d'aquesta època és el «polit», que representa la societat positiva. La societat deixa un món llis i impecable on tota negativitat és extirpada: es promou un món de «l'art del m'agrada». Així, el bell està lligat a la positivitat pura. La transparència, al seu torn, és la inserció en el capital sense resistència, portant un buit de sentit. Segons Adorno i també Han, l'art ha d'expressar violència, dolor i ferida: l'art ha de ser fosc. Adorno argumenta que l'art ha de ser fosc com la societat. Ara bé, segons Han, l'art, de fet, és com la societat: transparent i positiu. En tot cas, l'art no ha d'expressar alegria, sinó negativitat.

Pot ser que Han porti als límits una postura que ja es concebia com apocalíptica en l'època d'Adorno. Aquesta visió aparentment catastrofista en el moment de la publicació de les obres es va assentant amb els anys. Les tesis presentades per Han en el 2013 ara prenen més vigència i acceptació. El mateix podem dir de l'obra d'Adorno; en el moment de la publicació va ser rebuda com una obra quasi apocalíptica, però un cop passen els anys les anàlisis semblen encara més encertades.

Alhora, l'enfocament de Han no se centra de manera tan explícita en el perill de la racionalització, tot i que aquest punt també es recull en el moment actual de domini de la part apol·línica. Han sentència que s'ha arribat a un punt on ni els grans fenòmens naturals commocionen al subjecte, l'ansia de la racionalització i lligam amb el subjecte s'eleva sobre d'aquests. Tant per Adorno com per Han, la negativitat del terrible és essencial per al bell.

En Adorno veiem la importància que se li dona al bell natural, el qual és essencial i ens mostra allò que s'ha de recuperar, allò que està més enllà. Han l'entén com a quelcom que encara no



és i que s'accedeix a aquest a través del dolor i el trencament, en cap cas a través de l'autoerotisme: és indispensable sortir de nosaltres mateixos. Contraposa el bell natural amb el bell digital. El bell digital es caracteritza per la pèrdua de negativitat i és el característic de l'època actual. L'experiència estètica no ha de ser una complaença on el subjecte es retroba amb l'igual, sinó que ha de ser una commoció on es pren consciència de la finitud. Segons Han, cal tornar a la unitat del bell i el sublim i deixar anar la subjectivitat autoeròtica.

Han postula que vivim en una societat «pornogràfica», i l'art, al seu torn, també és pornogràfic: no conté ni misteri ni seducció. La societat exigeix art transparent, positiu i sense cap ambigüïtat, la nostra societat és regnada per *l'idèntic*. Segons Han, el sistema neoliberal també explota la idea d'autenticitat aparent. És rellevant fixar-nos que això ho podem girar cap a Adorno, concebut «l'art autèntic» com una altra estratègia del capital, una nova eina per introduir les aparents novetats en el remolí de l'igual. Això ho podem veure en identitats que es titllen d'alternatives o reals: ben aviat acaben dintre del mateix capital on se'ls explotarà l'estètica, els gustos i les aficions.

Com hem vist, l'objectiu de l'estètica adorniana és la reflexió sobre la possible recuperació de l'autonomia del subjecte en l'experiència estètica a través de l'autonomia de l'obra d'art. En tot cas, la idea de quelcom que realment fugi les tendències de la societat és prou complicada. De manera quasi automàtica arribem a la qüestió de si és possible un «art autònom» entès d'aquesta manera. És sensat pensar que l'art pot esdevenir quelcom aliè a les circumstàncies on es produeix i desenvolupa? Entenem que Adorno defensa que qualsevol manifestació cultural té un lligam amb el context social en el qual apareix i que gràcies a aquest es pot explicar el seu desenvolupament. Emperò, posteriorment reben una certa autonomia independitzant-se del context original. Aquesta idea continua essent complicada de copsar com a una possibilitat real. Sembla que si acabem independitzant l'obra perdem una part substancial d'aquesta. En aquest punt, Adorno identifica l'art de l'època que s'ha convertit en mercaderia i l'art que suposadament ha de tornar a esdevenir, l'art autònom. Vegem que hi ha un espai molt gran entre aquestes dues concepcions i semblen dues concepcions extremes, on no hi ha espai per obres que no acaben d'amoïllar-se a alguna d'aquestes dues definicions. Alhora, entenem que l'art no es pot analitzar en mercaderia o art autèntic, sembla que s'està perdent una part de l'art.

L'art del segle XX, segons Adorno, no promou el *shock* que hauria de promoure. Tanmateix, Han també parla del *shock*, però per diferenciar-lo del *punctum*. Aquest segon concepte justament es relaciona amb la imaginació i la no-immediatesa, parts fonamentals de l'obra d'art. Per Adorno, tal

com es va remarcar, les obres d'art són aparicions fugaces<sup>31</sup>. Han no accepta aquesta caracterització fugaç de les obres d'art i del bell: defensa que el bell té una pròpia temporalitat, un present etern. Veiem que aquesta caracterització pot semblar antagònica entre els dos autors. D'una banda, la fugacitat és constitutiva de l'art i el bell segons Adorno i, d'altra banda, la fugacitat és quelcom que impedeix l'aparició del bell i l'art, segons Han. De fet, el filòsof coreà sentència que en el digital no és possible aquesta alliberació de nosaltres mateixos en un moment fora de la temporalitat. Han defensa que en el digital no és possible crear cap mena de perdurabilitat. A parer meu, actualment amb aquesta immediatesa i fugacitat no és possible concebre una obra d'art.

Seguint en aquest tema, opino que les obres actuals semblen més fugaces encara: tenim tant accés a aquestes que es banalitzen. El fet de tenir a l'abast tant contingut cultural i artístic fa que aquest sigui volàtil i fugaç. Trobem exemples en la publicació d'obres d'art en *Insta-Stories*<sup>32</sup> que en vint-i-quatre hores s'eliminen. No ens cal recordar cap de les grans obres d'art, en tot moment podem buscar-les per internet i en qüestió de segons aconseguirem una còpia en HD. Les obres d'art passen per davant nostre com estrelles fugaces, però no en sentit adonià. Justament en el sentit del que ens parla Han: estem en una crisi de la bellesa a causa d'aquest fet.

Tanmateix, és interessant el tercer binomi que Han proposa, *l'affectum*, que seria l'element característic de les imatges digitals. Aquestes només permeten aquesta afectació, només un m'agrada immediat i buit de significat. El gran punt on la teoria de Han sembla més apta o simplement més actualitzada és en la introducció de les característiques i circumstàncies de la situació actual, tal com veiem en aquesta apreciació.

Tornant als autors, ambdós sentencien que l'art i la bellesa han esdevingut objectes de consum, és a dir mercaderies. Sentenciaran que quelcom consumible no pot recaure en la categoria del bell. Això és així perquè la llibertat de no ser consumible és constitutiva de l'obra i del bell. Així, ambdós defensen la fugida de dinàmiques capitalistes per a sortir de la crisi. Denuncien que aquest espai artístic de llibertat s'ha perdut subordinant-se al capital. Tanmateix, tant Han com Adorno defensen la necessitat de la distància, de l'ocult: són elements clau. Per Han, la distància és eliminada per a entrar en la societat positiva i per Adorno, la distància és eliminada per la racionalització extrema de la societat.

Tant l'obra d'Adorno com l'obra de Han són intents de defensar una noció de la bellesa que requereix negativitat per a existir; és un intent de recuperar la importància vital de l'art. Recordem que per Adorno l'art de la seva època es caracteritza per la pèrdua de la tensió, banalitzant l'art. Han

---

31 Cal recordar l'analogia amb els focs artificials.

32 Contingut audiovisual de la plataforma *Instagram* on es permet la visualització d'aquest només per a un dia.

comparteix aquesta idea, i ambdós creuen que aquesta manca de joc i misteri ens porta cap a una crisi de l'art i la bellesa.

Per Adorno l'art i la bellesa requereix una revalorització radical, cal una nova reflexió en les noves condicions de l'època. Estem en una crisi de la bellesa i l'art en tant que aquestes s'han vinculat amb la raó. Només a través de l'absoluta negativitat es pot expressar l'inexpressable, ja que s'entén que la bellesa és aliena a la raó. La sortida d'aquesta crisi consisteix en la defensa de l'obra d'art autònoma, en el trencament de la vinculació de l'art i la raó. Segons Han, vivim una crisi del bell en tant que vivim en el món del «m'agrada». En altres paraules, el bell actual reproduïx les necessitats del capital i aquestes necessitats són incompatibles amb l'art. Veiem complicada la convivència de l'art amb el capitalisme actual el qual no deixa espai per a les experiències estètiques. Han reivindicarà el retorn a la distància i a la dimensió dionisiaca de l'aparença, la màscara i la seducció. Demana tornar a la negativitat de l'*altre*, del diferent, de la sortida de nosaltres mateixos i l'*igual*.

Un altre punt a considerar és si aquestes anàlisis fallen en determinar certs punts. Veiem que Adorno no és capaç de veure la doble cara de les característiques de la seva època: aquesta indústria de l'art també serveix perquè aquest arribi a tothom. També pot arribar a permetre que artistes es puguin dedicar a l'art. Les grans obres d'art passades han estat grans obres per la seva reproducció, posem l'exemple de Romeu i Julieta de Shakespeare. Potser molts artistes no haurien creat certes obres cabdals sense haver-ne publicat i venut d'altres, ja que simplement no tindrien els recursos i reconeixements que aquesta indústria els hauria retornat a canvi de la publicació.

També, s'entén que les obres d'arts fruites d'aquesta societat de la indústria cultural no poden tenir cap mena d'influència o efecte crític, creuen que no hi ha cap mena de potencial emancipador. No ens cal anar molt lluny o trobar un artista poc conegut per a refutar aquest punt; parlem de Banksy, per exemple. Aquest artista ha arribat a ser molt popular: diríem que gran part de la població encara que no estigui interessada en l'art n'ha sentit a parlar. Dir que les obres d'aquest artista són buides de contingut crític és obertament fals. Sí que podem afirmar que el contingut crític perd força quan el capital l'acaba usant a favor seu i, per exemple, treu una línia de roba amb els seus dissenys. Tot i això, no és clar que es pugui afirmar la pèrdua total del poder crític de l'art. És just pel fet de viure en aquestes circumstàncies que l'art no deixa de trobar noves vies per a seguir, en la mesura del possible, essent crític.

Alhora, aquesta insistència per part d'Adorno en «l'art autèntic» pot arribar a caure en un elitisme basat en no acceptar les noves corrents artístiques que sorgeixen. Fet que ens porta a veure

en certes tesis d'Adorno una visió puritana o reaccionària de l'art que podria portar a desprestigiar noves corrents o estils només per a no ser com l'art defensat per Adorno.

No només centrant-nos en aquests aspectes, també veiem que la seva visió intenta ser una anàlisi de tota l'estètica i aquesta tasca no és gens fàcil. També cal recordar que l'època en la qual l'obra va ser escrita no destaca per a ser el millor moment de la història i que certament aquest pessimisme per la situació va acabar essent reflectit en l'obra d'Adorno.

Centrant-nos en Han, veiem que la seva perspectiva marcadament crítica del sistema actual no és necessàriament una novetat. Les seves tesis recorden a tesis ja escrites per diversos autors com el mateix Adorno, Baudrillard o Horkheimer. Sí que trobem la novetat de la introducció a la seva anàlisi de les noves tecnologies, però continua semblant una amalgama de pensaments més o menys contemporanis. Emperò, aquest fet no comporta una pèrdua d'importància del seu pensament: en l'anàlisi i l'estudi d'altres teories també es consideren punts de vista molt interessants. Crec que hi ha punts comuns amb reflexions passades que certament cal que tinguem en compte.

És cert que no podem demanar que s'escrigui una obra de l'extensió de la *Teoria Estètica*, però sembla que la reflexió estètica de Han es queda un pèl curta. Alhora, i com ja es va assenyalar, sembla que les idees de Han se'ns apareguin de forma fugaç en tant que la seva aparició ràpida en obres d'extensió molt curta no permeten l'assimilació i comprensió real d'aquests.

Pel que fa a la visió de la crisi de la bellesa i l'art dels dos autors, crec que tant en Han com en Adorno els manca una part de l'altre. Sembla clar que l'art avui en dia no està passant pel millor moment possible: només cal sortir al carrer i observar la posició dels artistes en el món. Emperò, també sembla prou plausible el fet que justament l'assassina de l'art és la racionalitat. La racionalitat entesa amb termes de Han: la societat capitalista actual promou la racionalització de tot, passant-ho pels filtres de la positivitat i la transparència. Així, amb aquesta manca d'irracionalitat, d'allò que s'escapa del concepte, l'art no pot aportar-nos una experiència estètica plena; es queda a les portes del simplement agradable. A més, la producció *ad infinitum* de manera industrial de la cultura de l'*idèntic* només agreuja el problema.

D'altra banda, no trobo encertat aquesta defensa d'una entitat que es digui «obra d'art autèntica», sembla un concepte buit de significat. El que ens pot fer sortir d'aquesta crisi és concebre aquest tipus de societat com a l'assassina de l'art, en la seva totalitat. No serà possible una obra d'art en una societat que es mou en preceptes del capital. Tal com no es pot tenir un consum ètic dintre del capitalisme, són termes que simplement es repel·leixen. L'art i la bellesa no poden

conviure en la societat actual i perquè això canvií no hauríem d'enfocar la visió cap a un problema en la mateixa concepció de l'art, sinó un problema en la societat actual.

"Of course, this is not the end of the subject, but it is  
As far as I now can see, which in regard to beauty is  
All we have, and one thing it seems to be about". (Koch, 1975, p. 43)

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética / Obra Completa*. (ed. de Rolf Tiedemann). Akal.
- Berti, E., & Volpi, F. (2007). *Storia della filosofia dall'antichità a oggi* (ed. compacta). Editori Laterza. (p.294-299).
- Boladeras, M. (2006). *L'Escola de Frankfurt*. UOC.
- Copleston, F. (1984). *Historia de la filosofía, tomo 1: Grecia y Roma*. Ariel.
- Copleston, F. (1996). *Historia de la filosofía, tomo VI de Wolff a Kant*. Ariel.
- Copleston, F. (2001). *Historia de la filosofía, tomo VII de Fichte a Nietzsche*. Ariel.
- Entel, A., Gerzovich, D. & Lenarduzzi, V. (1999). *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*. Eudeba.
- Escuela Cruz, C. (2016). *Adorno: la razón se ha convertido en un instrumento para someter al hombre a las necesidades de la sociedad*. RBA Coleccionables.
- Han, B. (2013). *La sociedad de la transparencia* (1ª ed.). Herder.
- Han, B. (2014). *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder* (Pensamiento Herder). Herder.
- Han, B. (2016a). *La salvación de lo bello* (1ª ed.). Herder.
- Han, B. (2016b). *Sobre el poder* (Pensamiento Herder). Herder.
- Han, B. (2017a). *La expulsión de lo distinto: Percepción y comunicación en la sociedad actual* (Pensamiento Herder). Herder.
- Han, B. (2017b). *La sociedad del cansancio* (2ª ed.). Herder.
- Han, B. (2018). *La agonía del Eros* (2ª ed.). Herder.
- Hohendahl, P. U. (1991). *Autonomy of Art: Looking Back at Adorno's Aesthetische Theorie*. In *Reappraisals: Shifting Alignments in Postwar Critical Theory* (pp. 75–98). Cornell University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt1g69xjd.7>
- Horkheimer, W. & Adorno, T. (1994). *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Trotta.
- Kant, I., & Pi, J. J. (2004). *Crítica de la facultat de jutjar*. Edicions 62.
- Koch, K. (1975). *On Beauty*. *Poetry*, 126 (1), 28–43. <http://www.jstor.org/stable/20596735>

- Nietzsche, F. (1981). *La genealogia de la moral* (J. M. Calsamiglia, Ed.). Laia.
- Nietzsche, F. (1999). *La filosofía en la época trágica de los griegos*. Valdemar.
- Nietzsche, F. (2011). *El naixement de la tragèdia*. Adesiara.
- Plató. (2011). *Diàlegs / Plató* (2a ed. / a cura de Carles Riba). Edicions 62.
- Rastoin, M. (2019). *Reflexiones sobre el pensamiento de Byung-Chul Han*. Mensaje (Santiago, Chile), 68 (678), 54–58.
- Sert, G. (2015). *El concepto de autonomía del arte en Th. W. Adorno*. Universitat de Barcelona.