

ISSN: 1667-927X

**Centro de Producción e Investigación en Artes
de la Facultad de Artes**

Universidad Nacional de Córdoba

Revista de Artes Nro. 27 - 2017-2018

Avances

Avances N° 27 2017-2018

Director

Marcelo Nusenovich

Coordinadora Editorial

Clementina Zablosky

Comité Editorial

Jazmín Sequeira

Marcela Sgammini

Comité de Referato

Ma. Alejandro Aizenberg
Facultad de Artes / Universidad Nacional de
Córdoba

Dra. Bibiana Anguio
Universidad Nacional de La Plata / Universidad
Nacional de las Artes

Lic. Adriana Beatriz Armando
Centro de Investigaciones del Arte Argentino
y Latinoamericano / Universidad Nacional de
Rosario

Dra. Silvia Dolinko
CONICET / Universidad Nacional de San Martín /
Universidad de Buenos Aires

Dr. Guillermo Augusto Fantoni
Centro de Investigaciones del Arte Argentino
y Latinoamericano / Universidad Nacional de
Rosario

Dr. Pablo Fessel
CONICET / Universidad de Buenos Aires

Dr. Carlos Fos
Centro de Documentación de Teatro y Danza
- Complejo Teatral de Buenos Aires

Dra. Verónica Galfione
CONICET / Facultad de Filosofía y Humanida-
des / Universidad Nacional de Córdoba

Dra. Mónica Gudemos
Facultad de Artes / Universidad Nacional de
Córdoba

Dr. Esteban Juárez
Facultad de Ciencias de la Comunicación /
Universidad Nacional de Córdoba

Dr. Pablo Lanza
CONICET / Universidad de Buenos Aires

Prof. Diego Roberto Madoery
Facultad de Bellas Artes/ Universidad Nacio-
nal de La Plata

PASILLOS. ADORNO Y LAS CONDICIONES DE POSIBILIDAD DE UNA ESTÉTICA LOCAL

Lic. Manuel Molina

Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

En este ensayo filosófico pretendo partir de un diagnóstico autocrítico y subjetivo de los modos de producción en estética contemporánea bajo la dialéctica local/global, hasta llegar a examinar apropiaciones alternativas de la estética de Theodor Adorno. Para ello propongo un protocolo de desintegración de la estética adorniana, que consiste en desgarrar los conceptos con su otrx o su contrario histórico-social, esto es, mi contexto de investigación: hoy y en la ciudad de Córdoba (Argentina). Los objetos de reflexión que vienen a discutir con Adorno son Casa Trece y López de Lucas Di Pascuale. Este procedimiento intenta permear mi lectura e interpretación de Adorno con los movimientos, tensiones y luchas del presente en Córdoba, en Argentina y en nuestra región Latinoamericana.

Palabras clave

Estética-arte-política-Adorno-Córdoba

HALLS. ADORNO AND THE CONDITIONS
OF POSSIBILITY OF A LOCAL AESTHETIC

Abstract

In this philosophical essay I pretend to start from a self-critical and subjective diagnosis of ways of production in contemporary aesthetics under the local / global dialectic, to evaluate alternative appropriations of Theodor Adorno's aesthetics. For this purpose I propose a protocol of disintegration of the Adornian aesthetics, which consists of tearing the concepts with its opposite or its historical-social counter, that is, my research context. The objects of reflection that come to discuss with Adorno are Casa Trece and Lopez de Lucas Di Pascuale, both of the city of Córdoba. This procedure tries to permeate my reading and interpretation of Adorno

with the movements, tensions and struggles of the present in Córdoba, in Argentina and in our Latin American region.

Keywords

Aesthetic-art-politic-Adorno-Córdoba

Primer pasillo

En las últimas Jornadas de *Estética y filosofía del arte* organizadas por el equipo de investigación “Formas de la apariencia estética” (SECyT-UNC), el profesor Silvio Mattoni reivindicó el uso del “yo” como estrategia literaria para el ensayo filosófico. La primera persona en singular es una posición contra los objetivismos de las ciencias naturales y de los organismos académicos que esconden en sus escrituras al sujeto-objetivante y al sesgo desde el que se investiga. La escritura poética, la fragmentariedad del texto y la yuxtaposición de argumentos también contraponen el ensayo a la escritura económica, el texto unitario y la lógica jerárquica del texto científico-positivista. Siendo mi horizonte de reflexión algo impuro, multiforme y dinámico como el arte y las estéticas contemporáneas, la composición textual no puede quedar intacta.

Desde el año 2011 trabajo sobre la filosofía del arte de Theodor W. Adorno. Desde entonces, intento investigar el plexo inmanente de sus reflexiones estéticas en tensión con mis propias circunstancias de producción: como investigador becario de CONICET y docente de la ciudad de Córdoba (Argentina), como profesional de clase media formado en una Universidad Pública, como parte de la comunidad LGTTBI, como artista contemporáneo, como ciudadano posicionado políticamente en la izquierda. Sin embargo, mis actuales directores de investigación me han estimulado una y otra vez à pensar o bien en una dirección universalista de la estética donde los objetos de reflexión y las categorías de análisis se corresponden más o menos sin problemas con la totalidad del mundo Occidental; o bien en una dirección historicista de la estética, donde los objetos y las categorías se corresponden con una reconstrucción de los marcos históricos alemanes de la propia discusión adorniana.

Ambos modos de trabajo tienen sus momentos productivos, pero también sus límites, que derivan del alto nivel de abstracción con el que proceden. Lo que sucede en “los pasillos” de nuestras instituciones es una y otra vez reprimido por las distintas reflexiones teóricas de las artes por ser considerado demasiado subjetivo, particular, informal, y en consecuencia poco productivo para complejizar los debates sociológicos, históricos, semióticos y filosóficos.

Pero, es en “los pasillos” donde ingresan cotidianamente las fuerzas políticas que posibilitan y condicionan la producción del conocimiento sobre las artes. “Los pasillos”, en su uso coloquial, son el lugarteniente intramuros del chisme, del coqueteo, de los posicionamientos, de las enemistades, de las alianzas y de los escándalos entre colegas de un espacio laboral. En la academia constituyen todas las instancias institucionales contingentes, interpersonales y silenciosas que ocupan su lado oculto, su parte baja, invisible en resoluciones, actas, planes de estudio y *papers* de investigación. Allí es donde mejor circulan las pulsiones, los deseos, los intereses que constantemente permean y modelan nuestras condiciones de producción estética. Los pasillos conectan los espacios estancos de un habitáculo, las piezas, los cuartos, y es por donde nosotrxs pasamos.

Hace unos años, entre 1998 y 2001 el profesor Fernando Fraenza viaja a España por medio de la beca FOMEC a cursar el programa de doctorado en artes de la Universidad de Castilla, La Mancha, obteniendo el título de Doctor en Bellas Artes. Durante mis años de adscripto a la cátedra Problemática general del arte hoy del 3º año del Plan de estudios 2011 de las carreras de artes visuales (FA, UNC), me comentó una compañera del equipo de una querelle que hubo durante los años que Fraenza estuvo en el extranjero. En verdad, según recuerdo, la querelle tuvo lugar cuando Fraenza regresa a la Argentina y descubre que la profesora María Cristina Rocca había emprendido un giro de la perspectiva general del programa de la materia, claramente eurocéntrica, hacia autores latinoamericanistas de la línea de Juan Acha, García Canclini y Ticio Escobar. Esta anecdótica querelle entre dos posicionamientos teóricos locales y a comienzos del tercer milenio, cobra relevancia si la entendemos como cristalización del choque entre dos modos contrapuestos de hacer estéticas todavía vigentes.¹

¹ Podríamos extender esta misma diferencia a las posteriores publicaciones de ambos profesores, resultados de sus procesos de investigación y donde cristalizan sus posiciones intelectuales y por supuesto, políticas, a saber: *Ver y Estimar arte. Apreciándonos a nosotros mismos a comienzos del tercer milenio, y sobre todo en regiones periféricas del mundo* de Fernando Fraenza en colaboración con Alejandra Perié y María Antonia de la Torre publicado en 2009 por la editorial Brujas y Arte, modernización y guerra fría. *Las Bienales de Córdoba en los sesenta* publicado también en 2009 por la editorial de la Universidad Nacional de Córdoba. El primero se trata de un trabajo claramente teórico-crítico, porque consiste en una enorme articulación teórica de autores de la socio-semiología continental como Umberto Eco, Pierre Bourdieu, Patrick Charaudeau y de la teoría crítica alemana como Adorno, Bürger y Habermas. Este complejo y heterodoxo marco categorial se dispone alrededor de un “caso ejemplar”, una muestra italiana (de la periferia del centro) de instalaciones itinerantes entre 2003 y 2004 llamada “Nuovi Percorsi”. El segundo se trata de un trabajo claramente histórico-crítico, porque consiste en una enorme reconstrucción histórica de las tres Bienales Americanas de Arte patrocinadas por la Industrias Kaiser Argentina durante el período de los sesenta en la ciudad

Sin embargo, ambas se caracterizan por construirse sobre un “canón de prohibiciones” siendo la estética fraenziana parte de una tradición de estéticas centralistas, colonialistas que prohíben la reflexión desde y sobre lo latinoamericano; y siendo la estética roquense² parte de una tradición de estéticas localistas, latinoamericanistas que soslayan la reflexión sobre y desde lo hegemónico (vale decir, lo europeo y lo norteamericano). La filósofa posadorniana Juliane Rebentisch postula el término de anestética, para aquellos regímenes de lo sensible y lo decible que no hacen aparecer el conflicto constitutivo de lo social y lo histórico, de las fricciones entre las diferencias. Visto así, ambas podrían ser descriptas como anestéticas por esquivar en sus configuraciones conceptuales y analíticas el conflicto político latente e indisoluble entre ambas tradiciones. Ninguna de estas alternativas escenifica la irreductibilidad de lo local a lo extranjero y viceversa, el entrelazamiento constitutivo de centro y periferia de nuestra circunstancia, el conflicto político que aún hoy tensa tanto los contextos de producción hegemónicos como los descentrados. El propio estado de nuestros materiales de trabajo, como artistas y como intelectuales, está marcado por una recurrente tensión entre orígenes.

Considero que hoy el campo de producción de la reflexión del arte local, debe ser permeado de sus propias condiciones materiales de trabajo con vistas a remitir las discusiones sobre los autores canónicos y hegemónicos a aquellas discusiones encarnadas en nuestros territorios, sin perder ninguna de las dos partes. En esta dirección, una *sintética* purista de lo local que en el nombre de la autonomía intente borrar de un plumazo la larga y violenta historia de las intervenciones de lo europeo y hoy también lo norteamericano que constituyen lo local, no parece ser una alternativa superadora. Tampoco lo es, una *extática* alienada en lo hegemónico que en la fascinación por la superioridad material de los centros de producción intente descartar la especificidad de nuestras circunstancias de reflexión e identificarlas a lo hegemónico.

Una estética crítica de lo local hoy implica construir en el espacio dialéctico entre la autonomía y la heteronomía que tensiona tanto a nuestro propio pensamiento, como a las producciones artísticas y al marco social, político y económico de nuestra región. Esta tarea implica

de Córdoba, periodo leído a través de un marco teórico también heterodoxo, compuesto fundamentalmente por el autor peruano-mexicano Juan Acha (a cuya memoria el libro va dedicado). A éste se suman algunas categorías de Bourdieu y de Clifford Geertz. La propuesta de Rocca en el libro no decanta por una estética, a pesar de que esboza reflexiones teóricas, sino que se enfoca en la multifactorialidad histórica del caso de las Bienales, poniendo de manifiesto el carácter extractivista e ideológico de la inversión del capital internacional en la cultura local.

² Tomé el caso del gentilicio *roquense* de la ciudad argentina General Roca para la construcción por analogía del concepto de una estética y una historia del arte desde la perspectiva de María Cristina Rocca.

que procedamos leyendo y discutiendo a nuestros colegas, pensando y escribiendo sobre nuestras producciones artísticas, arriesgando conceptos, criticando la coyuntura socio-política del presente. Es urgente para nosotrxs, en un mapa nacional donde la gestión política de derecha y su proyecto económico neoliberalista amenaza con disolver las tensiones sociales de clase, de género, de raza y de región en una forzada *anestésica* de la reconciliación, repensar el potencial que tiene la estética y el arte de hacer reaparecer los conflictos del presente.

Segundo pasillo

Mi proceso de investigación actual tiene por objeto el problema de los materiales estéticos en la filosofía de Theodor Adorno ante el tránsito de la pintura hacia las artes visuales. Después de tres años de haber formulado este problema para ingresar al Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba y a las becas de CONICET, pude poner en transparencia la estética adorniana con su filosofía de la historia y su teoría crítica de la sociedad. Esta transparencia significó explorar el mapa de reflexiones sobre el arte, la historia y la sociedad bajo la “lógica de la desintegración” que las atraviesa. Adorno veía en la desintegración vanguardista de la obra de arte orgánica y de la estética idealista el mismo proceso de descomposición de la modernidad ilustrada y de la sociedad burguesa. Tras reconstruir las múltiples conexiones y rupturas que la estética adorniana guarda con los diagnósticos de Hegel, Marx, Lucàks, Benjamin, Kracauer y Horkheimer, pude comprender que la formulación de mi problema sobre los materiales estéticos era insuficiente por ser unilateral y estático. Y que esta reducción en parte, estaba determinada por las apropiaciones posteriores de la estética de Adorno. Entonces rastreé que sobre todo en los escritos musicológicos, en especial sobre Arnold Schönberg y Alban Berg, el material musical es comprendido tempranamente en su estado de crisis vanguardista, en el momento de su desmoronamiento. Para Adorno el dodecafonismo lleva el signo doble de conducir al progreso del material musical y por precisamente por lo mismo, contribuir con su desmoronamiento interno. La escritura adorniana deviene un intento de hacer justicia en la filosofía del potencial crítico de la nueva música. De allí que Adorno exigirá para la filosofía de su tiempo contribuir con el progreso de la desintegración dialéctica de las categorías heredadas del idealismo.

En este punto, mi trabajo emprendió una inflexión crítica, que consiste en hacer propio el *dictum* adorniano de desintegrar dialécticamente los materiales de trabajo, pero esta vez para volverlo contra sí mismo, en un “ir con Adorno contra Adorno”. En ese doblez encuentro cada vez más un espacio de trabajo que permite a la vez limitar teórica e históricamente el alcance de las aporías adornianas, a la vez que extraer de ellas sus continuidades y potenciales críti-

cos en nuestros contextos en el presente. Esto mismo también abre una vía de discusión con las otras estéticas posadornianas, que parten de una crítica a la centralidad de la categoría de obra de arte en Adorno y cuya redirección podría describirse como dos giros posibles por fuera del objeto artístico. Uno de ellos, es el giro hacia lo *subjetivo*, esto es hacia el receptor y la experiencia estética, que hace pie en la ideología de la desmaterialización del objeto artístico. Según esta alternativa reconstruida localmente por investigadores como Esteban Juárez y Verónica Galfione, lo que llamamos arte es ese fenómeno de interferencia que sucede en quien experimenta la obra de arte. Una obra que en su estado contemporáneo ya no coincide necesariamente con un objeto físico, sino que es susceptible de ser una acción, una situación, un trozo de espacio o de tiempo, un vínculo, etc. En la ciudad de Córdoba todavía sigue siendo singular el caso de Casa Trece, una suerte de red de autogestión artístico-cultural que con más de veinte años quizás sea el espacio local con mayor visibilidad y proyección en toda Latinoamérica. Casa Trece desintegra la estructura estética en una inabarcable cantidad de actividades culturales y vínculos subjetivos con agentes del ámbito artístico. Casa Trece es una casa, y también unos habitantes, una trama de relaciones, muchas conversaciones y discusiones, intervenciones, estrategias de campo, acciones empíricas, una radio, una editorial, fiestas, seminarios, residencias, clínicas, todo offline y en la web. No hay entonces sólo substancias, sino que sus materiales son precisamente lógicas, actores, generaciones, actividades y discursos. En las **estéticas de la interferencia**, la noción de desmaterialización del arte parte de una idea de material reducida a los soportes físicos y elásticos, soportes que habrían sido abandonados hacia finales de la década del sesenta por los conceptualismos en simultáneos puntos del mundo. Así, los materiales de las obras y las obras de arte mismas, son tan sólo el estímulo para la experimentación subjetiva de lo artístico comprendida como un proceso sensible y reflexivo sobre lo qué es el arte y sus condiciones de posibilidad. Estéticas posadornianas señalan este proceso subjetivo como interferencia de la comprensión (Wellmer), como subversión de las razones (Menke), como desestabilización de la interpretación (Bertram) y como distanciamiento del sujeto de sí mismo (Rebentisch). Casa Trece podría ser vista así como una experiencia colectiva de distanciamiento de los sujetos (donde los receptores son *de hecho* los productores) respecto de sus determinaciones habituales como ciudadanos y artistas de Córdoba.

El otro giro es hacia lo *intersubjetivo*, esto es lo institucional y lo sociológico, que hace pie en la ideología del fin del arte o muerte del arte. Según esta alternativa, la forma burguesa y moderna del arte encuentra su fin con las vanguardias y neovanguardias del siglo pasado (Danto), y el arte sobrevive como una mera institución burguesa (Bürger) o un campo de lu-

cha por el capital simbólico (Bourdieu). Un proyecto manifiestamente político, como la serie de carteles *López* del artista cordobés Lucas Di Pascuale podría ser fácilmente explicada por medio de este giro estético hacia lo sociológico. La obra consiste en carteles hechos con molduras de madera de pino, su construcción es colectiva y en techos y azoteas de espacios artísticos. La serie fue comenzada al siguiente de la segunda desaparición de Julio Jorge López (como trágicamente todxs sabemos, la primera desaparición en la última dictadura a la que sobrevive, y la segunda en democracia). La supervivencia del arte es sociológica, como mero comercio especulativo, pero desprovista de una orientación filosófica e histórica. Las obras de arte singulares son homogeneizadas como estrategias míticas de un idéntico complot intersubjetivo: el eterno retorno de una racionalidad estética instrumental. Según este diagnóstico, las obras que guardan algún potencial son aquellas que desenmascaran (bajo el cinismo) o que entorpecen (bajo el mutismo) la lógica del poder artístico que anida en los intercambios entre los agentes del campo. La estética fraenziana en Córdoba es un exponente de esta reducción a lo institucional, que bien podría ser puesta en consonancia con la fórmula del “contemporaneísmo” del crítico misionero Francisco Alí Brouchoud. Según estas **estéticas del complot**, los carteles de *López* serían un mero caso más de la rueda del cálculo estético-político que siempre gira en el mismo lugar. Ciento que en la obra el autor pelea por “hacerse un nombre”, pero igual de cierto que en la obra el autor pelea por “recordar un nombre”. *López* contribuye a empoderar la aparición simbólica de una serie de violencias presentes que se ejercen mediante la desaparición corporal: una urgencia que políticamente no puede ser sólo reducida a las reglas de juego del arte.

Ambos giros, hacia la recepción y hacia lo sociológico suponen una reducción de la estética a uno de sus momentos, o bien al momento de la recepción o bien al momento de la circulación. Sin embargo, una estética contemporánea podría pensarse como un trato con el estado *kitsch* y *cambalachesco* de las producciones artísticas y su coyuntura social e histórica, con el desafío de no acabar siendo mera afirmación del relativismo del “todo puede ser arte”. Antes de querer decidirnos por lo fenomenológico o por lo sociológico, ambos momentos constitutivos de la singularidad de las artes contemporáneas, tenemos que vernoslas con la propia naturaleza singular de nuestro objeto de reflexión y rodearlo como la limadura de hierro al imán: manifestando en un campo de tensiones conceptuales las fuerzas internas de nuestro propio material de trabajo. En este sentido, la irreductibilidad de la estética a uno de sus momentos puede ser investigada mediante la práctica de múltiples aperturas, mediante la contribución con el propio arruinamiento de las categorías estéticas. Desgarrar las formas conceptuales con las que pensamos las prácticas artística contemporáneas, supone no sólo

converger con el objeto de nuestras reflexiones sino además permear nuestras lecturas y nuestras escrituras de las tensiones y peleas del presentes.

Para ello he comenzado a delinejar un **protocolo de desintegración dialéctica** de la estética adorniana, que consiste en desgarrar los conceptos con su otrx o su contrario histórico-social, esto es, mi contexto de investigación. Este procedimiento intenta permear mi lectura e interpretación de Adorno con los movimientos, tensiones y luchas del presente en Córdoba, en Argentina y en nuestra región Latinoamericana. El movimiento feminista, el movimiento ecologista y campesino, el movimiento queer, el movimiento aborigen, el movimiento obrero y villero constituyen un horizonte local y negativo (en el sentido de negado) para repensar las categorías estéticas contemporáneas.

Tercer pasillo

Comenzaré, en esta oportunidad, tomando del protocolo de desintegración de la estética adorniana el problema de la explotación de la naturaleza y su vínculo subterráneo con las artes. Hay en Adorno lo que llamo un **impulso ecologista**, una preocupación filosófica por reflexionar el modo en que todos los frentes de la historia humana implicaron constitutivamente un progresivo dominio de la naturaleza. Esto mismo vale para su estética, que desde muy temprano comprende el progreso del arte como dominio estético de la naturaleza. Ambos problemas aparecen en sus escritos desde muy temprano, como dice Silvia Schwarzböck desde antes que Adorno sea Adorno, el gran hegeliano de izquierda del siglo XX. En sus inicios como crítico de arte escribe numerosos artículos musicales sobre muy diversos compositores, de entre los cuales Schönberg y el dodecafonismo van cobrando progresivamente una relevancia singular que marcará el rumbo del proyecto adorniano. Es decisivo el momento biográfico en que Adorno, ya doctor en filosofía con su tesis sobre Husserl, toma contacto con la vanguardia musical a través de su encuentro y formación en composición musical atonal con Alban Berg en Viena en el año 1925. Allí también conoce a otras dos figuras claves para la construcción de su pensamiento, Walter Benjamin y Arnold Schönberg. En este marco se da una de las más germinales apariciones del concepto de material en los dos artículos sobre Schönberg de 1925 y 1927, ambos llamados "Schönberg: Serenata, op. 24" (cf. Adorno, 1970c, pp.340-350). A lo largo de estos artículos Adorno va a discutir la idea tradicional según la cual los materiales musicales son entendidos como naturales, como un substrato amorfo e inamovible de sonidos físicos que luego el compositor toma para darles forma. Por lo contrario, comienza a definir a los materiales como **no-naturales**, como hechos intra-históricos, por lo tanto sumergidos en el continuo proceso de transformación de la historia. A cada generación de compositores

los materiales le llegan preformados, es decir, con marcas sedimentadas de composiciones anteriores. El todo social sedimenta en los materiales junto con las técnicas compositivas que los elaboran cada vez. Estas marcas se le aparecen al artista como exigencias técnicas y tendencias formales a seguir. Tempranamente, Adorno intenta convertir sus reflexiones sobre la música en estrategias de construcción de su propia filosofía, porque confiaba que en las propias estrategias de construcción de la música vanguardista latía una relación no violenta entre el sujeto y el objeto, entre la historia y la naturaleza. En este sentido, no sólo encuentra un modelo de trabajo en las piezas de Schönberg, sino también con relación a las de su propio maestro Berg. De 1925 también es el texto "Alban Berg. Para el estreno de *Wozzeck*" donde vuelve a plantear la dialéctica concreta entre el material elaborado individualmente y la situación histórica universal. La reconstrucción que hace Marcus Zagorski de este período señala como fundamentales los trabajos sobre Schönberg. Pero hay un artículo de Jordi Maiso, llamado "Escritura y composición textual en Adorno" donde defiende que es el principio de variación llevado a un grado exhaustivo y ubicuo en Berg lo que explica la composición adorniana del material conceptual. De hecho el propio Adorno manifiesta su voluntad de hacer suyas en la filosofía las estrategias compositivas de la música de su maestro, en una carta de este mismo año: "mi intención más secreta era proceder en la conducción lingüística del texto como usted compone (...)"³ Es cierto que la lectura adorniana del *Cuarteto de cuerda* y de las *Tres piezas para orquesta, opus 6* de Berg parece ser un mandato para la forma de su propia filosofía, cuando señala que en sus composiciones ya no hay temas estáticos y principales, sino que sólo hay una transición permanente, donde cada momento, cada figura y cada dialéctica se abre a la precedente y a la subsiguiente, y se sostiene en un flujo de variaciones (cf. 2008, p.393). Pero Adorno toma tanto de Berg lo que llamará más adelante en sus monografías musicales de 1968, el procedimiento de la **transición mínima**, como así también toma de Schönberg el procedimiento de la indiferenciación del material, típico de su dodecafonismo: la elaboración sin jerarquías de todos los elementos del material bajo una misma ley compositiva.

Luego, en el artículo "Schönberg: *Cinco piezas para orquesta, op. 16*" también de 1927 Adorno reconstruye el momento anterior de la transición schönbergiana desde el período posromántico hacia el expresionista (Cf. Adorno, 1970c, p.351 y ss.). Esta transición es interpretada como un proceso progresivo de **descomposición del material** musical tonal, pri-

³ Carta de Th. Adorno a Alban Berg del 23.11.1925, en MAISO, Jordi: "Escritura y composición textual en Adorno", en *Azafea revista de filosofía*, Nº 11. Salamanca, Editorial de la Universidad de Salamanca, 2009.

mero en complejos parciales separados, simultáneos y consonante cada uno en sí, hacia la explosiva vida instintiva de los sonidos (Cf. p.352). Pero la filosofía de la historia de Adorno va a quedar fuertemente entrelazada con el concepto de material en el ensayo de 1929 "Sobre el dodecafonismo", también publicado en *Der Anbruch* (cf. Adorno, 1970c, p.379; y Zagorski, 2016, p.3). Aquí discute enfáticamente las pretensiones de legitimar los retornos a nuevos esquemas tonales y objetivistas tras la ruptura expresionista, que buscan fundamentarse en la **desintegración** del material. Es precisamente este proceso de progresiva desintegración del material musical desde donde emanan las determinaciones históricas que orientan la composición a continuar desarrollando su desmembramiento racional. Según Adorno, la caída de la tonalidad (el corazón de la música burguesa) es irreversible porque forma parte de un proceso histórico general de desintegración del mundo burgués. El ensayo continúa planteando junto al de desintegración, los conceptos de estado, evolución y preformación del material. Los tres se tratan de términos que remiten a la retórica historiográfica, porque para Adorno el dodecafonismo no se explica por la matemática como quisiera Ernst Bloch, sino por la filosofía de la historia. Esto es así porque la propia técnica dodecafónica inaugura una "dialéctica histórica concreta", que está encarnada en los momentos del proceso inmanente de transformación del material. El método de Schönberg llegó a ser gracias a una profunda comprensión del estado del material musical, y de sus necesidades históricas. Frente a este estado, su trabajo comporta un sometimiento a las necesidades materiales de la música, una evolución de la nombrada tendencia a la desintegración o descomposición (*Zerfall*) de la tonalidad heredada.

Estas reflexiones musicológicas sobre el concepto de material y su desmoronamiento, encuentran su equivalente en la conferencia de 1932 "La idea de historia natural", en la que Adorno formula estrictamente su filosofía de la historia y su noción de naturaleza. Se trata de un texto donde Adorno pone en práctica algo que luego exigirá a la producción artística y que se convertirá en un horizonte de progreso estético: el desarrollo de las contradicciones históricas que desgarra a los materiales de trabajo. Es por ello que dedica la primera parte de este trabajo a explorar el estado histórico en el que recibe la propia dialéctica entre historia y naturaleza en el marco del planteo fenomenológico de Scheler y el ontológico de Heidegger. Sobre la base de este diagnóstico introduce Adorno sus consideraciones críticas y plantea su propia formulación de historia natural, en conexión con dos procedimientos de la estética de su tiempo. Primero, analiza la distinción que introduce el filósofo húngaro György Lukács en su *Teoría de la novela* (1916) entre primera naturaleza o mundo de la inmediatez y segunda naturaleza o mundo social de la convención. Y avanza recuperando el concepto de transitoriedad o «eterna cadencia» [*Unaufhaltsamen Verfalls*] con el que Benjamin, analizando la

alegoría en el *Origen del «Trauerspiel»* alemán (1928), enlaza por igual a la naturaleza como segunda historia y a la historia como segunda naturaleza. De este modo, Adorno esboza aquí el procedimiento de extender la negación determinada a la contraposición idealista de historia y naturaleza, es decir “comprender el ser histórico, en su extrema determinación histórica, allí donde es máximamente histórico, como un ser natural, o si se logra comprender la naturaleza, donde parece aferrarse más profundamente a sí misma, como un ser histórico”.⁴ La idea de «material estético» es así concebida tempranamente como un **«entrelazamiento de historia y de naturaleza**, por formar parte del mismo desmoronamiento. Todo lo que hay se mueve, porque se está arruinando. La naturaleza no es un mito inmutable, sino que está en un continuo movimiento de desintegración. La historia humana es un momento del despliegue de la naturaleza porque ella misma está en desintegración. Y los materiales artísticos son un problema de la historia natural porque coinciden en este mismo movimiento de desintegración. Los materiales estéticos llevan fuerzas históricas sedimentadas y a la vez impulsos naturales oprimidos, y en consecuencia los materiales se desmoronan entre exigencias técnicas de la historia y lamentos expresivos de la naturaleza. En este sentido, para Adorno, el progreso del arte es el progreso del dominio de los materiales, que significa a la vez el dominio estético de la naturaleza. Y este dominio de los materiales se concreta en la producción artística como un empujar en un grado su desintegración. Esta misma encrucijada conceptual es reelaborada años más tarde por Adorno junto a Max Horkheimer en la célebre *Dialéctica de la Ilustración* (1944) como la dialéctica de lo arcaico y lo nuevo, lo mítico y lo moderno, lo mimético y lo racional. Con ello realiza su crítica a la industria cultural como la actualización capitalista de una racionalidad instrumental cuyo origen mítico es la astucia de Odiseo frente a las sirenas (Cf. Gómez, 1998; Schwarzböck, 2008). Luego, en *Filosofía de la nueva música* (1948) Adorno interpreta los últimos desarrollos musicales del movimiento dodecafónico, concretamente de las composiciones de Schönberg, como el despliegue en miniatura del proceso histórico de la civilización y a la vez como la expresión de la naturaleza oprimida por este mismo despliegue (Cf. Jiménez, 1973; Padyson 1993; Maiso, 2009). El análisis inmanente adorniano se centra microscópicamente en el material musical para comprender sus configuraciones como momentos de la violencia ejercida por el espíritu contra la naturaleza.

Este **impulso ecologista** de la estética de Adorno, intenta reforestar la concepción de la historia humana y de la realidad social con el brote político de una concepción ampliada de naturaleza. La naturaleza se abre paso así en la descomposición de las formas históricas,

⁴ ADORNO, Theodor W.: “Idea de historia natural” en *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid, Akal, 2010, p.323)

incluyendo las del arte y de la estética. A la vez que es oprimida por la construcción racional de estas formas, la naturaleza sometida puede encontrar expresión en la podredumbre mimética de estas formas. Recuperar una categoría como la de materiales estéticos, que a primera vista está vinculada a la obra de arte moderna, para reflexionar sobre el estado desmaterializado del arte contemporáneo parece una regresión anacrónica en la estética. Sin embargo, encuentra en Adorno una serie de conexiones críticas precisamente con el estado de crisis de los materiales tradicionales que en las estéticas de la recepción y en las estéticas sociológicas se han escabullido.

Cuarto pasillo

Agrega, tardíamente Adorno que “existe un progreso del arte, por cierto, sólo en un sentido totalmente determinado, es decir, precisamente en el sentido del progreso del dominio de la naturaleza. Este proceso de dominio progresivo de la naturaleza, de dominio progresivo del material, de técnica progresiva, es, en una forma muy curiosa, irreversible”.⁵ La dialéctica de «materiales estéticos» y «dominio de la naturaleza» en la estética de Th. Adorno ofrece claves de lectura crítica tanto de las estéticas de la recepción como de las estéticas del complot. En primer lugar, es posible discutir la llamada desmaterialización del objeto artístico (Lippard) e investigarla como un proceso de rematerialización. El desmoronamiento de los materiales estéticos tradicionales significa ahora la apertura hacia una variedad ilimitada de nuevos materiales para el trabajo artístico, que incluyen la historia del arte completa, el marco institucional del arte y el mundo no estético de la vida (*online* y *offline*). Desde esta inversión, las estrategias sociológicas por la acumulación de capital simbólica (Bourdieu, Fraenza) pueden ser comprendidas como un momento de la producción artística, esto es, como un material estético con el que los artistas contemporáneos trabajamos. En el mismo sentido, la llamada desdiferenciación entre los materiales del arte y de la vida (Rebentisch) puede criticarse si se la aborda dialécticamente como un momento histórico del desarrollo de los materiales estéticos, *ergo*, como una expansión del dominio estético de la naturaleza (Cf. Adorno, 1932, 1944, 1958 y 1969). El giro de las estéticas pos-adornianas hacia la recepción (Wellmer, Menke, Bertram y Rebentisch) también puede ser discutido, al investigar la experiencia estética como un nuevo material del arte. Esto supone abordar la experiencia de distanciamiento o ambivalencia en el espectador, central en las estéticas de la interferencia, como un material modelable en la producción artística, y en consecuencia asumir que su dominio técnico participa del

⁵ ADORNO, Theodor W.: *Estética* (1958/59). Buenos Aires, Las cuarenta, 2013, p.170.

dominio de la naturaleza (humana). Y a la vez, cabe preguntarse –contra el diagnóstico de Benjamin y del propio Adorno– si la dominación estética de la experiencia no contribuye con su desmoronamiento que amenaza desde el sistema capitalista y el estado burocrático.

En el año 2012, participé de un proyecto curatorial llamado Arte avanzado que fue expuesto en el Museo Emilio Caraffa de la ciudad de Córdoba, en convenio con el Centro de Producción e investigación en Artes (CePIA-UNC). En ese marco, realizamos desde el equipo curatorial un análisis de una selección de casos del arte cordobés bajo la matriz fraenziana. La estética del complot, se caracteriza por alojar el potencial artístico en una concepción fetichizada del material, del dominio de la técnica no entendida dialécticamente como desintegración, sino como amor irreflexivo y como valoración burguesa del trabajo calculador. El análisis realizado para el texto curatorial lo expresa: en el análisis semiótico-comparativo de la pintura de Moisset de Espanés y José Pizarro; en el concepto kantiano de publicidad para el proyecto “¡Afuera!” del Centro Cultural España-Córdoba; en la idea de que el carisma es la maestría actual y profana del arte; en Casa Trece como ejemplo de la tecnología de la amistad; en un taller penitenciario como caso de corrección estratégico-política; en la conservación de un oficio noble en las joyas de Cecilia Richard; en el carácter cínico de la mercancía artística en los proyectos *Munino* y *Maladie*.

Por lo contrario, comprender los materiales en su estado de desmoronamiento es abrirlos hacia la noción histórico-filosófica clave de la transitoriedad. Forzar la correlación con casos concretos del arte contemporáneo y local implica avanzar en el proceso de su propio desgarramiento: en la aplicación de las estéticas sobre las artes, las estéticas tampoco quedan intactas. En la corriente de la transitoriedad se arremolinan lo nuevo y lo arcaico, y la naturaleza arcaica se nos vuelve íntima en los instantes más humanos de lo que hay. Casa Trece afina la idea adorniana de la transitoriedad que acontece en los procesos de desmoronamiento de los materiales tradicionales, porque modela esta transitoriedad bajo la forma de los vínculos. Los vínculos humanos, la afectividad, la fiesta y la gestión pueden ser pensadas ahora como un entrelazamiento de historia y naturaleza, como parte del desfile de *lo-que-se-está-yendo*. O el caso de López, que también modela esta transitoriedad bajo la forma de la violencia. Ahora son los crímenes de Estado, la desaparición forzada de personas, las complicidades cívico-militares, las ideologías de derecha las que pueden ser pensadas como historia-natural, como parte de una depredación ancestral y a la vez como urgencias humanas irrenunciables.

A mi entender, el procedimiento de permear nuestras construcciones estéticas con las conflictiva heterogeneidad del presente tiene ciertos aspectos interesantes para la discusión

con las estéticas contemporáneas locales y foráneas. En primer lugar, supone inscribir el sustento epistemológico de las estéticas en la dialéctica materialista del desmoronamiento, lo cual implica asumir en la propia investigación la reflexividad y deconstrucción de las formas estéticas como una actualización de la tensión sedimentada en nuestros materiales. En segundo lugar y en consecuencia, se intenta recuperar el impulso crítico, la permanente contribución con la transformación, no en un sentido de la teleología de la revolución dictatorial, totalitaria; sino como contribución con la transformación inevitable de lo que hay. En tercer lugar, de asumir la estética justamente como ven al arte las estéticas del complot: como una acción humana. Y de encontrar allí mismo el potencial político de torcer el permanente desfile de lo que hay, el constante arruinamiento (de la naturaleza y de la historia) hacia el horizonte de la inclusión. Y enseñando siempre como el torso desnudo y fragmentado del poema de Rilke: "debes cambiar tu vida".

Bibliografía

[Obras de Adorno en español]

- ADORNO Theodor W. & Horkheimer Max: *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Madrid, Akal, 2007.
- ADORNO, Theodor W.: *Filosofía de la nueva música*: Madrid, Akal, 2003.
_____*Crítica de la cultura y sociedad i. Prismas*. Sin imagen directriz. Madrid, Akal, 2008.
_____*Notas sobre literatura*. Madrid, Akal, 2003.
_____*Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid, Akal, 2011.
_____*Escritos musicales v.* Madrid, Akal, 2006.
_____*Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid, Akal, 2005.
_____*Teoría Estética*. Madrid, Akal, 2004.
_____*Estética (1958/59)*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2013.
_____*Escritos filosóficos tempranos*. Madrid, Akal, 2010.

[Relacionados al pensamiento de Adorno, recortada a los fines de esta ponencia]

- DALHAUS, Carl: "The concept of musical material in Adorno" en Theodor W. Adorno. *Critical Evaluations in Cultural Theory*. Vol.1. New York, Routledge, 2007.
- JUÁREZ, Esteban: "Adorno: Lo político en el arte" en *Formas de lo político en el arte*. Córdoba: Plaquetas del Museo Caraffa, 2010.
- JUÁREZ, Esteban y Verónica Galfione: "Experiencia estética después de Adorno. Reflexiones en torno a Wellmer, Bertram y Rebentisch" en *Kriterion* nº 132. Belo Horizonte, 2015.

- MAISO, Jordi: "Escritura y composición textual en Adorno" en *Azafea revista de filosofía*, N° 11. Salamanca, Editorial de la Universidad de Salamanca, 2009.
- MENKE, Cristoph: *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid, Visor, 1997.
- Estética y negatividad*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- PADYSON, Max: *Adorno's Aesthetic of Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- REBENTISCH, Jualianne: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003.
- Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2012.
- SCHWARZBÖCK, Silvia: *Adorno y lo político*. Buenos Aires, Prometeo, 2008.
- ZAGORSKI, Markus: "Material and History in the Aesthetics of serielle Musik" en *Journal of the Royal Musical Association*, 134/2. Eslovaquia, 2009.

El museo provincial de Bellas Artes "Pedro E. Martínez" de Paraná, entre 1925 y surgió junto a otros tantos museos estatales en la segunda década del siglo XX, a partir del acuerdo del gobierno nacional con algunas provincias para el desarrollo de entidades que tuvieran como propósito fundamental el fomento de expresiones culturales y artísticas. El conjunto incluye las obras que conforman su colección puede interpretarse como resultado de criterios estéticos y políticos, que subyacen en las decisiones y acciones de los sujetos y las instituciones interviniéntes, obras que ingresaron a través de préstamos, adquisiciones y donaciones, individualizadas o impulsivas articuladas en este caso por Pedro Ernesto Martínez (1873-1938) en el rol de promotor y Director organizador del Museo, reconocida figura en diversos ámbitos como la Justicia, la Educación superior y la cultura pública. Este avance de una investigación en curso se proyecta explicitar como entre una primera gestión de Martínez ante la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1925 para definir el préstamo de 43 obras deseadas al museo de Paraná y el inicio posterior de su colección particular en 1930 a través de donaciones familiares, define institucionalmente un ciclo o período fundacional. La presentación expone los resultados de un trabajo de documentación histórica general, identificación y registro de las obras ingresadas entre 1925 y 1930.

Palabras clave

Museos provinciales - colección fundacional - Pedro E. Martínez

¹ Los resultados aquí consignados fueron el elemento para la elaboración del guión, editorial de la muestra "Fundación. De cómo se formó la colección inicial del Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Pedro E. Martínez de Entre Ríos (1925-1930)", habilitada en julio de 2017 en el MPBA.