Tesis Doctoral [Res.D Nº 378/2019]
Título: “El desmoronarse de los materiales estéticos. En la filosofía de Th. W. Adorno ante el origen del contemporaneísmo”

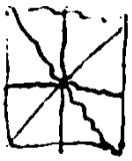
Doctorando: Manuel Molina
Director: Dr. Esteban Alejandro Juárez
Cohorte 2014
Doctorado en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

El desmoronarse de los materiales estéticos

En la filosofía de Th. W. Adorno ante el origen del contemporaneísmo

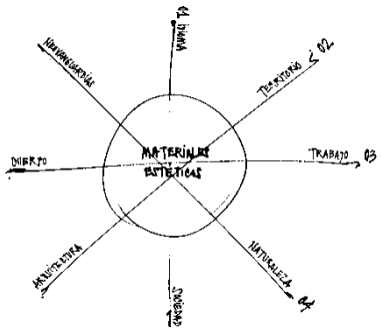
Manuel Molina

A Santiago Krause



“Por el contrario, el material es aquello con lo que l□s artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo: por tanto, también las formas pueden ser material, todo lo que se presenta a l+s artistas y sobre lo que ellxs tienen que decidir.”

Resumen



El concepto de material estético en el Adorno tardío, especialmente en el marco de la obra póstuma *Teoría estética*, aparece formulada en el estado histórico de su desmoronamiento. El estado del desmoronamiento remite en primer lugar y explícitamente a los movimientos de las neovanguardias de los años 60, los cuales empujaron a las artes individuales a la ampliación irrestricta del repertorio de sus materiales disponibles. La definición adorniana de los materiales registra este tránsito allí donde menciona los medios espécíficos de las artes modernas: las palabras para la literatura, los colores para la pintura y los sonidos para la música. Y a continuación avanza en la definición precisamente mediante una tendencia hacia la indefinición, en tanto material es todo lo que se presenta a les artistas y sobre lo que elles tienen que decidir. Ya en su formulación más acotada el material estético da cuenta del tránsito del arte moderno hacia la pluralidad del arte contemporaneísta, la diversidad de materiales vuelta forma. Esta tránsito hacia la multiplicidad irreductible en la que se desmoronan los materiales de la modernidad exige componer la idea de materiales estéticos en Adorno a través de la diversidad de sus mediaciones. Las variables que atraviesan el concepto no sólo se dirigen al estado de la producción artística, sino que exponen su propia constitución conceptual, su propia materialidad lingüística. Con el problema del lenguaje salen a la luz las tensiones sociales en medio de las cuales Adorno tomaba posición, desde su propios modos de elaboración del material lingüístico en los años 60. El capítulo 01 intenta tensionar la autoconsciencia adorniana del material de la filosofía, el lenguaje, con los desafíos que para el mundo hispanoparlante signfica leer a Adorno en español. El estado desmoronado del material lingüístico no solo se arrima al estado del material estético, sino que además abre el campo de tensiones al territorio, que durante el período de posguerra implicó la reconstrucción de las ciudades destruidas durante la Segunda Guerra Mundial y la división de Alemania durante la Guerra Fría. El capítulo 02 intenta exponer como el desmoronamiento del material territorial estuvo mediado por el dominio de las tierras latinoamericanas. A penas se puede pensar el problema del territorio y la ciudad sin la dimensión corporal y laboral. El capítulo 03 intenta exponer cómo el cuerpo se desintegra -como un material estético- entre las masas poblaciones y la tendencia a la individualización, según el estado de la división del trabajo internacional, interespecista e intrafamiliar. La autoconsciencia del material corporal que le fue exigida a Adorno por un movimiento como el *happening*, reconduce la encrucijada de lenguaje, territorio y cuerpo hacia los movimientos de neovanguardias. El capítulo 04 atraviesa las discusiones en torno al videoarte, al minimalismo, al conceptualismo, a la performance, al arte medioambiental, a la crítica institucional y la instalación con el motivo adorniano de que el progreso en el material es simultáneamente un progreso del dominio de la naturaleza. En su entrelazamiento estas cuatro dimensiones dialécticas exponen la idea adorniana del desmoronamiento de los material estéticos.

Índice general

Introducción | Estética y material – p.7

Capítulo 1 | Idioma y sociedad
[Contra la cuestión del origen y la autenticidad. Traducción de *Zerfall der Materialien* al español] – p.19
[Pérdida de la obviedad del lenguaje adorniano] -p.26
[Relación entre el idioma alemán y la sociedad] – p.29
[Contenido de verdad y vida del lenguaje alemán] - p.49
[Crítica de la teoría twaniana del idioma alemán] – p.56
[Las teorías del lenguaje alemán de Twain y Zaimoglu: entre el inglés y el *kanak sprak*] – p.60
[El extranjerismo como material visual en *Aufstellung* de Harun Farocki] – p.67
[Signos de puntuación, ciudad y cuerpo] – p.72

Capítulo 2 | Arquitectura y territorio
[Descomposición materialista de los materiales: la escritura y la dimensión corpóreo-territorial] – p.77
[Lo ensayístico como modo de comportarse] – p.86
[La arquitectura es constitutiva] – p.94
[Contra la ciudad global administrada] – p.104
[Exilio, ciudad, interpretación] – p.114
[Lo nuevo, los rascacielos, la negatividad] – p.117
[El ideal de lo celeste: crítica de la constelación o para una teoría contemporánea del cielo] – p.122
[La forma de verdad del territorio: Guerra Fría y *Teoría estética*] - p.128
[Contra la defensa de los ismos: crítica al minimalismo] - p.136

Capítulo 3 | Cuerpo y trabajo
[Exilio, cuerpo, interpretación] – p.143
[*Fußgänger* y los cuerpos animales] – p.149
[Lo plural y el libro] – p.153
[Crisis de la autoría: el cuerpo de Hegel] -p.162
[Gretel y el trabajo colaborativo] -p.167
[Despliegue de las fuerzas productivas: el verbo *schalten*] - p.188
[El cuerpo y lo colectivo: el *happening*] -p.195

Capítulo 4 | Neovanguardias y naturaleza
[Bas Jan Ader y la lógica del desmoronamiento] - p.218
[*Earth art* y crítica institucional: Hans Haacke] – p.236
[La desmaterialización en el conceptualismo lingüístico: Lippard] -p.269
[La experiencia estética es material. Rebentisch y la instalación] -p.286

Conclusión – p.328

Bibliografía -p.330

Índice temático detallado -p.340

Introducción

Estética y material

En el ensayo del teórico del arte húngaro László Földenyi *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar* cuenta una anécdota trágica. Mientras miles de rusos eran desterrados y condenados a trabajos forzados en Siberia, Hegel impartía las *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*, explicando porque Asia quedaba expulsada de su recorte: "Primero hemos de dejar de lado la vertiente norte, Siberia. Se halla fuera del ámbito de nuestro estudio. Las características del país no le permiten ser un escenario para la cultura histórica ni crear una forma propia en la historia universal".[1] Dostoievski dejó San Petersburgo en 1849 condenado a realizar labores pesadas en Siberia. Földenyi relata la respuesta del escritor ruso a esta exclusión hegeliana: "La historia manifiesta su esencia a quienes antes ha excluido".[2] Leer a Hegel desde Siberia es como leer a Th. W. Adorno desde Latinoamérica, esto es, investigar teorías con pretensiones universalistas desde el territorio que estas teorías precisamente excluyen: el sur global. No se trata aquí de hacer una apología cínica de la exclusión desde el privilegio de la investigación, sino de un movimiento de autocrítica, bajo la cual la exclusión relativa -como marica sudaca- o el privilegio marginal -como hombre blanco- se vuelve una coartada epistemológica: una experiencia que posibilita yuxtaponer materiales divergentes. Las condiciones materiales de las lecturas de la estética adorniana que constituyen esta tesis, están atravesadas por el estado contemporáneo del colonialismo. Concretamente leer a Adorno, un filósofo alemán, en español da cuenta de esas mediaciones. El proceso largo de aproximación, análisis y formulaciones provisorias de los argumentos que aquí se exponen fueron desarrollados en la ciudad mediterránea de Córdoba, en Argentina, el país más austral del mundo.[3] El proceso breve pero intenso de redacción definitiva de la tesis tuvo lugar en cambio en la ciudad de Offenbach del Meno (Alemania), una pequeña ciudad mayormente de obreros inmigrantes a unos 5 km de Frankfurt.[4] La organización del material aquí presentado está filtrado por la doble experiencia del trabajo desde el sur y desde el norte global. Las interpretaciones se dispersan en referencias a un lado y al otro del Atlántico, también a un hemisferio y el otro del Ecuador. La crítica a los enunciados universalistas, necesarios en toda estética filosófica, supone destapar que detrás de las categorías *abstractas* de «lenguaje», «sociedad», «historia» y «arte» se larga el ancla de un particular dominio eurocéntrico, blanco, patriarcal, heterosexual y especista. Que determinadas jergas, territorios, cuerpos y producciones hayan sido excluidas de la «historia universal» moderna no significa que estén fuera de ella. Ellas son las mediaciones negativas que constituyen internamente el espíritu universal, que están en su centro como lo reprimido. Desde análisis materialistas la interconexión entre la opresión de las regiones australes del mundo, como la Argentina, y las elevadas culturas europeas, como la Alemana, han sido ya puestas de manifiesto mediante los circuitos globales del capital de los primeros años del siglo XX.[5] Muchas de las reflexiones materiales de esta tesis intentan continuar con las mediaciones

[1] Földenyi, L. *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar.* Madrid: Galaxia, 2006.

[2] Földenyi, L. *Op.cit.* p.10

[3] Financiado mayormente con una beca de investigación tipo 1 de CONICET, del período 2015-2020.

[4] Estancia de intercambio académico financiada mayormente con una beca cofinanciada por el Ministerio de Educación de la Nación Argentina y el DAAD [Servicio alemán de intercambio académico]

[5] Otro ensayo, "Feliz Weil y la fundación de la Escuela de Frankfurt (1923)" de Horacio González alumbra el soporte económico que la plusvalía proveniente del momento agroexportador de Argentina inyectó en la Universidad de Frankfurt, decisiva para la fundación del Instituto de Frankfurt: "Hermann Weil, era un comerciante proveniente de la pequeña burguesía judía de Baden que a los 22 años se emplea en una empresa holandesa de cereales. En 1890 lo encontramos en Argentina al mando de una de las más grandes compañías exportadoras de cereales. En más de una década amasa una fortuna en las condiciones de prosperidad que permitía la Argentina agro-exportadora. En 1908 vuelve a Frankfurt, enfermo, y vive hasta 1927

subterráneas entre los países industrializados y los «patios traseros del sur» en los años 60, siendo la producción artística en muchos casos más autoconsciente que la propia estética de autores como Adorno.[6] La estética adorniana es la parte de su filosofía que se dirige insistentemente hacia lo reprimido, a lo que el arte intenta darle expresión. La expresión de lo reprimido en la historia se decide en *cómo* se elabora el material estético. El material estético, para reformular las palabras de Dostoievski, «manifiesta la esencia de la historia a quienes antes ha excluido».

Conviene entonces comenzar por el material estético. Ya desde los textos más tempranos sobre música el concepto de material era para Adorno la posibilidad para pensar la producción artística con criterios históricos. El material en tanto histórico tiene una tendencia de desarrollo, que se presenta en cada época bajo la forma concreta de un estado [*Stand des Materials*]. Los diagnósticos adornianos sobre el estado del material musical fueron cambiando a lo largo de las décadas: desde la idea de liberación del material en los análisis musicológicos del atonalismo libre del primer Schönberg y de Alban Berg en los años 20; pasando por la idea de *Filosofía de la nueva música* de preformación del material en el dodecafonismo del segundo Schönberg en las décadas del 30-40; hasta volverse contra el postserialismo musical en "El envejecimiento de la nueva música" con la advertencia de la descualificación del material en los años 50. Ya en la década del 60 Adorno dedicó progresivamente más análisis materiales -como él le llamaba- a obras concretas de otras artes, especialmente la literatura, el teatro, pero también en menor medida el cine, la pintura y la arquitectura. A través de estos trabajos de crítica artística Adorno expandió el concepto de material musical al de otros materiales específicos, descentrando al método schönbergiano de su modelo estético. No sólo entre las artes, sino también más allá de las disciplinas artísticas, el concepto de material comenzó a volverse recurrente en sus escritos, como en los trabajos de crítica de la cultura, de sociología, de teoría del conocimiento y de lógica-dialéctica. Es decir que el concepto de material, su estado histórico y sus exigencias para quien lo elabore, comenzó a valer también para la producción filosófica. En el arco que se tensa entre el período temprano hasta el tardío del regreso a Alemania desde el exilio, la materialidad del concepto de material da cuenta de una tendencia hacia su desintegración. Ahí, el «antivanguardista» Adorno converge con los desarrollos de las noevanguardias. Hacia el final en *Teoría estética* el estado del material estético -es decir, el que vale para todo el arte de manera general- fue formulado tardíamente ya como en desmoronamiento [*Zerfall der Materialien*]. Si el material es «aquello con lo que les artistas juegan», la posición correcta frente al material no podía ser para Adorno el mero dominio, sino involucrar momentos de escucha y empatía. La percepción y la comprensión del estado histórico del material es la condición para negar un trabajo que por ingenuo reproduzca el modo de producción capitalista. Según este esquema de coordenadas generales en el que se estructura el concepto adorniano de material -del arte pero también de la filosofía- su abordaje, al menos como una consesión metodológica, no debería reconstruirse analíticamente aplicándole insensiblemente los modos hegemónicos de hacer teoría. Reconstruir el concepto adorniano de material estético exige a la vez comprender el estado histórico del propio material conceptual con el que la teoría trabaja. En su recurrente acercamiento

relacionado siempre al comercio de granos y carne. (…) Aportó fuertes ayudas económicas a la Universidad de Frankfurt, y ahí se halla el germen de la fundación de la «Escuela de Frankfurt», con el financiamiento proveniente de la plusvalía emergente del comercio argentino de granos. Felix Weil, el hijo de Hermann, heredero de la empresa paterna, no encaminó sus intereses hacia la vida empresaria sino hacia la economía, el marxismo y el mecenazgo a los sectores sociales de la izquierda alemana. (…) Weil fue una figura esencial en la Escuela de Frankfurt, no como investigador de sus ideas filosóficas sino como sostén económico, administrador entusiasta y partícipe de las grandes discusiones sobre la crisis del capitalismo. (…) Que las finanzas de la familia Weil surgieran de la economía cerealera argentina no deja de ser una curiosa expresión de lo que un estilo de acumulación de capital se revierte en la creación de un núcleo intelectual que sorprendió al mundo filosófico de la segunda mitad del siglo XX". En *Ecos alemanes en la historia argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015. pp.61 y 70.

[6] El trabajo de la historiadora cordobesa María Cristina Roca constituye un ejemplar intento en esta dirección, con las mediaciones del programa político norteamericano sobre Latinoamerica a través del caso de las Bienales de Córdoba de la década del 60. *Cf.* Roca, M. C. *Vanguardia, modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los sesenta*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2005.

a los problemas del arte, la categoría de material estético trae a primer plano los problemas de la teoría. En su estado actual, y esto tiene su prehistoria ya en la creciente tendencia al positivismo que discutió Adorno en siglo XX, la teoría crítica, especialmente la estética, se inclina hacia el doble alejamiento tanto de los procedimientos de las artes como de la autoreflexión crítica de los propios procedimientos de la teoría.

De acuerdo al estado del material de la estética, esta tesis tiene un doble propósito: montar una teoría crítica del material estético a partir de la filosofía de Th. W. Adorno y a la vez recuperar para la estética el momento de la autoreflexión de su propia materialidad. La corrección del estado actual doblemente alienado de la estética, alejada de los procedimientos que la producción artística tiene respecto de sus materiales y alejada de la reflexión de los propios procedimientos respecto de sus materiales teóricos, implica prefigurar los motivos para una teoría del arte contemporáneo, que sería simultáneamente una teoría contemporánea de la estética. De lo que se trata en esta tesis es de analizar en la estética de Adorno un modo de elaborar el material conceptual, que permite ensayar una crítica inmanente de la teoría. Una teoría de los materiales estéticos no se extingue en análisis inmanenten de casos artísticos, sino que involucra una metateoría de los materiales de la teoría: las palabras, las categorías, las formas argumentativas, la escritura, el idioma, el lenguaje. Con ello, este trabajo, contrario a acercarse a la producción artística, vuelve a quedar del lado de una teoría estética alejada del arte, por metasemiótica o autorreferencial: se trata en primer lugar de una teoría sobre la teoría del material. En este punto, esta tesis revela su mediación por el estado histórico actual de la estética. El acercamiento al arte sólo se puede realizar mediatamente, en consonancia con la cita que escoge la filósofa alemana Juliane Rebentisch de Adorno: "(…) la distancia es la primera condición de la cercanía al contenido de las obras".[7] Esta tesis busca concentrarse en el concepto de material estético en *Teoría estética* de Theodor W. Adorno. La concentración de esta tesis sobre un solo concepto de un solo libro de un solo autor se realiza siguiendo la exigencia del estado de su material de análisis, que es según Adorno, el estado de desmoronamiento del material estético. Concentración significa aquí pues dispersión. En su proceso de desmoronamiento neovanguardista el concepto de material estético pierde su especificidad artística y se revela en el entrelazamiento con otras esferas de la vida social. Para acercarse al material estético entonces hay alejarse una y otra vez del reducto artístico. La reconstrucción específica del concepto de material se puede realizar, de acuerdo a su estado histórico, de manera inespecífica, es decir a través de sus múltiples mediaciones. Así como en las ciencias naturales se habla de aspectos de la naturaleza que no han sido todavía descriptos e interpretados, en tanto que segunda naturaleza aquí se trata de los aspectos del material estético que no han sido descriptos e interpretados aún. La expansión del concepto de material estético tiende a converger con el *everything goes* del arte contemporáneo, respecto del cual se posiciona empero críticamente. El pluralismo relativista se vuelve estrategia argumentativa. En su sensbilidad al campo de fuerzas que abre el concepto de material, la lectura relativista se choca con los criterios de interpretación que emergen de su objeto, concretamente el texto adorniano. El criterio que determina las líneas de dispersión del concepto de material es triple, porque se dirige hacia [1] la complexión filosófica en la estética de Adorno; hacia su señalamiento de [2] la producción artística; y a la vez hacia [3] las fuerzas socio-históricas que enlazan el arte y la filosofía con otros espacios productivos coexistentes y con procesos temporales coetáneos. En este sentido, la tensión del material estético con el estado del material lingüístico (capítulo 1), del material territorial (capítulo 2), del material corporal (capítulo 3) y del material artístico (capítulo 4) constituyen una galaxia de interconexiones dialécticas que se mueven entre la especificidad del concepto de material

[7] Adorno, Th. W. *Teoría estética.* Madrid: Akal, 2004, p.411. En Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003, p.278.

y la inespecificidad de sus mediaciones. La lógica de la escritura de esta tesis salta entre contenidos filosóficos, contenidos artísticos y contenidos socio-históricos en cada uno de sus capítulos y de los pasajes que integran los capítulos. Con ello el concepto de material estético se comporta como un agente corrosivo que interpenetra las distintas capas de *Teoría estética*, y las disuelve en nuevas asociaciones. La rígida separación entre objeto analítico, objeto empírico, marco teórico y tesis tambalea desde el punto de vista de la textura del material, bajo la cual las partes muestran su entrelazamiento. El concepto de «material estético» que se corresponde con el objeto analítico funciona por momentos como el marco teórico de referencia, cuyas cualidades permiten reinterpretar fenómenos como el idioma alemán, la ciudad de Frankfurt o el cuerpo de Adorno. *Teoría estética*, que de acuerdo al esquema positivista de investigación, sería el objeto empírico de análisis, el recorte del mundo elegido, se disocia repetidas veces en su devenir argumento y en tesis. Es decir que *Teoría estética* deja de ser el libro que hay que explicar, y se convierte en la teoría que explica otros libros, como critica anacrónicamente a *El horrible idioma alemán* de Mark Twain o a la *Estética de la instalación* de Juliane Rebentisch por nombrar dos ejemplos. En otros extensos pasajes *Teoría estética* simplemente desaparece de la superficie argumentativa, para cederle el lugar a descripciones sensibles de otras texturas materiales, como es el caso del análisis inmanente de las corrientes migratorias, la ciudad de Frankfurt o el *boom* demográfico del período. En estas descripciones materiales de fenómenos extraestéticos no obstante la distancia respecto de *Teoría estética* es lo que constituye su mayor cercanía, a través de la estructura de las figuras. La triple constelación transversal arte-filosofía-sociedad también se ve interpenetrada a su vez por los temas de los capítulos, con lo que cada capítulo va más allá de sí mismo, sus problemas retornan de maneras renovadas en cada uno de los demás. La macroconstelación de arte, filosofía, sociedad, idioma, territorio, cuerpo y neovanguardias expone en su cúmulo de mediaciones la idea de material estético en Adorno. La construcción filósofica de Adorno del material estético es inmanentemente una intersección de un problema lingüístico, porque como señala Adorno "con las categorías también los materiales han perdido su evidencia *a priori*", categorías en virtud de las cuales el material habla; de un problema urbanístico, porque la definición de material es formulada recurrentemente con categorías espacio-territoriales como un campo de tensiones que en su estado actual "echa por tierra las viejas fronteras";[8] de un problema corporal, porque el dominio del material -el trabajo técnico- "muestra que toda obra de arte ha sido hecha por seres humanos";[9] de un problema específicamente artístico, porque "la selección del material, el empleo y la limitación en su empleo, es un momento esencial de la producción [artística]".[10] Pero también desde el lado de la producción artística de los años sesenta, especialmente de los distintos movimientos de neovanguardia, se desarma la unidad estética «ocularcentrista» en una tendencia hacia la lingüistización no sólo en corrientes como el conceptualismo lingüístico y la crítica institucional, sino también en la creciente mediación del texto y el discurso de los propios artistas a través de *statements* y libros de artistas, y las intervenciones de los paratextos de la crítica y la curaduría; en una tendencia también hacia la apertura de la obra de arte y de los espacios arquitectónicos de producción y recepción al resto de la ciudad, como intervención en los problemas territoriales; una tendencia que además ha incolucrado la corporalidad de les artistas en la tendencia al *work in progress* y al arte de acción, pero también en la incorporación de los cuerpos del público en el arte instalativo; y por último, el ineludible carácter autorreflexivo transversal a todas las manifestaciones de neovanguardia, cuyo material tematiza de un modo u otro al propio arte. Estos cuatro núcleos problemáticos han permitido reconstruir de

[8] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.200.
[9] Adorno, Th. W. "Técnica". En *Op.cit.* p.282.
[10] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Op.cit*. p.200.

forma más precisa y decididamente fragmentaria lo que Adorno llamaba el «todo social» y el «estado histórico del espíritu», en los sentidos precisos de un contexto lingüístico de discusión, en función del cual se plantea un estado del material idiomático alemán, con el que Adorno configuró su *Teoría estética*; de un contexto geopolítico, porque si hubo algún material en estado de desintegración durante la Guerra Fría fue la unidad del territorio alemán y las ciudades alemanas en proceso de reconstrucción; de un estado de administración del cuerpo colectivo, con la especialización del trabajo en la era del ascenso de las masas; de un progresivo dominio de la naturaleza, no sólo impulsado por la expansión del capitalismo monopólico, sino también por la expansión del dominio material del arte mediante las neovanguardias. No se trata de hacer una reconstrucción conceptual que ofrezca un concepto redondo del material estético y que mida su alcance en las producciones del arte contemporáneo. Se trata en cambio de tomar los elementos teóricos que se entrecruzan en la idea de materiales tal como los encontré, desarrollarlos hasta llevarlos fuera de las zonas típicamente adornianas.

Adorno escribió numerosas veces sobre el material sin referirse al arte, sino estrictamente a la filosofía. El material no es una categoría solo de su estética sino como lo tratan el ensayo sobre el ensayo, las notas sobre literatura, los estudios sobre Hegel, las lecciones sobre dialéctica o el gran libro sobre dialéctica negativa, es una categoría transversal a su sociología, su epistemologia y su filosofía de la historia. Otras categorías como las de apariencia, de mónada, de mímesis o de técnica tienen este rasgo estético y más allá de la estética, es decir de una teoría estética, de una teoría crítica que abre el arte a sus mediaciones por la sociedad y la historia. La categoría de material se comporta de un modo altamente indeterminado, en el sentido preciso de objeto de trabajo. Frente al material estético, los conceptos de material empírico, material lingüístico, material conceptual, material textual tienen cada uno diferencias relativas, y ninguno está tan desarrollado en Adorno como áquel. Los materiales estéticos no son idénticos a los materiales artísticos; aquellas sustancias de las artes con las que directamente los artistas trabajan, sino que es una categoría que en sí misma se tensa entre la filosofía, el arte y la sociedad. Una parte del material estético se dirige a la producción artística; en tanto concepto, una parte se dirige a su mediación categorial por la filosofía; en tanto conectada al trabajo, una parte se dirige al modo de producción social. El estado expandido, desmaterializado o entrelazado del material estético tiene consecuencias a través de la estética para la filosofía. La dialéctica sujeto y objeto ingresa con el material en el estadio de su radical autoexpansión, en el sentido preciso de que ya no se trata de un individuo aislado frente a una cosa cerrada. La filosofía adorniana dejó numerosos elementos para desintegrar las categorías de sujeto y objeto mediante la intersección de lenguaje, territorio, cuerpo, trabajo, instituciones y experiencia. La consciencia, aquí especialmente la consciencia estética, sale de su encierro monadológico y se expone como desintegrada en una multiplicidad irreductible de mediaciones materiales. Ya no hay en el Adorno tardío la idea enfática de un artista individual que produce aisladamente obras de artes, porque tampoco hay ya obras de arte que existan completamente separadas del resto de las cosas. La crítica adorniana es enfática contra el yo psicológico, ya como unidad falsa en tanto unidad de dominio, de acción instrumental. Sin embargo, también es enfática su completa disolución en la masa de la metrópilis vigesimesca y en el colectico político organizado verticalmente, frente a la cual la libertad individual tiene que ocupar un momento. El pasaje sobre el *happening* en el marco de las revueltas del movimiento estudiantil desarrollan este problema. Desde el punto de vista del desmoronamiento de los materiales, la máxima aspiración hegeliana de que el sujeto se extinga en el objeto ya se realizó: lo que frágilmente todavía se puede llamar sujeto remite al conjunto de la objetividad, desde la tierra al cielo. La categoría de objeto en su propio proceso de desintegración, a la inversa, se constituye en una intersección que también involucra al lenguaje, al territorio, al cuerpo,

al trabajo, a las instituciones y a la experiencia. La cosa, aquí especialmente la cosa artística, sale de su prisión monadológica y expresa también una divergencia de mediaciones materiales. La obra de arte sobrevive sólo como el nombre de una variedad de formaciones intersubjetivas, desde el discurso estético, las relaciones laborales hasta la experiencia estética. La ampliación irrestricta de la dialéctica sujeto-objeto a través del material estético, permite interpretar en cada detalle de lo que hay un entrelazamiento singular de subjetividad y objetividad.

En su plasticidad esta tesis pone sus pretensiones filosóficas. En una entrevista para la revista brasilera *Dissonância*, el archivólogo especializado que trabaja en el Archivo Adorno, caricaturiza las representaciones de Adorno, donde él mismo trabaja: "Pues, yo diría, hubo y hay en Alemania más de una imagen de Adorno. La imagen depende de quién la haga. (…) Hay la imagen del filósofo incomprendido por el mundo, quien en meditaciones solitarias piensa circularmenten en lo no-idéntico. O también la del habitante del "Gran hotel Abgrund" (Georg Lukács), quien se entrega a la comodidad de la negatividad. Hay la del autointérprete insuperablemente vanidoso y deseoso de protagonismo, que quiere brillar, que cae en palabras torneadas, en virtuosas guirnaldas lingüísticas. Hay la del teórico de la música, para quien no cuenta mucho por fuera de Schönberg y la segunda escuela de Viena. Hay la del implacable crítico de la voluminosa industria del entretenimiento y del consumismo musical, el severo enemigo de la cultura popular y de la fabricación comercial de la música -en un tiempo, en el que la industria de medios global se mete hasta en los zapatos infantiles. Hay la del intelectual públicamente comprometido, el precursor de una *educación para la maxoría de edad* y el iniciador de la *reelaboración del pasado*, quien ha dado palabras claves para la democratización de Alemania. Hay la del insatisfecho y agitador, un padre de la generación del 68, quien sembró el espíritu de la revuelta, pero quien después en discusiones políticas universitarias fue puesto en apuros por sus propios estudiantes. Todas estas son representaciones corrientes de Adorno. Para muchos en cada caso su nombre está rodeado incluso hoy de un cierto aura. Para otros él representa un fastidio."[11] Cada una de estas representaciones presuponen por un lado una toma de posición frente a Adorno, un modo de trabajar con su texto, y por otro lado dan cuenta de un estado del texto adorniano al que, tras la publicación de las obras completas, las publicaciones del Archivo Adorno de transcripciones de lecciones, conferencias, entrevistas y documentos personales como fotos, cartas o anotaciones de sueños, buscan complejizar. Estas imágenes de Adorno no son excluyentes entre sí, sino que componen el entramado de un pensamiento, que hoy se ofrece cada vez más como escenario de una disputa. Sin embargo, si se piensa detenidamente la caricaturización de estos Adornos responde a las grandes obras: en *Dialéctica negativa* se engendra el pensador de lo idéntico, en *Minima moralia* como rendición ante la negatividad, en *Teoría estética* se despliega por antonomasia el uso contorneado del lenguaje, en *Filosofía de la nueva música* la apología de la figura de Schönberg y el círculo de Viena, en *Dialéctica de la ilustración* se despliega la enemistad a la cultura popular. La posibilidad de cruzar las grandes obras y la historia de recepciones -que han contribuído a la caricaturización de Adorno como antivanguardista, como antipopular, como intelectual conservador o como ciego defensor de la negatividad- con textos menores y documentos personales abre espacios alternativos de interpretación materialista, de un pensamiento que encuentra renovadas tensiones teóricas con dimensiones de la vida. El concepto de material estético ofrece sus componentes filosóficos como potenciales canales de interconexión entre el texto adorniano y otros procesos materiales en curso durante los años 60, como la anglización idiomática, la ciudad global, la masificación/individuación del cuerpo, el dominio de la naturaleza o el pluralismo radical en el arte. Con ello se ilumina que hay algo de verdad y algo de falsedad en las

[11] *Cf*. Entrevista publicada en alemán en el sitio web oficial del Archivo Walter Benjamin con fecha 15.07.2020: https://www.adk.de/de/archiv/news/?we_objectID=61124

representaciones que se tienen de Adorno, pero también que hay algunos aspectos cualitativamente diferentes, aún desatendidos, que habilitan a pensar críticamente nuevas cosas. Porque esta tesis no se agota fetichistamente en la figura de Adorno. La anécdota, el detalle biográfico forma una dialéctica con el momento abstracto, porque está mediada filosóficamente. Así como también la filosofía está mediada por lo anecdótico y lo contingente. Lo que quedó del otro lado de la propia especialización por la división del trabajo, inevitable en sí, no debe ser sostenido irreflexivamente sino puesto en movimiento. El detalle biográfico es lo que hay que interpretar, pero a veces es lo que interpreta al concepto, y el concepto lo concreto que media.

La micrología de los detalles, la sensibilidad a las texturas de los materiales divergentes pretende romper también con la tipificación de la estética adorniana del material como musicológica. Se trata de salir de la idea sostenida de que Adorno fue ante todo un crítico de la música. La idea del Adorno crítico musical responde históricamente a sus años de inicio y hasta por lo menos finales de los años 40, donde su producción de los llamados «análisis materiales» de obras estuvo concentrado en la corriente vanguardista del círculo de Viena y sus raíces en Mahler y Beethoven. En particular el concepto de material musical está sistemáticamente desarrollado en *Filosofía de la nueva música*. Sin embargo el Adorno tardío no se puede reducir al crítico musical. Esta reducción se choca con el estado histórico del material -incluso del material musical- como entrelazamiento entre las distintas artes. Es indudable que resulta relevante para la reconstrucción del concepto de material estético que el filósofo se haya enfocado en la música a lo largo de tantos años. Pero la reflexión no puede agotarse en lo que el Adorno biográfico quiso o hubiera querido. De hecho hay razones histórico-biográficas para pensar lo contrario: a partir de los años 50 en la época del regreso Adorno tomo una distancia relativa con los jóvenes compositores herederos del dodecafonismo de Schönberg, porque consideraba envejecidas las exploraciones musicales más nuevas, y expandió progresivamente sus análisis materiales a la literatura, a las artes plásticas e incluso a la arquitectura -que luego alcanzaron las reflexiones generales de *Teoría estética*-. La expansión de los materiales por las neovanguardias visuales implica expandir a Adorno dentro de Adorno. En este sentido, la figura del Adorno tardío que se monta aquí es casi la de un Adorno sin música (en consonancia con el Hegel sin superación de la negación o el Marx sin revolución proletaria que montó el propio Adorno). En *Teoría estética* la formulación general del concepto de material estético se inclina sin embargo por una musicalidad de segundo orden que no se circunscribe al círculo musical. De acuerdo a la musicalidad del material, en esta tesis las figuras musicales retornan de manera transversal y mediada en la argumentación rapsódica, en el carácter histórico-temporal del material y en la interpretación de los objetos como procesos, como secuencia de momentos. Otro movimiento introducido aquí respecto del contexto de interpretación de Adorno consiste en romper el lazo que sujeta *Teoría estética* a *Dialéctica negativa*, como reelaboraciones posteriores de *Filosofía de la nueva música* y de *Dialéctica de la Ilustración*. El estado de la bibliografía disponible sobre Adorno en español y en alemán ofrecen numerosos elementos productivos para componer otra teoría del material. En una teoría crítica del material estético se desoculta su entrelazamiento constitutivo con una multiplicidad de materiales extraestéticos, en una interconectividad que desarma el rígido antagonismo mundo administrado/arte autónomo según el que "el arte es verdadero porque la sociedad es falsa".[12] Desde la interconectividad de todo el material el arte tiene otras posibilidades, incluso al precio de ser falso, y la idea de la sociedad sale de su parálisis ideológica: se puede esperar algo más de ella. Para ello se trata de cortar el vínculo con los «textos mayores» sino de flexibilizarlos y considerar la relevancia que tienen otros textos menores, donde Adorno introduce diferenciaciones en el contexto de material

[12] Schwarzböck, S. "lo que debería existir en la sociedad solo existió en el arte". Adorno y lo político. Buenos Aires: Prometeo, 2008. p.265.

que van a ser claves para el montaje general en *Teoría estética*. Además la argumentación está cortada con producciones artísticas y teóricas de nuestro espacio cordobés-argentino-latinoamericano. También con experiencias personales. De este modo, el trabajo reconstructivo del concepto de material estético deviene una interpretación dialéctica en la que se tensan momentos objetivos con momentos subjetivos. En el cúmulo de estas mediaciones la hipostasiada unidad del concepto de material estético se desintegra mediante su montaje, su yuxtaposición y su entrelazamiento. La pretensión filosófica quizás más ambiciosa en el terreno de la estética se expone como forma. En la forma ensayística, donde estas mediaciones que involucran al arte pero lo exceden a cada paso se hilvanan sin amarrarse, colindan pero también se tensan a la distancia, se discute el sentido de la estética filosófica reducida a la autoanalítica de las categorías estéticas. Con el neokantismo de las estéticas de la recepción se ha recuperado la forma de la dialéctica como oposición externa de opuestos. Esto involucra de lleno al concepto de material estético, que tiende a contraponerse abstractamente a la comprensión. Contra los pares de opuestos, el proyecto de una dialéctica abierta o negativa intentaba manchar la limpia oposición externa de los extremos, como una mutua coloración. Las mediaciones implican necesariamente dejar de pensar en la falsa disyuntiva de monismo, como ideología de la identidad- o dualismo -como la dialéctica cerrada-. Las mediaciones atraviesan la disyuntiva en sí dualista de monismo/dualismo con un pluralismo materialista: la dialéctica del material es una intersección de múltiples fuerzas históricas y colectivas.

La *Teoría estética* posee un intento de recuperar para la reflexión filósofica sobre el arte el problema de lo bello natural: "Desde Schelling, cuya estética se llama *filosofía del arte*, el interés estético se ha concentrado en las obras de arte. La teoría ya apenas se ocupa de lo bello natural, en lo que todavía se basan las definiciones más penetrantes de la *Crítica del juicio*".[13] Frente a una filosofía del arte basada en las obras, la propuesta de una teoría estética pretende ser un correctivo, en cuanto el objeto estético se vuelve a pensar en conexión con lo bello natural, pero negativamente, bajo la dialéctica del dominio de la naturaleza y expresión de su lamento. La categoría de material juega un papel clave para este proyecto, porque allí se engendra la coparticipación de la producción artística con el dominio de la naturaleza, y a la vez la configuración de su expresión en la forma. Con ello, la reflexión no se agota en la coseidad inmanente de la obra autónoma -como habitualmente se caricaturiza a Adorno-, sino que esta se abre hacia el horizonte más amplio bajo el que la sociedad domina la naturaleza en cada tiempo histórico según el estado de la técnica. Las propuestas posadornianas, como la de Wellmer, Menke, Bubner, Seel y Rebentisch pretenden a su vez corregir la teoría estética de Adorno al menos por tres costados centrales: por tratarse de estéticas de la experiencia estética es decir con un giro por fuera de la obra de arte hacia la (inter)subjetividad y el discurso; por insertar el análisis de la experiencia estética en el marco de las democracias parlamentarias europeas; por abandonar la dialéctica negativa de la razón ilustrada, con lo cual la crítica adquiere un momento constructivo-propositivo. En este marco de discusión una teoría de los materiales estéticos permite entrelazar los motivos adornianos del dominio de la naturaleza y su expresión con la experiencia estética, mediante la constelación con fenómenos materiales extraestéticos como lo son el lenguaje, el territorio, el cuerpo y las neovanguardias del siglo XX. Esto implica estar dentro y fuera de las obras de arte y de la experiencia estética, y de acuerdo al concepto posmarxista de una teoría estética, deslizarse mediante los análisis inmanentes -ya no de las obras, sino de la materialidad transversal- entre las tensiones sociales de los años sesenta. Cuando el análisis inmanente persigue a la expansión radical del material estético más allá de la autonomía del arte moderno, se actualiza la dialéctica negativa sin recaer en el asfixiante diagnóstico adorniano de

[13] Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.88.

un contexto universal de enceguecimiento. A la luz de las múltiples mediaciones colectivas, regionales y contingentes del material estético, la tarea de la crítica materialista deja de ser la esquemática confirmación de lo ya presupuesto pesimistamente, que lo que estaba mal no puede sino estar peor, sino además el intento de ofrecer argumentos filosóficos desde el discurso público sobre el arte para la defensa de la pluralidad, de la coexistencia de lo diverso. Esto ya estaba subterráneamente en *Teoría estética*. Con ello el análisis inmanente, quintaesencia de la estética objetivista adorniana centrada en la obra de arte en el momento de su desmoronarse, se expande no sólo como análisis de la experiencia en cuanto material empírico en el marco de las frágiles democracias occidentales, sino sobre todo como autoanálisis de la estética y su comportamiento respecto de su propio material conceptual-lingüístico-textual.

La interpretación de obras de arte y la referencia a experiencias estéticas no desempeñan la función de ejemplificar o ilustrar los conceptos o sus conexiones, sino que constituyen lo que Adorno llamaba intervenciones, en el sentido de que en su carácter concreto y su tendencia a lo particular no corporizan pasivamente los rasgos abstractos de un concepto, sino que intervienen en él, los ponen en movimientos, los corrigen, y en un sentido más enfático muestran sus contradicciones y los invierten. Como señalaba Adorno respecto de Samuel Beckett en la "Introducción inicial" de *Teoría estética*: "Las obras de Beckett no son ni trágicas ni cómicas, (…) más bien ejecutan el juicio hisórico sobre esas categorías en tanto que tales".[14] Esta función activa dialectiza la relación arte-filosofía: las producciones artísticas y las experiencias estéticas sacan a relucir su conceptualidad constitutiva y su fuerza conginitiva "sin concepto" en el sentido tradicional; y las teorías y filosofías del arte se descubren en su costado experimental y su fuerza expresiva. Que las obras de arte funcionen como argumentos y sin embargo no sean argumentos forma parte de ese proceso que en relación al dodecafonismo Adorno llamaba indiferenciación del material [*Vergleichgultigung des Materials*]. Esta indiferenciación no debe ser comprendida como reducción a lo igual, como la violenta pérdida de lo singular, sino más bien como una desjerarquización relativa, como una defensa del valor y del derecho a la existencia de cada una de las partes, sin que ninguna se imponga por sobre las demás.

Respecto de la escritura algunas cosas más por decir. El desarrollo de los argumentos está escrito siguiendo la lógica de la aproximación asociativa de múltiples materiales textuales. La aproximación opera en este trabajo de modo infinitesimal, es decir, no sólo como agrupación de grandes problemas artísticos, filosóficos y socio-históricos en cada capítulo, sino también entre las frases y entre los palabras. Cada frase tiene su vida propia, su existencia individual, designa algo independiente, pero está rodeada de frases que cada una en su individualidad se revelan como simpáticas. No se funden, pero están infinitamente cerca. También muchas palabras al ser aproximadas por similitud o por oposición iluminan sentidos productivos para la argumentación. La necesidad de sostener la individualidad dialécticamente como contacto, roce o fricción encontraba para Adorno en este método de la aproximación la forma de una unidad por agrupación y no por identificación o subordinación. En el método asociativo los motivos se yuxtaponen por analogía y proximidad, y no por secuencias de razonamientos deductivos. En un proceso de asociación plástica, ecfrática de las ideas filosóficas, el análisis crítico de obras de arte rompe la verticalidad de general-particular, teoría-praxis, y se dirige contra la utilización de las obras de arte como mero ejemplo ilustrativo de conceptos preestablecidos o el uso como caso que amuebla el llamado contexto histórico. En el método asociativo, las obras de arte tienen el mismo peso que las categorías filosóficas, y se comportan como éstas o constelaciones de estas, en el sentido que vienen a transformar el desarrollo

[14] Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.451.

argumentativo. Por su parte, las categorías y las conexiones entre ellas cuando se anudan según sus analogías y sus divergencias explotan la potencia plástica de la escritura: «los pequeños burgueses llaman a su mujer mamá». La palabra material significa etimologicamente «madre», y la palabra naturaleza por su parte «madre-tierra». El hiato, el salto argumentativo que está supuesto en la yuxtaposición y en la asociación ejerce una violencia, sí, pero una violencia contra la violencia del concepto, en el sentido de una descomposición de los lazos externos y de la verticalidad de la argumentación deductiva que violentan la singularidad de cada frase. El problema de la parataxis es una confrontación con los principios de la argumentación tradicional. La desjerarquización de los principios fundantes, de los argumentos desde los cuales se desprenden los demás, produce que todas las frases agreguen algo, pero se expliquen mutuamente, en un desarrollo a través de interrupciones. El espíritu argumentativo es cooperativista: cada miembro agrega una parte decisiva. En la medida en que ninguna afirmación debe ser una aclaración de la otra, una justificación de otra, todas tienen la apariencia de estar haciendo grandes aseveraciones «peregrinas» o «soberanas», y por la mediación de lo decisivo y concluyente que hay en cada una todas exponen algo de la banalidad, de la trivialidad y de la contingencia del pensamiento.

En la escritura asociativa el momento crítico es el de la decisión de qué porciones del material quedan y qué porciones del material se deben reubicar, modificar o suprimir. En cada decisión se invierten dos fuerzas de trabajo espiritual, una relativa a la comprensión de la lógica de sentido que ya está ahí funcionando y la otra relativa a la imaginación de lo que podría ser de otro modo. Escribir asociativamente una teoría del material es el intento de darle expresión a la experiencia de haber leído asociativamente a *Teoría estética*. "Todo libro que vale algo la pena juega con su lector. Buena lectura sería aquella que adivinara las reglas que observa y se acomodara a ellas sin violencia."[15] Según este principio preescribía Adorno que "sólo cabe leer a Hegel asociativamente".[16] Como Adorno sugiere leer a Hegel, *Teoría estética* sugiere ser leída como parece estar escrita, es decir paratácticamente, como asociación de complejos teóricos alrededor de la cosa, respecto de la cual se quiere exponer su idea. Uno de los comportamientos que genera escribir asociativamente es una manera de la reflexión marcada por la interrupción, por la discontinuidad, por el juego entre dos movimientos "aparentemente incompatibles: la inmersión minuciosa y el distanciamiento libre".[17] El volumen del trabajo va creciendo por acumulación de material, cuya organización es lo contrario a la concentración, es más bien la dispersión del material. La reflexión se inerva en las derivaciones, en las mediaciones que abren cada problema a la encrucijada de problemas que lo constituyen en su estado actual, lo que obliga a avanzar en la escritura volviendo a reescribir lo ya escrito y a prescribir lo aún no escrito. En la escritura asociativa, lo que parece repetición de ideas, y sobre todo de citas, es la manera en la que un mismo pasaje de acuerdo al contexto de asociación varía su significación. La repetición de las citas sobre el concepto del material estético en *Teoría estética* responden al método de escritura asociativa. Cada asociación saca a la luz de una misma frase de Adorno sobre el material diferentes aspectos de éste. El caso de la definición de materiales, pero también su estado de desmoronamiento y su historia de progreso como dominio técnico son citadas espiraladamente, reapareciendo siempre en nuevas constelaciones.

En lugar del dictado -el método de trabajo preferido por Adorno-, aquí plagan las proliferaciones esquizoides, multiplicación de la escritura propia que se conectan unas a otras mediante la transcripción. El método transcriptivo es una especie de traducción, ósea de copia, pero de un trabajo unicorporal. Esta tesis ha sido escrita en buena parte trascribiendo lecturas a notas en cuadernos o

[15] Adorno, Th. W. "Chifladuras bibliográficas". En *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.337.
[16] Adorno, Th. W. "«*Skoteinos*» o cómo habría que leerlo". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. p.339.
[17] Adorno, Th. W. "«*Skoteinos*» o cómo habría que leerlo". En *Op.cit*. p.301.

en el celular, que luego fueron reescritas en varios documentos de Word específicos, para volver a ser remodeladas en un segundo documento de Word articulador de los problemas en conjuntos parciales. Estos conjuntos se convirtieron luego en los capítulos. En muchos casos las notas estaban en los márgenes de mis libros de Adorno, pero también de otres autores. Este camino de transcripciones no es lineal en absoluto, porque en muchas ocasiones, el mismo curso de la escritura exigía desviar el trabajo a nuevas lecturas o trabajos ya escritos, que debían ser reescritos para articular en la constelación que era el caso. Escribir así tiene un elemento propio del proceso estético también, en el sentido de la transcripción permanente de una idea a diversos materiales. En la transcripción textual hay también, como en el dictado, una objetivación del pensamiento, que permite poner las ideas propias ahí afuera, para luego volver sobre ellas como un tercero a criticar un trabajo ajeno. El método de la transcripción comprende un momento auto-mimético, en el sentido de repetición de sí mismo y a la vez de extrañamiento, de una autoenajenación productiva, donde acontece la diferencia en la semejanza que engendra copiar un manuscrito en un documento de Word. Las miles de notas de cuadernos, bitácoras y del celular forman parte del material transcripto. Los registros divergentes de la escritura expresan la variedad de contextos de producción. La variedad de modos de decir se suman a los saltos argumentativos. La no-continuidad del conjunto de argumentos expone materialmente la idea de material estético en su estado de desmoronamiento. El chorro de texto se construyó por acumulación de material conceptual, diría en primer lugar de ocurrencias sueltas y anacrónicas durante la lectura, en forma de pequeñas frases autónomas, que fui arrimando por proximidad de sus objetos y de las constelaciones categoriales con las que estos se van negando. Las ocurrencias más abductivas y divergentes corresponden a las notas de viajes en buses y trenes entre mi casa en el norte de la ciudad y la Universidad Nacional de Córdoba hacia el sur, entre mi casa y Misiones, o Buenos Aires, en Argentina; o entre Offenbach y Frankfurt, en Alemania. El cuerpo sentado en compañía y trasladado por un móvil experimenta un ambivalente estado de quietud dinámica y de soledad colectica, cuyo calma ruido alcanza al pensamiento: la reflexión deviene vertiginosa. Aunque también varias de estas notas fueron escritas en bares casuales, donde la ocurrencia seguía el movimiento del perfume del café. Otras frases fueron formuladas con el procedimiento de la sustitución alegórica, es decir imitando maniobras argumentativas de *Teoría estética* en las que sustituí las palabras centrales, en general los sustantivos o los objetos directos.

El carácter colaborativo e intercorporal sin embargo existe. En primer lugar les directores, quienes desde el comienzo el Dr. Esteban Juárez y desde el momento de la redacción definitiva la Dra. Juliane Rebentisch, me han acompañado con tenacidad teórica, generosidad intelectual y ternura interpersonal. Luego, les colegas del equipo de investigación «Modernidad estética y teoría crítica», con quienes me vengo formando en filosofía desde el año 2013. La experiencia compartida más intensa allí ha sido para mi la de perderme en el trabajo ajeno, sin expropiarlo y sin extraer nada directamente en favor del propio, pero que sin embargo cada vez me ha devuelto transformado al trabajo propio. Recientemente la colaboración más intensiva con Eugenia Roldan, en nuestras reuniones semanales de crítica mutua por videollamada y de una profunda escucha de su parte, ha sido decisivo para el montaje de la constelación que aquí se presenta como tesis doctoral. Las observaciones particulares de les tres, de Esteban, Juliane y Eugenia están inmiscuidas hasta en los detalles más ínfimos de este trabajo. Quizás la experiencia de lo posible en el trabajo ajeno y la apertura subjetiva hacia ello, es lo que puede encender algo en el trabajo propio: la humildad de dejar que alguien más ingrese en nuestro objeto, desarrolle un pequeño *afair* con él y -celos aparte- uno pueda escuchar aspectos de la vida del objeto que hasta entonces nos eran invisibles a nuestros propios ojos.

Capítulo 1
Idioma y sociedad

[Contra la cuestión del origen y la autenticidad. Traducción de *Zerfall der Materialien* al español]
La del idioma es la mediación más próxima que presenta la interpretación del concepto de material en la filosofía de Theodor W. Adorno para el mundo hispanoparlante. Al estar hecho de palabras, al tener una materialidad lingüística, el concepto de material estético pide que su análisis comience por el lenguaje. Con la interpretación del material lingüístico se está al mismo tiempo extremadamente cerca del concepto de material, y a la vez, en tanto mediación, atraviesan al círculo del concepto distintos elementos lejanos a la estética de Adorno. El análisis micrológico involucra el acercamiento sobre problemas de la traducción, fenómenos gramaticales del alemán, la historia del lenguaje, elementos de semio-lingüística, y procedimientos lingüísticos como la inmediatización de las palabras, la parataxis y la constelación. Los elementos más extraños son procesos sociales de la Alemania de posguerra como la desnazificacion, la financiación norteamericana, la inmigración turca y la reconstrucción de las ciudades destruidas. En el entrelazamiento del análisis micrológico del lenguaje con las tensiones sociales se expresa la convergencia entre el estado histórico de los materiales estéticos con el de los materiales lingüísticos: ambos en proceso de descomposición. La idea de que la estética filosófica persigue unilateralmente a la producción artística se pone en movimiento: la estética extrae de sus propios materiales históricos las formas para su elaboración. En este sentido, tanto la expansión de los materiales estéticos por las vanguardias inspiró a Adorno a trabajar expandiendo su propio material lingüístico, como al revés, la llamada hibridación vigésimesca del alemán con otros idiomas dictó subterráneamente el modo de comprender a las neovanguardias como procesos de desmoronamiento y entrelazamiento. El estado actual de la *Teoría estética*, y con ella el de la formulación general del problema de los materiales estéticos, se encuentra en variante al español repartido en tres traducciones diferentes. Las divergencias que las tres traducciones presentan entre sí y de ellas con la versión publicada en alemán traen a primer plano el idioma como material de trabajo; material con el que no sólo los traductores se las deben ver sino con el que Adorno elaboró *Teoría estética*. El comportamiento mimético de la traducción comparte con la filosofía el trabajo sobre el material lingüístico-idiomático. La comprensión de las así llamadas «lenguas naturales» como materiales de trabajo, en el sentido adorniano del término, pone de manifiesto que ellas son completamente no-naturales. Como las obras de arte, los idiomas también encierran dentro de sí un momento del dominio histórico de la naturaleza: allí es donde acertó la teoría de Saussure de la lengua como tajo en la selva amorfa de lo pensable y en la selva amorfa de lo decible.[18] Cada idioma ha tajeado la naturaleza a su modo. Si la traducción se enfrenta con textos cuyo material ya está mediado históricamente, su procedimiento mimético se vuelve contra la cuestión del origen: traducir es lo contrario de copiar un original. La idea de Borges de que traducir es inevitablemente traicionar es tan problemática como cierta.[19] Es problemática, porque

[18] Según la teoría del lenguaje de Saussure, el sistema de la lengua pone en correlación una porción de lo pensable y una porción de lo decible. Esa correlación es el signo lingüístico, que como tal es arbitrario, histórico y contingente. Que cada idioma trace un sistema de correlaciones diferentes entre el significado y el significante expresa la arbitrariedad histórica y regional del lenguaje. *Cf.* Sausurre, F. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1945.
[19] El escritor argentino Jorge Luis Borges trabajó como traductor de obras de la literatura del inglés, del francés y del alemán por más de 20 años. La traducción es recurrente como objeto de sus ensayos como "El oficio del traductor" (1926), "Los traductores de Las 1000 y una noches" (1936) o "Las

supone una pureza en el original y una identidad en la lengua materna que luego se ve corrompida por la traducción; pero también es cierta porque las traducciones de un idioma a otro, más en complejas producciones semánticas como es la filosofía, no son el mero desplazamiento de un mismo sentido -dentro de un mismo texto- sino la entera producción de un segundo sentido -dentro de un segundo texto-, que si bien persigue al primero tiene otras condiciones lingüísticas e históricas de producción. La tarea del traductor es más bien continuar y expandir la multiplicidad de voces históricas que refractan la figura de la autoría hasta disolverla. En la traducción copiar es producir otro original y dialécticamente descubrir al original como copia. La traducción se revela, a la luz de la teoría del material, como la reelaboración de una elaboración montada a partir de un material preelaborado. La fidelidad de la traducción es precisamente aquello que la filología ortodoxa quisiera borrar, en tanto que es *desviación* de sentido respecto de las intenciones singulares del autor. Lo que la tarea del traductor aporta a la noción de material es su carácter inmaterial, no concreto, porque el material con el que trabaja la traducción es la desviación mimética que transcurre entre los idiomas. Cada texto es un cúmulo de desviaciones estratificadas: el material idiomático que llega se desvía en un grado por la fuerza de trabajo espiritual, las intenciones subjetivas del autor no coinciden con la objetividad del texto, inmanentemente la forma y el contenido de los textos no son idénticos, cada edición y circunstancia de publicación alteran el curso del sentido. Y a ello se le agregan los comentarios, lecturas, interpretaciones y críticas que empiezan a habitar parasitariamente entre el texto. La traducción representa en este paisaje geológico-textual un estrato más que se agrega como capa material. La esencia estratificada del material idiomático destruye la idea de unidad original y de *creatio ex nihilo* al mismo tiempo. En el caso de las traducciones de Adorno del alemán al castellano, no sólo hay distintos momentos de la producción de estos textos segundos, que por supuesto difieren entre sí. También hacia el interior del último proyecto de traducción de Akal de la obra adorniana completa hay divergencias también en las traducciones de las mismas palabras entre uno y otro libro. El filósofo español Jordi Maiso Blasco tiene un trabajo desarrollado sobre este problema en su artículo "Theodor W. Adorno en castellano. Una bibliografía comentada".[20] Allí revisa las traducciones de la mayoría de los libros de Adorno traducidos al español, aunque incluye en su recorte ensayos, monografías y estudios sobre el pensamiento de Adorno. Las primeras traducciones al español son ya de la década del 60 a cargo de la editorial española Ariel (luego por Taurus), y de la editorial Sur en Argentina. Fue el español Manuel Sacristán quien en 1962 hizo la traducción de *Prismas* y de *Notas sobre literatura* (Barcelona) por la editorial Ariel. Luego siguió la editorial Sur en 1969 con *Dialéctica de la ilustración* (Buenos Aires). Hasta aquí ya aparecen diferencias en la política editorial respecto de la de Suhrkamp, porque en *Dialéctica de la Ilustración* falta el anexo "El esquema de la cultura de masas" que sí está incluida en la edición alemana.[21] Respecto de las traducciones de *Teoría Estética* las primeras versiones son de la editorial Taurus en 1971 y 1980 realizadas por Fernando Riaza y revisada por Francisco Pérez Gutiérrez (Madrid), y reeditadas por Orbis en 1983 (Barcelona). Estas versiones sin bien están completas no respetan la organización que había pensado el propio Adorno para el libro: "Si en las ediciones originales de ambos libros el texto se presenta como una constante sucesión de párrafos sin interrupción alguna, introduciendo tan solo ocasionalmente un interlineado algo más espacioso que señalara un cierto corte, las ediciones de Taurus optaron por intercalar entre los párrafos los encabezados que la edición

dos maneras de traducir" (1975), pero también en sus propios trabajos literarios como "Pierre Menard autor del Quijote" (1939) o "La búsqueda de Averroes" (1949). *Cf.* Goundareva, I. *La traducción como acto creativo en Jorge Luis Borges*. University of Victoria, 2006.

[20] Maiso, J. "Escritura y composición textual en adorno". En *Azafea: Revista De Filosofía*, 2011. Nº 11, 73-96. Recuperado de: http://revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/view/80252006

[21] Esto se debe a que *Dialéctica de la Ilustración* se tradujo a partir de la edición de Fischer, que editó el trabajo de Max Horkheimer. Las traducciones de Akal, en cambio, siguen la edición completa de la Obra de Adorno que hizo la editorial Suhrkamp.

alemana colocaba en el índice detallado del final del texto, y que debía constituir una especie de «mapa» de las temáticas que se van desglosando en cada uno de los párrafos".[22] Hasta entrado el año 2000, las traducciones de los otros libros de Adorno para el mundo hispanoparlante han ido repartiéndose entre Ariel, Taurus y Amorrortu. Y en Argentina desde 2013 las editoriales Eterna Cadencia y Eterna Cadencia han comenzado la tarea de publicar las distintas lecciones. Desde el año 2003 hasta el 2015 el ambicioso proyecto de la editorial Akal ha pretendido imitar los criterios de la edición de Suhrkamp a cargo de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morrs y Klauss Schultz.[23] Con ello se han conseguido reparar aquellas omisiones y tergiversaciones de las ediciones anteriores, especialmente de *Dialéctica de la Ilustración*, *Minima moralia*, *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*, y ofrecer en castellano el conjunto de la producción filosófica de Adorno que va desde conferencias y artículos, hasta las obras nodales de su pensamiento. Para ello la editorial trabajó, en la mayoría de los casos, con un equipo de traductores, comentaristas y/o conocedores de Adorno, entre quienes destacan Joaquín Chamorro Mielke, Alfredo Brotons Muñoz y Jorge Navarro Pérez. Particularmente la traducción al castellano de *Teoría estética* es de Jorge Navarro Pérez publicada en el año 2004. Sin embargo, Maiso señala que los problemas principales del proyecto editorial de Akal causado por la velocidad «frenética» con la que ha publicado trece volúmenes en trece años, son la calidad interna de cada traducción y la consistencia entre las traducciones: "El nivel general de las traducciones apenas mejora las ya existentes, y en algunos casos incluso cae notablemente por debajo del de las ya disponibles. Por otra parte no se ha aprovechado la ocasión que auspiciaba el que una editorial se comprometiera a publicar las obras completas para dar lugar a un criterio común a la hora de verter la terminología adorniana al castellano". [24] La traducción que hace Navarro Pérez en *Teoría estética* de *Zerfall* como «descomposición» de los materiales estéticos difiere con la traducción del *Kiekergaard* de Chamorro Mielke de *Zerfall* como «desintegración» de la relación fundamental entre sujeto y objeto. En este punto se verifica la crítica de Maiso a las inconsistencias entre las traducciones de Akal de las mismas categorías centrales, que como el propio Adorno refiere en la apostilla de Dialéctica negativa, la lógica de la desintegración consiste en su noción más antigua, ya desde los años de estudiante.[25] Desde el año 2011, circula libremente por internet una tercera versión al castellano de *Teoría estética*, del especialista español en Adorno del Dr. Mateu Cabot Ramis, que consiste en un intento de corrección de la versión de Navarro Pérez para Akal. La edición, que está hecha con los términos de la licencia Creative Commons 3.0., pretende a la vez ser una plataforma de libre acceso al texto en una versión corregida, y junto con ello una exploración desplazada respecto de la de Tiedemann para Suhrkamp de *Teoría estética*. Cabot ha vuelto a reinsertar los títulos de los párrafos a modo de capítulos y subcapítulos en el curso del texto, intentando seguir las primeras versiones al español y con ello distanciarse de la de Akal y de la de Suhrkamp. Cabot entiende que la unidad de significación en Adorno es el párrafo, en el cual se da vuelta alrededor de una idea, y que el cambio temático entre uno y el otro era para Adorno de máxima importancia. Si bien esta versión ha modificado y ajustado algunas traducciones, incurre en algunos errores de redacción y varias inconsistencias entre las traducciones del mismo término en distintos pasajes del libro.

[22] Maiso, J. "Theodor W. Adorno en castellano: Una bibliografía comentada". En *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, ISSN-e 2172-9506, Vol. 1, 2009, (pp. 51-71). p.54.

[23] También llama la atención que los nombres de Susan Buck-Morrs y Klauss Schultz sólo aparezcan mencionados como editoras en la versión de Akal al español, y no en la versión de Suhrkamp al alemán, que se tomó como referencia.

[24] Maiso, J. "Theodor W. Adorno en castellano: Una bibliografía comentada". En *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, ISSN-e 2172-9506, Vol. 1, 2009, (pp. 51-71). p.57.

[25] *Cf.* Adorno, Th.W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.384.

En la divergencia entre las tres versiones al español de Riaza, Navarro-Pérez y Cabot también cae la traducción de la categoría de «*Zerfall der Materialien*». La palabra *Zerfall* coloquialmente se usa en alemán para significar desintegración, derrumbamiento, descomposición o disgregación. El término combina dos movimientos negativos, el de su raíz *-fall* que expresa caída hacia abajo, la acción vertical de la fuerza de la gravedad de la Tierra sobre la materia, y el del prefijo *zer-* que indica disolución o disgregación irreversible de algo en fragmentos. La lógica de la desintegración en Adorno ocupa una posición transversal que atraviesa y excede a los materiales estéticos, porque conduce a la filosofía de la historia inspirada en «la furia del desparecer» de Hegel y en «la eterna transitoriedad» de Benjamin. En tanto ley del movimiento histórico *Zerfall* se despliega en ambos extremos de la dialéctica de sujeto-objeto, como desintegración de la experiencia y como desintegración de la sociedad burguesa. Como fragmentación del todo social burgués, *Zerfall* también tiene una acepción sociológica, que muestra que la desintegración contrario a ser el final, es la realización de los principios capitalistas de la sociedad burguesa. Ahí *Zerfall* se expresa de un modo cuasi-geográfico: el territorio social se parte para su mejor administración. La tendencia histórica a arruinar sus formaciones y la estructura estratificada de las sociedad en el siglo XX minó sus propios cimientos históricos, y elevó a *modus operandis* la desintegración. Una ontología apoyada en la lógica de la desintegración dialéctica expresa el estado vigesimesco del mundo, pero además interviene en éste anulándole la posibilidad de toda justificación última. La idea de una metafísica antimetafísica que formula Buck-Morss como herencia de Benjamin en Adorno, es mejor una ontología intrafísica, o intramundana en términos de Wellmer, en tanto lo que hay en el mundo histórico es un permanente proceso de descomposición material.[26] La antimetafísica de *Zerfall* es una paleo-ontología, porque todo lo que hay son ruinas. Si en Heidegger la ontología tiene por centro la categoría *ser* fundando una *Seinontologie*, en Adorno por contra la ontología negativa gira alrededor de la partícula *zer-* configurando una *Zerontologie*. Una ontología de la desintegración no podría ser otra cosa que, dialécticamente, el programa de la desintegración de toda ontología.[27]

En el contexto de *Teoría estética* las tres traducciones de *Zerfall* son correctas desde un punto de vista gramatical, y en sus divergencias expresan involuntariamente algo de su circunstancia histórica de producción. La primera traducción de *Zerfall* como «desintegración» de Riaza, realizada sólo al año de la publicación de *Teoría estética* al alemán, remite a la primera negación histórica del nexo vinculante de la obra de arte orgánica, al principio organizador que mantenía las partes reunidas y articuladas en la estructura estética. Los virulentos procedimientos del surrealismo y del dadaísmo, los dos movimientos más radicales de las vanguardias heroicas según la tan discutida *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, quisieron negar en bloque el arte de toda la modernidad a través de la destrucción de la estructura integral estética. Ese nexo de integralidad, en palabras del crítico alemán Hans Dieter Yunker, se veía garantizado por el modo de elaboración de los materiales estéticos, común a todo el arte autónomo, que transforma e *integra* las partes en el todo unitario de lo bello.[28] La desintegración de los materiales implica volverse contra el nexo de integración y la estructura integral de la obra de arte autónoma. La experiencia de las primeras vanguardias sobre todo musicales como desintegración de la estructura formal del arte moderno es una mediación clave de la idea de arte altomodernista de Adorno. Esa dispersión de las partes, ya sea la liberación de los

[26] *Cf.* Buck-Morrs, S. *Origen de la dialéctica negativa*. *Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Traducción de Nora Rabotnikof. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011. p.230.

[27] Ontología, en el sentido de ciencia filosófica de principios primeros del ser. En *Dialéctica negativa* Adorno se esfuerza por delinear la diferencia entre una ontología metafísica o *prima philosophia*, y una ontología negativa, autocrítica, en tanto teoría de las mediaciones de la existencia: "La crítica de la necesidad ontológica lleva a la crítica inmanente de la ontología" (Adorno Th.W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005.p.99.)

[28] Yunker, H. D. "La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual" Publicado en Ehmer H.K. et Alt, *Visuelle Kommunication. Beitrage zur Kritik der Bewsstseinsindustrie* (Köln: Du Mont). Traducción castellana de Surbirats, *Elementos para una crítica de la industria de la consciencia* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

tonos de la dominante en música o de las formas y los colores del *trompe l`oeil* en la pintura, es localizable -siguiendo a Bürger- en las revueltas de la primera vanguardia europea contra las distintas convenciones formales.[29] La discusión de Hal Foster contra Bürger en *El retorno de lo real* esgrime el procedimiento de desmontaje institucional del arte como defensa de las neovanguardias, contra el diagnóstico pesimista del final de la *Teoría de la Vanguardia*, según el que después del trágico fracaso del proyecto de las vanguardias de los años 10 y 20, las segundas vanguardias de los años 60 repiten el fracaso del proyecto revolucionario –y según la fórmula marxiana- como farsa.[30] Para Foster, el fracaso del proyecto belicoso de liquidar la autonomía del arte y reintegrarlo a la vida cotidiana, tuvo el éxito inesperado de descubrir al arte como una institución histórica, como segunda naturaleza dirá Adorno. La tarea que quedó abierta es la de la crítica infinita de la institución arte, cuyos aparato de producción, circuito de distribución e ideología de recepción, como los describía Bürger, fueron explorados crítica- y descompuestos analíticamente por los movimientos neovanguardistas norteamericanos. La idea de las neovanguardias como descomposición analítica de la institución arte, si bien remite a las décadas de los 60 y de los 70, fue elaborada y publicada por Foster recién en 1996 y traducida al español por Akal recién en 2001. La traducción de «*Zerfall der Materialien*» como «descomposición de los materiales» por Navarro Pérez también para Akal del año 2004 converge con la lectura de Foster de las neovanguardias como desmontaje de la institución arte mediante la ampliación del repertorio de materiales disponibles. La llamada crítica institucional y el conceptualismo lingüístico fueron los movimientos de la neovanguardia que más recurrente trabajaron con la descomposición analítica como estrategia de provocación y autoreflexión. La tercera traducción, la de Cabot, de *Zerfall* como «desmoronamiento» acentúa el momento de la caída, el sentido del derrumbe del repertorio de los materiales nobles del arte, de la destrucción total de los límites de lo que puede ser tomado como insumo para el trabajo estético y de la dispersión de los fragmentos artísticos. El término desmoronar alberga en su devenir el proceso de desmigajarse, que le llega al castellano mediante la voz antigua *desboronar,* de *Borona*, nombre con que se llamaba al mijo, posteriormente al maíz, y luego, al pan hecho con harina de cualquiera de estos cereales. Que los materiales del arte se desmoronen, traducirlo así, supone acentuar el carácter de dispersión de la caída de los fragmentos, porque no se destruyen y extinguen por completo sino que devienen migajas, partícula, sedimento. La idea adorniana de que sólo la «interpretación micrológica» de la materialidad de las obras da con la expresión de la obras, ahí donde ella se pone en movimiento, converge con la idea de tendencia hacia lo particular, a los añicos. La supervivencia y convivencia atomizada de todos los materiales, procedimientos y apariencias posibles bajo el relativismo que domina el arte contemporáneo es la continuidad del proceso de desmoronamiento de los materiales nobles. El material noble es la sustancia extraída de la naturaleza a la que el arte le da forma. Si la modernidad modeló el concepto de material mediado por el de naturaleza y de forma, la extinción de estos últimos como condiciones *a priori* del arte contemporáneo habilitan a pensar la abolición del material por su radical dispersión. La autocrítica vanguardista a la institución arte puso de manifiesto de que también los materiales nobles eran históricos y preformados. El centro indeterminado que posee el concepto de material estético es sin embargo su determinación histórica. Hoy todo es teóricamente susceptible de devenir material para el juego artístico, porque el material no nombra ningún objeto *a priori*, ningún recorte de sustancias nobles, ni ninguna categoría estética última, "porque hasta las formas pueden ser material".[31] Con ello la palabra «material» gira sobre un lugar vacío.

[29] *Cf.* Bürger, P. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
[30] Foster, H. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
[31] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.199.

Sin embargo, desde el punto de vista de la materialidad lingüística ninguna palabra está vacía. La mediación idiomática pone al descubierto el nivel regional del lenguaje y su momento histórico. La divergencia en las traducciones al español del concepto de *Zerfall der Materialien* no sólo tienen un carácter errático y contingente, sino que en tanto interpretaciones históricas que llegaron a ser, sacan a la luz distintas capas contenidas objetivamente en el propio concepto. En lugar de haber falseado una intención originaria y auténtica del autor, como querría atribuirle la filología, dialécticamente le aportan a la versión alemana una variedad de matices semánticos anacrónicos que exceden el término aislado de *Zerfall*. Si la primera versión expresa el movimiento de caída de los materiales nobles, la segunda su reducción analítica a partes y la tercera la extinción por dispersión en partículas, la noción de *Zerfall* quiere desplegar sus momentos en una constelación de palabras alemanas familiares, pero que retroproyectan sobre *Teoría estética* un campo de desviaciones semánticas, que no fueron pensadas por Adorno. El sentido decreciente de *Zerfall* desatado por la virulencia de las primeras vanguardias se podría expresar en el término *Senkung*, en tanto proceso de hundimiento, como una nave en un remolino, cargada de materiales nobles y altos de las bellas artes modernas. Adorno desarrolló el carácter naval de la lógica de la desintegración en parte tomando el sentido benjaminiano del origen, imagen que abre *Teoría estética* describiendo a los movimientos artísticos más radicales de 1910, como el remolino de lo nuevo que destruye todo lo que traga. El hundimiento de los materiales estéticos constituye una parte del hundimiento general en el que ha caído la sociedad vigesimesca, como lo expresa la cita de cabecera al remolino de Poe en *Minima Moralia*: "Aquella corriente adquirió una velocidad monstruosa (…). Allí, la vasta superficie del agua se abría y trazaba en mil canales antagónicos, reventaba bruscamente en una convulsión frenética –encrespándose, hirviendo, silbando- y giraba en gigantescos e innumerables vórtices, y todo aquello se atorbellinaba y corría hacia el este con una rapidez que el agua no adquiere en ninguna otra parte, como no sea el caer en un precipicio".[32] El momento neovanguardista de desarmar analíticamente la institución arte da con el término *Abbau*, que en la industria minera y siderúrgica designa el desmontaje de una planta de extracción de materiales minerales, y en la industria química, la técnica de descomposición de una estructura molecular en sus partes constituyentes. En el texto "Desviaciones de Valéry" Adorno describe la exigencia hegeliana de perderse en el material como la experiencia de un minero adentrándose en la montaña desprovisto de luz, el que sin embargo sigue las curvas de los pasillos y galerías de la mina: "El artista es un minero sin luz, pero los pozos y galerías de su mina le prescriben sus movimientos en la oscuridad".[33] Los conceptualismos de los años 60 y 70, que trabajaron explorando la institucionalidad artística como un material, se adentraron en éste como en una montaña no sólo con la frágil luz del puro concepto científico, sino también tanteando sensible e intuitivamente los estratos de esa montaña. *Auflösung* que denota la desaparición de una sustancia por su disolución en otra que la excede describe el momento postadorniano de *Zerfall der Materialien*, el disolverse de la modernidad estética en el contemporaneismo. En un célebre pasaje de *Teoría Estética* el *kitsch* aparece como el futuro posible del arte. Que la idea de los materiales como sustancias homogéneas, amorfas y maleables se desmorone por granulación, permite pensar en la inhomogeneidad de los materiales contemporáneos. Cada material en el presente porta múltiples sedimentos de los materiales del pasado que se han disuelto, y tiende al mix, al muesli, al híbrido porque en sí está constituido como interrelación de añicos.

La supervivencia histórica del arte después de la muerte de su versión moderna señala que la caída de los materiales no es un proceso unidireccional, sino que es en sí mismo un despliegue

[32] Poe, E. A. "El descenso al Maelström". En Adorno, Th. W. *Kierkergaard. Construcción de lo estético*. Madrid: Akal, 2006. p.9
[33] Adorno, Th. W. "Desviaciones de Valery". En *Notas sobre Literatura.* Madrid: Akal, 2007. p.181.

dialéctico. Adorno dice refiriéndose al proceso que queda cristalizado en las obras de arte, que "sus capas van saliendo peladas unas tras otra, de manera imprevisible en el instante de su aparición; ese cambio está determinado por su ley formal, que al salir a la luz se escinde; las obras se han vuelto transparentes y se endurecen, envejecen, enmudecen. Al final, su *despliegue* es lo mismo que su *desmoronamiento*".[34] Esta dialéctica entre despliegue y desmoronamiento que Adorno piensa aquí para todas las capas de tensiones de las obras de arte, entonces tiene que valer también para la dialéctica del material. Si el momento del despliegue de la armonía estética implica que la obra se desintegre en sus partes y se hunda en la disonancia, entonces sucede a la inversa que el desmoronamiento histórico de los materiales coincide con el proceso de su despliegue, en el sentido que la ley interna de su movimiento histórico incluía inmanentemente el momento de la caída. Pero, si el momento de su caída es parte de su movimiento, entonces esta caída no significa el fin del trabajo sobre los materiales o de la participación de éstos en el arte, sino el fin de un modo consagrado por el arte burgués de entender a y de trabajar con los materiales estéticos. Y a la vez, la disolución de aquellos materiales modernos implica en su mismo movimiento de desintegración vanguardista su reconfiguración en los nuevos materiales del arte contemporáneo.

Lo que resulta llamativo es que ninguno de los traductores haya aprovechado el sentido de *Zerfall* con la traducción al español de «ruina» en un sentido filosóficamente productivo. Porque no sólo es más próxima al campo semántico del término en alemán, sino que además permite explorar una nueva conexión con la filosofía de la historia de Benjamin. La crisis de los materiales en Adorno puede ser entonces iluminada con otro color mediante la constelación que rodea a la ruina: alegoría, fragmento, historia, naturaleza y progreso, pero ahora de los materiales del arte. Si bien en el trabajo sobre el *Trauerspiel*, en las *Tesis sobre el concepto de historia* y en *El libro de los pasajes* Benjamin usa el término en alemán «*Ruine*» y Adorno «*Zerfall*», es una posibilidad para pensar en la dialéctica entre naturaleza e historia en conexión con el estado actual de los materiales del arte. Lo materiales estéticos quedarían así inscriptos en la dialéctica de la eterna-transitoriedad de lo que hay, y en el progreso esencialmente destructivo de la historia. Adorno discute la idea de que los materiales provienen inmediatamente de la naturaleza, con el argumento de que son completamente históricos. Para la historia natural de Benjamin, la ruina encarna la transitoriedad en el momento de la decadencia, su final donde se acumula todo el proceso, que aparece primero en la naturaleza "en la excesiva madurez y en la decadencia de sus criaturas".[35] Y luego es imitado por el *Trauerspiel* con la acumulación de fragmentos y con la ostentación de la factura. La decadencia, la arruga, la podredumbre permiten una autoconstricción del tiempo en el espacio, que se comprime y aparece en la superficie material de las cosas. "Con la decadencia, y únicamente con ella, el acontecer histórico se encoge y entra en escena".[36] Para Benjamin, las *micro*grafías, las pequeñeces, las notas mínimas de los fenómenos son las portadoras de lo eterno y lo universal, que es paradójicamente la decadencia del acontecer *macro*histórico. En la arruga o en la ruina particular aparece o entra en escena lo general, y en el remolino de este aparecer, que es a la vez arruinamiento de la tradición y origen de lo nuevo, se configuran los muros de la mónada. De allí la obsesión de Benjamin por las *Melusinas* cotidianas: la escritura a pluma, los juguetes rusos, los detalles de los pasajes parisinos. La historia entra en la escena de formación histórica cifrada en una escritura material, en la forma de la ruina, cuyo trazo no aparece ni como comienzo germinal de un hecho, ni "como proceso de una vida eterna, sino como transcurso de ineluctable decadencia".[37] Así sólo de esa forma urbana que son

[34] Adorno, Th. W. *Musikalische Schriften v*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970. Trad. de A.B. Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, *Escritos musicales v.* Madrid: Akal, 2006. p.239

[35] Benjamin, W. *Origen del Trauerspiel alemán.* Buenos Aires: Gorla, 2012. p.223.

[36] Benjamin, W. *Op. cit*. p.223.

[37] Benjamin, W. *Op. cit*. p.221.

los pasajes de París Benjamin sacó la inmensidad de estratos que conforman la macroconstelación antropológica del libro póstumo, que van desde la moda, la construcción en hierro, los sistemas de iluminación eléctrica, las catacumbas, hasta una epistemología y una teoría de la ciudad. Como apunta Benjamin rememorando a través de la fotografía el célebre «Pasaje de los Panoramas», sobre la calle XXX en el barrio de en París: "el interés del panorama es ver la verdadera ciudad: la ciudad es la casa".[38] La constelación entre historia, ruina y alegoría hace cruzar al ámbito de las cosas y del pensamiento, porque para Benjamin "las alegorías son en el reino del pensamiento lo mismo que las ruinas en el reino de las cosas" y la historia es el cúmulo de ruinas que va dejando la catástrofe del progreso.[39] Si traducimos la expresión adorniana como «el arruinamiento de los materiales» se abre una desviación inesperada para reflexionar sobre la tensión naturaleza e historia, y a su vez para abordar críticamente el estado actual de los materiales en un estado «tardío». Para Adorno la micrografía de la ruina es la forma estética, la configuración del material. Que los materiales estéticos devengan ruina significa captar el momento en que "el acontecer histórico se encoge" y entra como arruga formal, como excesiva madurez, como cúmulo de trastos, como nudo de costuras. La tendencia del material contemporáneo expone su propia historicidad posvanguardista. Y simultáneamente, "el arruinamiento de los materiales" permite ampliar de qué modo, el artista en los materiales se enfrenta con la sociedad, idea adorniana que es posible contrastarla con la de Benjamin de que en la ruina hay todo un transcurrir histórico acumulado en el instante de su decrepitud o de su final. También se abre la vía interpretativa para repensar el estado del material en el «estilo tardío» como ruina. Dice Adorno a propósito de las últimas obras de Beethoven: "La madurez de obras tardías de artistas importantes no se parece a la de los frutos. Por lo común, no son redondas, sino que están arrugadas, incluso desgarradas; suelen abstenerse de la dulzura, y con su amargura, su aspereza, se niegan al mero paladeo; les falta toda aquella armonía que la estética clasicista está acostumbrada a exigir de la obra de arte, y más muestran la huella de la historia que del crecimiento (…). En historia del arte las catástrofes son las obras tardías".[40] El arruinamiento de las materiales estéticos es el proceso de decadencia y a la vez como posibilidad histórica que hoy anida encogido, como un sedimento o una arruga, en los materiales artísticos contemporáneos.

[Pérdida de la obviedad del lenguaje adorniano]

El concepto adorniano de material estético es una performance filosófica. Sus estratos de sentido llevan a la acción, mientras se los interpreta, una imbricación entre quien produce y su objeto de trabajo. La toma de consciencia del material lingüístico de la escritura se expresa en la cita de Adorno a Valéry: "¡Qué vergüenza escribir sin saber qué son lenguaje, palabra, metáfora, cambios de idea y de tono (…)".[41] El material desata un proceso espiritual performativo, porque según su propia materialidad lingüística va más allá de ella y se enciende como toma de consciencia del material de trabajo de sus intérpretes y del modo de producción en el que éste es elaborado. En su movimiento dialéctico, el material irradia desde su contenido múltiples exigencias para sus intérpretes, porque invierte precisamente la relación de fuerzas: es el material el que le impone la forma a le sujet*e*. Las formas que los materiales contienen como posibilidades y resistencias varían según su estado histórico. El material tiene su concepto en la constelación de momentos que van cambiando históricamente. En *Teoría estética* yace sedimentada una constelación conceptual que remite al siglo

[38] Benjamin, W. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005. Q2a, 7.
[39] Benjamin, W. *Sobre el concepto de historia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009. p.146.
[40] Juárez, E. A. "El vanguardismo de lo tardío". En Revista de Humanidades Nº29. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014. p.81.
[41] Adorno, Th. "Desviaciones de Valéry". En *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.164.

veinte y que sin embargo tiene alcances más allá en el pasado y más acá en la contemporaneidad. La autoconsciencia del material que la estética adorniana analizó en las vanguardias vigesimescas se repite en sus textos como autoconsciencia de los propios materiales del trabajo filosófico. Enumera Adorno en sus lecciones sobre *Terminología filosófica* algunos de los materiales con los que trabajan les productores de filosofía desde Aristóteles: la palabra, el idioma, el lenguaje, el concepto, el pensar, las conclusiones y las falsas conclusiones, las categorías básicas, las estructuras textuales. La comunicación dialéctica entre los procedimientos de elaboración de los materiales del arte y de la filosofía representa un momento activo del concepto adorniano de material estético. Que la comunicación entre el arte y la filosofía significa que no se identifican, sino que engendran movimientos convergentes cada uno con su material. Sin embargo con las neovanguardias, el material lingüístico-conceptual también devino material para la producción de las artes visuales. El material estético en *Teoría estética* encuentra su concepto en la indefinición, en tanto su definición es "todo aquello con lo que les artistas juegan".[42] Contrario a la concepción tradicional, el material no llega virgen e inerte a este encuentro, sino que ya trae exigencias con las cuales les artistas debieron vérselas y que condicionaron las distintas etapas del trabajo artístico. El concepto de exigencia [*die Forderung*] es intrínseco al de material. Después de las distintas vanguardias del siglo pasado, material no refiere ya a una sustancia empírica específica, como lo fue la trama en la dramaturgia, la tonalidad en la música armónica o la representación en la tradición de la pintura al óleo. El material estético contemporáneo es *a priori* la negación de todo *a priori*: en potencia es cualquier cosa sobre la que se pueda trabajar, y se define como tal sólo en la relación entre quien produce, el objeto de su trabajo y las circunstancias de producción. Ya en la década de 1920, cuando Adorno elabora incipientemente la base de su teoría de los materiales en los primeros textos musicológicos, señala que una composición ya terminada puede devenir material en el proceso compositivo de otr*e* compositor*e*. En cada proceso artístico finalizado se adhieren numerosos modos de producción, los cuales provienen del propio campo artístico pero también de otros sectores productivos, como las industrias del entretenimiento, las ciencias, la política y la estética. La diversidad de modos de producción, que filtran formalmente al material, hacen de éste algo esencialmente social. De esta manera, lo que cada artista encuentra para trabajar no es un material amorfo sino que está *preformado* por el campo productivo del que proviene y por la sociedad a la que éste pertenece. El grado de logro de una obra se mide, según Adorno, en la captación por quien compone de las exigencias del material y su desarrollo formal hasta su máximo punto. Es decir, cómo pudo le product*e*r transformar las preformaciones históricas y sociales de su material otra vez en formas, que coinciden con las que encontró y a la vez son completamente otras. *Teoría estética* repitió el comportamiento de las vanguardias vigesimescas. Ella engulló, como el remolino de Poe, todas las categorías de la tradición estética justo cuando éstas estaban arruinadas por los ataques vanguardistas y las regurgitó, desintegradas aún un poco más por la bilis del concepto. Las categorías de la estética aparecen como una de las exigencias del material, como una preformación, tal como lo fue alguna vez lo bello orgánico y tal como lo es hoy el de lo interesante, lo minimal, lo conceptual o lo *kitsch*. Para les artistas esto no significaría necesariamente tener que instruirse en filosofía, sino vérselas con las hondas caladuras en las que las categorías sedimentaron dentro del material estético. En el sentido inverso, la filosofía del arte adorniana se decide en el seguimiento de las exigencias que su material le dicta: las categorías. Las categorías son las palabras cuyo sentido tiende a lo universal. Si el material de la estética es el repertorio de categorías filosóficas sobre el arte, cabe esperar, continuando el teorema de la preformación del material, que tales categorías también han sido

[42] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.199.

profundamente caladas en su forma por las producciones artísticas. El concepto de material en Adorno dice en primer lugar «ich bin doch ein Konzept». Como efecto de su autoconsciencia *Teoría estética* liberó al concepto de material filosófico de sus ataduras normativas. El material de la estética contemporánea es *a priori* también la negación de todo *a priori*. Hoy cualquier palabra o expresión es en potencia una verdad sobre el arte. De acuerdo al doble carácter de la filosofía como especializada y como no-especializada que Adorno desarrolla en *Terminología filosófica*, sus materiales lingüísticos provienen tanto de la tradición filosófica como del mundo de la vida, y la elaboración de ambos materiales los acaba poniendo contra su origen.[43] La estética después de Adorno es la parte de la filosofía, que está más extremamente en contacto con lo que por definición es inespecífico, eso que define específicamente al arte contemporáneo. Con ello, ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con la estética, ni en ella misma, ni en su relación con el todo, ni siquiera en su derecho a la vida. La pérdida de la evidencia de la estética sigue las exigencias de su material que también ha perdido su evidencia. Adorno quiso dedicar *Teoría estética* a Samuel Beckett. La muerte le arrebató este deseo, y por el mismo motivo se lo cumplió en la materialidad del texto. Fue la muerte la que agregó todavía un barniz no humano de fragmentariedad al texto, que resalta su carácter de montaje. La incomprensibilidad beckettiana quedó fijada como una mueca de absurdo entre ciertos pasajes del libro adorniano. La minuciosa interpretación de *Final de partida* escrita unos años antes, toma como centro de su búsqueda el sentido de esta obra partiendo precisamente de su negación del sentido. Allí la pieza forma una constelación con otros dos dramas del absurdo: *El proceso* de Kafka y *Finnegans Wake* de James Joyce. En la lectura adorniana *Final de partida* capturó monadológicamente la irracionalidad de la razón vigesimesca, el absurdo de la dialéctica totalitarismo y capitalismo monopólico. La obra comienza con las palabras del personaje llamado Clov: "Acabó, se acabó, acabará, quizás acabe". Y hacia el final las palabras de Hamm: "El fin está en el principio y sin embargo uno continúa".[44] *Teoría estética* comienza anunciando su propio final en tanto estética que ha perdido la obviedad de su objeto, absurdo ante el cual ella sin embargo arranca. La pregunta de "Hamm a Clov- ¿No estamos a punto de… de… significar algo?" que expone según Adorno el sinsentido del mundo por defecto de lenguaje, es retrucada por *Teoría estética* bajo la pregunta «¿No teníamos que.. que.. significar algo?», pero por exceso de lenguaje. El sinsentido adorniano se consigue por profusión de mediaciones, por la superabundancia de negatividad. El veredicto de *Teoría estética* sobre la obra de arte moderna, tras haber desarrollado incontables paradojas, es la falta de veredicto. Contraria a la interpretación estereoscópica de Albrecht Wellmer, quien intenta releer en *Final de partida* un horizonte de apertura de mundo, la interpretación de Adorno insiste en la negatividad total, en el "negro claro, todo el universo" como expresión de la experiencia histórica de las cenizas de posguerra y de pos-holocausto. Quizás ese enmudecimiento por profusión de dialécticas sea el veredicto estético adorniano, no como juicio sino como comportamiento ante el objeto. Este modo de producción transformó las preformaciones vanguardistas de su material filosófico otra vez en formas textuales. Esto implicó la revuelta contra las formas textuales establecidas. Una estética materialista, como lo es la de Adorno, espera una crítica en este doble sentido, tanto en su transparencia referencial sobre el arte como en su opacidad textual.

[43] *Cf*. Adorno, Th. W. "Lektion 4". En *Philosophische Terminologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. p.46.
[44] Beckett, S. *Fin de partida*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2006. pp. 11 y 69.

[Relación entre el idioma alemán y la sociedad]

En su opacidad textual *Teoría estética* desarrolla un enorme proceso de juego con sus materiales, entre los que cuenta el propio idioma alemán. Ella responde en su configuración material a la pregunta histórico-política sobre cómo escribir con el idioma alemán después de la catástrofe, pregunta que, sin embargo, recorre muchos de sus textos anteriores. El célebre teorema adorniano de *Prismas* -según el cual ya no es posible escribir poesía después de Auschwitz sin caer en la barbarie- no es empero una prohibición del juego con los materiales poéticos y líricos. La filosofía no es idéntica a la poesía, divergen en el modo de producción y sin embargo ambas comparten el lenguaje como material de trabajo. La interpretación de Silvia Schwarzböck en el libro *Adorno y lo político* sobre la prohibición pos-Auschwitz de la imagen tanto de la catástrofe como la de la utopía en las producciones materialistas se arrima a este punto.[45] El horror vigesimesco es por igual intransferible con el lenguaje comunicativo e irrepresentable con la estructura estética de la modernidad, configuraciones que tienden a generar contenidos positivos o apariencias bellas de algo que fue en esencia negativo e insoportable. Escribir poesía bella después de Auschwitz era entonces frente al futuro de posguerra la certeza de alimentar el consumo *kitsch* con el sufrimiento ajeno. El trabajo estetizante sobre el material lingüístico ya estaba, para Adorno, integrado como repertorio de la cultura industrializada. La industria cultural, el *advertisement* por ejemplo, se sirve de "palabrería" poética mediada por el mismo modo de producción en serie, que remite por igual a la producción industrial de mercancías y a la de la muerte en los campos de concentración. Contra esta palabrería se dirige la incomprensibilidad de *Final de partida*. La interpretación habitual del pasaje sobre Auschwitz lo orienta como crítica radical de la cultura burguesa, doblemente fagocitada por el fascismo y por el tardo-capitalismo. De ella se desprende la propuesta adorniana de un materialismo sin imágenes positivas.[46] Pero cabe pensar, que el carácter bárbaro de la poesía pos-Auschwitz se dirigía también hacia el pasado pre-Auschwitz, y las producciones lingüísticas que contribuyeron de maneras indirectas con el llegar-a-ser del nazismo.[47] Sólo un lenguaje negativo, un lenguaje que se vuelva mediante la configuración de constelaciones contra la unidad de sentido que cada palabra quiere realizar, podría expresar la vida dañada. La defensa de un lenguaje negativo en *Dialéctica negativa* y en *Teoría estética* se despliega como crítica a un procedimiento filosófico-poetizante específico de preformación del idioma alemán, que fue apropiado por la retórica fascista que quiso encubrir el terrorismo de Estado Nacionalsocialista. En el medio del proceso de desnazificación de Alemania luego de la Segunda Guerra Mundial Adorno dirigió sus esfuerzos a criticar las conexiones subterráneas que enlazaron durante la década de 1930 el lenguaje heideggeriano con la retórica fascista.

La "Jerga de la autenticidad", pensada como parte de *Dialéctica Negativa* y publicada seis años antes que *Teoría estética*, es una crítica radical del dominio del material lingüístico en la filosofía de Heidegger pero también alcanzaría a Karl Jaspers, a pesar que éste último haya realizado también una crítica política a Heidegger, se haya distanciado de éste personalmente y haya realizado una revisión radical en el marco de la desnazificación. "Pero las células muertas de religiosidad en medio de lo secular se convierten en veneno. (…) En el elogio de la positividad están de mutuo acuerdo

[45] *Cf.* Schwarzböck, S. *Adorno y lo político.* Buenos Aires: Prometeo, 2008. p.258.

[46] Schwarzböck, *S. Op. Cit.* p.258.

[47] Para Adorno el positivismo en la sociología norteamericana y el heideggerianismo en la filosofía alemana transcurrían como parte de la tendencia del espíritu vigesimesco de imponer a la fuerza la identidad falsa de la lógica del capital, de la equivalencia. Ya en *Dialéctica de la ilustración* entre el terrorismo europeo y el despliegue de la industria cultural hollywoodense en Los Ángeles, pero también dentro de los datelles de la vida cotidiana en *Minima moralia*, plantean toda experiencia en términos de complicidad con el Holocausto y la Guerra Mundial. Por eso el único espacio digno posible para el arte es el autoencierro absurdo en el lenguaje estético enigmático, autónomo, no comunicatino, inmanejable, del que Schönberg era su más avanzado representante.

todos los que dominan la jerga desde Jaspers para abajo".[48] En la dialéctica negativa la filosofía es lenguaje configurado, y sus contenidos dependen de esta configuración material. Por lo tanto, no sólo las categorías sino también la expresión de las interrelaciones argumentativas entre ellas son material de la filosofía. "Jerga de la autenticidad" es una crítica al modo de exposición en Heidegger. En el centro de *Ser y tiempo* se sitúa la categoría de corte ontológico-existencial de autenticidad. El procedimiento que Adorno denuncia como cómplice de la tendencia social que condujo al nacionalsocialismo es el recorte de ciertas palabras respecto de su constelación de significación histórica. Este procedimiento lingüístico es denominado «magia dirigista».[49] Antes del *Dritte Reich* la jerga heideggeriana preparó, mediante el aislamiento terminológico, la retórica del narcisismo colectivo, la que será decisiva también para la supervivencia del germen nacionalsocialista después de 1945. En sí la jerga es una técnica lingüística de inmediatización, es decir, de desaparición de las mediaciones históricas de la sociedad alemana en un repertorio de palabras en alemán.[50] Mediante la jerga palabras de doble procedencia teológica y campesina como «compromiso», «llamamiento», «misión», «encuentro» y «desocultamiento» son aisladas de sus connotaciones materialistas y cargadas de una unicidad sacra. El círculo mágico de cada vocablo quiere esconder bajo una apariencia transmundana las coordenadas de su posición en el discurso social y su posición ante la praxis. El repertorio de la jerga estaba -según el filósofo de Frankfurt- inmiscuido en todos los estratos sociales. Palabras como *Jägermeister*, *Alte Klosterfrau* y *Schränke* de vinos y licores típicos de Alemania se desprenden del repertorio arcaizante del campesinado germánico, al que Heidegger mitificó. En su inmediatez cada palabra intenta superar la dialéctica epistemológica entre lenguaje y cosa, y la dialéctica intradiscursiva entre texto y contexto de significación. En la primera de sus Lecciones sobre *Terminología filosófica* de 1962 Adorno pone especial atención en esquivar la magia dirigista heideggeriana, oponiendo un contra-procedimiento a la inmediatización terminológica.[51] La posición del concepto ante su material es la clave para la negación de la jerga. Como contra-procedimiento para analizar los términos filosóficos para Adorno decisivos de la época, decide abordar grupos terminológicos desarrollando sus definiciones a través de las interdependencias entre las palabras y de ellas con la cosa. El conjunto de estas lecciones, contra la jerga como catálogo de islas terminológicas, constituye una extensa superficie discursiva donde las categorías están entrelazadas y en sus múltiples lazos expresan cada una su especificidad. La técnica de la jerga, en cambio, hace irradiar forzosamente de cada palabra un aura impuesta, la que es insensible a la relación con las otras palabras y con el pensamiento. El aislamiento selectivo de los términos y su hermenéutica purista repite el comportamiento de la burocracia fascista frente a la población: de inventariar personas según categorías para evitar que se mezclen. La forma de verdad que quedó fluyendo en la crítica de Adorno a la jerga de la autenticidad expresa inintencionalmente la división del territorio alemán durante la Guerra Fría: interpretar deviene en Heidegger vigilar fronteras lingüísticas; en Adorno moverse de un lado al otro por sus túneles y pasadizos subterráneos. El libro de poemas del escritor alemán Werner Bergengruen, *Die heile Welt* [*El mundo sano*], expone el túnel semántico que conecta la jerga y el problema de la poesía después de Auschwitz. El verso final «Lo que de dolor vino fue pasajero. Y mi oído no percibió más que himnos de alabanza» aparece según la interpretación adorniana "(…) sólo un par de años posterior a la época en que a los judíos a los que no se había gaseado lo bastante se los arrojaba vivos al fuego, donde recobraban la conciencia y gritaban".[52] Mediante estas brutales extrapolaciones Adorno intenta reinsertar el sentido de las

[48] Adorno, Th.W. *La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal, 2005. p.407.
[49] Adorno, Th.W. *Op. Cit.* .p.397.
[50] Adorno, Th.W. *Op. Cit*. p.400.
[51] *Cf.* Adorno, Th. W. *Philosophische Terminologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
[52] Adorno, Th.W. *La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal, 2005. p.408.

palabras dolor y alabanza en la constelación de palabras que se dirigen al dolor material en los campos de concentración y a los himnos de alabanza al *Führer*. El recrudecimiento de la ideología del «*Volksdeutsche*», el término en alemán que el nazismo usó para nombrar al auténtico pueblo alemán, se llevó adelante mediante el mismo manejo del material terminológico, por singularización. La idea de lo auténtico sobrevuela en toda la jerga. La deshistorización histórica de palabras como «pueblo» resguarda a éstas de la posibilidad de una crítica intramundana, capaz de exponer su función adoctrinadora en instituciones reproductoras del "wagneriano ser alemán"[53] como las ligas juveniles, las escuelas superiores y las academias. Con ello queda oculta la performatividad de la jerga en el proceso de constitución de la patria chica alemana y la consecuente persecución de los pueblos impuros y las comunidades "inauténticas". Cada palabra encierra una porción del proceso de producción lingüística. La jerga quiere invisibilizar las huellas de la producción lingüística. Mediante su procedimiento la jerga proyecta un «sublenguaje» de una casta como supralenguaje universal, las palabras son bañadas en bronce y se las eleva a las alturas. "En Alemania se habla, mejor aún, se escribe una jerga de la autenticidad, marca distintiva de selección socializada, noble y reminiscente de la patria chica, un sublenguaje como supralenguaje". [54] En este punto el supralenguaje se discute como sociolecto. El concepto de sociolecto entrecruza la idea lingüística de un dialecto con la noción marxista de clase social. Sin embargo, la jerga no coincide con el sociolecto ahí donde va más allá de la clase burguesa, donde ese reducto se absolutiza y se vuelve hostil hacia las partes no-idénticas a su concepto de auténtico.

El eje vacío sobre el que giran las palabras singularizadas es el de la santificación del ser para la muerte, o sea la nada sobre la que se levanta una concepción total del ser. Hacia el final de *Jerga de la autenticidad* dice Adorno que "la muerte desnuda se convierte en el contenido del discurso, que éste sólo tendría en algo trascendente. Lo falso de la dotación de sentido, la nada en cuanto algo, engendra la mendacidad lingüística".[55] La secularización materialista de la muerte, su inserción en la constelación histórica de sentidos en los años `20, cuando *Ser y tiempo* fue escrito, pedía para Adorno su reflexión en tanto técnica productiva y no en tanto destino del ser. El estado histórico de la palabra muerte exigía entonces trazar una nueva constelación con las de pueblo germánico, producción capitalista y progreso tecnológico. La preformación técnica de la muerte, que la Primera Gran Guerra germinó mediante la progresiva armamentización de la violencia a escala masiva, fue desarrollada luego en los años 30 en los campos de concentración como matanza en serie. La totalización de la muerte en *Ser y tiempo* justifica políticamente la inevitabilidad de la guerra, porque "la muerte *es*". Frente a ella el ser-ahí, la subjetividad, deviene tiempo de autodominio, de aguante y de espera. La muerte total, liberada de su concreción histórica, es la medida y la verdad de la subjetividad, en tanto que es aquello que le adviene a ella y sólo ella es capaz de tomar consciencia de su propio fin. El ser-ahí heideggeriano que hereda del idealismo la tendencia hacia la identidad de la consciencia, engendra progresivamente la intolerancia hacia lo que es distinto de sí mismo.[56] El sujeto existencial de Heidegger es ya el círculo de la totalidad que se cierra sobre sí, y en cuyo borde externo cada vez más extenso opera la intolerancia fascista. Simultáneamente la totalidad fundada por la muerte es, en la praxis, la de la consciencia individual de la propia muerte y la insensibilidad total por la muerte ajena. En esta filosofía solipsista la muerte abstracta infla de fetichismo su material lingüístico hasta ocupar el lugar de la autenticidad. La fetichización de la muerte en Heidegger sería según Adorno tratar a la palabra como material bruto, ocultando las

[53] Adorno, Th.W. *Op.cit.* p.460
[54] Adorno, Th.W. *Op.cit*.p.396.
[55] Adorno, Th.W. *Op.cit.* p.494.
[56] Adorno, Th.W. *Op.cit.* p.480.

huellas de su producción histórica: "Heidegger recupera de la artesanía para el espíritu la deshilachada ideología de las materias puras, como si las palabras fueran de un material puro, por así decir bruto".[57] En el extremo opuesto, la palabra «vida» también es arrancada por Heidegger de su contexto socio-histórico de existencia, de su constelación pedestre de sentido: "«A este significado fundamental del morar para todo el ser-ahí humano apunta entonces también la observación final de Heidegger, la cual conecta con la 'crisis de la vivienda' en cuanto una de las grandes dificultades de nuestro tiempo: 'La auténtica miseria del morar', dice él aquí, 'no consiste sólo en la falta de viviendas', aunque tampoco esta necesidad debe realmente tomarse a la ligera, sino que tras ella se oculta otra miseria más profunda: la de que el hombre ha perdido su esencia propia y por eso no encuentra reposo. 'La auténtica miseria del morar estriba en el hecho de que los mortales… tienen primero que aprender a morar.' Pero aprender a morar significa: comprender la necesidad de que a la vista de lo amenazador el hombre se cree un espacio protector y se instale en él con ánimo confiado»".[58] Para Adorno el empobrecimiento de la vida y de las experiencias vitales del siglo XX remite a sus condiciones materiales de producción, al sistema de trabajo tardo-capitalista que explota por igual a la tierra como a los cuerpos de l*e*s trabajadores. El fenómeno de la crisis de la vivienda, la dificultad creciente de habitar la Tierra, en los años de la Guerra Fría, cuando aparece la *Jerga de la autenticidad*, respondía para Adorno tanto a la amenaza latente de una bomba atómica que lo destruya todo, a la arquitectura funcionalista que gobernó la reconstrucción de las ciudades alemanas bombardeadas en la Segunda Guerra Mundial y a la administración tardocapitalista del territorio, que tiende a modelar la apariencia urbana como a un paisaje turístico. Adorno le critica a Heidegger separar el sentido auténtico de la miseria del morar de su estado histórico vigesimesco, en un más allá de lo corpóreo y de lo terrestre. Esta inmediatización de las palabras se realiza en numerosos casos a través de la sustantivación, de convertir adjetivos o verbos en sustantivos. El uso preterminológico de «Eigentlichkeit» en tanto que algo esencial se realiza mediante la substantivación del adjetivo «eigentlich» con la terminación *-keit*, de una cualidad que ya no va ligada a ninguna cosa en particular sino respecto de la cual se quiere iluminar su carácter auténtico. Ninguna cosa singular es auténtica, porque «autenticidad» designa positivamente la totalidad de lo que *es*: "los judíos son castigados por *serlo*".[59] La palabra «autenticidad» no obstante no es la central de este procedimiento, sino su justificación última y transversal. La autenticidad es el gesto lingüístico de socialización mediante el cual se recorta un «nosotros» legítimo y se identifica un otrx espurio, herético, al que se lo busca negar sistemáticamente. El manejo que del idioma alemán hace la jerga funciona como una cédula de identidad racista que con el tiempo se volvió nacional. Contra Adorno hay que señalar que su acusación tan directa a Heidegger se vuelve inexacta, porque no queda claro el proceso institucional concreto de nacionalización de la jerga heideggeriana. Ahí el método adorniano corre el peligro de haber interpretado dialécticamente las partes lingüísticas de la jerga desde el todo fascista, sin haber sensibilizado el método a las mediaciones institucionales y materiales de esta tensión. La fuerza, sin embargo, de la crítica de Adorno a Heidegger está en haber convertido en una exigencia del pensamiento la autocrítica de los procedimientos de trabajo con los materiales filosóficos. Según esta crítica, la escritura heideggeriana y la de sus seguidores converge con lo que el modo de producción capitalista realiza una y otra vez en sus productos: la desaparición de la división social, el borramiento de las marcas de la opresión. Lo que Marx expuso como fetichismo de la mercancía, Adorno lo crítica como ideología en Heidegger, en tanto que discurso humano que borra su aspecto humano. La autenticidad es el dominio fetichizante del material

[57] Adorno, Th.W. *Op.cit.* p.424.
[58] Bollnow, O.F. *Nuevo amparo*. Stuttgart, 1956. p.205. Citado en: Adorno, Th. W. *Jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal, 2005. pp.413-414.
[59] Adorno, Th.W. *Op.cit.* p.472.

lingüístico, son las palabras que quieren ponerse como aparición inmediata de la verdad. Cada palabra, en tanto material terminológico, aparece bajo esta crítica como un campo de la batalla social por el sentido de "la lengua neoalemana", lo que alcanza hasta al propio concepto de material: los materiales y su elaboración son los escenarios concretos donde se debate el conflicto social. De este modo, el carácter conservador de la jerga no depende de cuánto haya sido nacionalizada o utilizada concretamente por los nazis, sino de la politicidad inmanente como trabajo con el material. Al final el teorema sobre la barbarie cultural de escribir poesía después Auschwitz hace coincidir fetichismo capitalista y jerga de la autenticidad como modos de masillar en la superficie discursiva los huecos del horror alemán. La interpretación de *Ser y tiempo* en clave materialista que Adorno practica en "Jerga de la autenticidad" expone una y otra vez la conexión entre el modo de producción de la sociedad de canje y la técnica idiomática de Heidegger. Contra la fantasmagoría lingüística típica de esta jerga, busca exponer el proceso de producción del sentido en la superficie idiomática.

El horror y la explotación son inherentes a los idiomas. Según la teoría del material, solo mediatamente podía expresar el idioma alemán el horror histórico del que participó durante el siglo XX, a través de su autocrítica. En el discurso adorniano hay numerosos fragmentos de autocrítica del idioma alemán, es decir, textos escritos en alemán que hacen una crítica del idioma alemán. La ruptura de la fantasmagoría de la autenticidad implicaba para Adorno introducir materiales disonantes en el flujo de la escritura, que la vuelven evidente como configuración de palabras y que exponen la no-identidad entre lenguaje y verdad. La configuración terminológica se vuelve legible sólo cuando puede marchar por las calles del texto contra la falsa armonía impuesta. Es decir se montan *schocks* lingüísticos en el texto que producen desconfiguraciones del sentido corriente. La constelación, el concepto que Adorno toma del *Origen del drama barroco alemán* de Benjamin, es la configuración textual cuyas conexiones tienen la forma de la interrupción. Adorno hizo de esta tarea una crítica política del idioma alemán. Aunque no la única vez, es *Teoría estética* por antonomasia la puesta en acto de esta crítica. Lo que en la cita hegeliana Adorno esperaba del arte, aquella «correcta posición ante la objetividad», en el texto inacabado sobre la obra de arte, la filosofía repite el comportamiento contenido en su material lingüístico. El concepto de material estético en *Teoría estética* muestra especialmente que por un lado se dirige hacia su objeto, el momento germinal de la producción artística, y por otro lado, se dirige hacía sí mismo, como autoconsciencia de su propia materialidad, su estar hecho de palabras. Los roces idiomáticos ponen la autoconsciencia lingüística en primer plano. Las tres versiones al español de *Teoría estética*, con divergencias específicamente en cuanto al estado de material, exigen ingresar al concepto de material estético por su dimensión autoevidente como material lingüístico organizado. Sin embargo, son numerosos los artículos, conferencias y pequeños ensayos anteriores en los que Adorno expuso casi como un programa de autorreflexión de la escritura *en* la escritura. Entre ellos "Extranjerismos" y "Sobre el uso de extranjerismos" ofrecen una posición ante el material idiomático germánico contraria a la de la jerga de la autenticidad analizada en Heidegger. La inclusión de términos provenientes de idiomas extranjeros constituye dentro de un texto escrito en alemán un «material lingüístico» explosivo.[60] La explosión disonante que los extranjerismos ocasionan, rompe con la apariencia de identidad entre discurso y objeto que la jerga de la autenticidad pergeña. El caso de la palabra «Authentizität», fundamento ideológico de la jerga de la autenticidad, Adorno la adopta para usarla en relación con Proust primero y luego a la obra de arte autónoma. En el artículo "Extranjerismos" el sentido de esta palabra se diferencia de la violencia vertical que carga la

[60] Adorno, Th. W. "Extranjerismos". En *Notas sobre Literatura*. Madrid, Akal, 2003. p.212.

expresión «Autorität» [autoridad], la implicancia con la filosofía analítica y con el sistema burocrático de «Gültigkeit» [validez, vigencia], a la peculiaridad implícita en «Eigentlichkeit» [singularidad, originalidad] y de legitimidad en «Echtheit» [autenticidad, genuinidad]. Adorno sin embargo utiliza la categoría de autenticidad también para hacer una de las distinciones más influyentes de su estética, que es la distinción entre arte auténtico, arte regresivo e industria cultural. La constelación entre arte avanzado, arte autónomo y arte auténtico permite trazar un frente de conceptos estéticos sutilmente diferentes y entrelazados que van negando diferentes aspectos del arte regresivo. El concepto de arte avanzado emparentado a los movimientos de vanguardia *vigesimescos*, se conecta con el progreso en la historia del arte mediante la elaboración del material estético. Avanzado es el arte que más lejos ha llevado la elaboración consciente de su propio material, que lo toma de la tradición y lo dirige contra esta. La elaboración del material está mediada por la dialéctica de naturaleza e historia, por lo tanto lo que el artista domina en el material es la naturaleza, de un material que sin embargo es completamente histórico. Éste es el sentido de la palabra técnica, que refiere tanto a la producción estética como al estado general de la producción social. El dominio técnico del material es el desarrollo de las exigencias históricas que éste arrastra, por lo tanto implica el perfeccionamiento del dominio bilateral de la naturaleza en el sujeto así como en el material. Frente al dominio que la técnica busca ejercer el material opone resistencias: la batalla de dominio y resistencia es constitutiva de la idea de arte avanzado, porque es la dialéctica misma del progreso. Lo avanzado se decide críticamente a cada momento en la confrontación entre la dialéctica de la técnica estética y el estado general de la técnica de una sociedad. En la conexión con la técnica, con el momento de su elaboración, el material se desfetichiza: "la técnica es constitutiva para el arte porque ella muestra que toda obra de arte ha sido hecha por seres humanos, que lo artístico en ella es un producto de los seres humanos".[61] Por eso la tensión entre el dominio de la naturaleza y las neovanguardias se vuelve clave para comprender el concepto de materiales estéticos en el Adorno tardío de *Teoría estética*. Durante los años sesenta un movimiento radical de la llamada neovaguardia como el *happening* no contaba para Adorno como avanzado porque según el estado universal de industrialización de la técnica, el *happening* introducía en la esfera de lo estético materiales empíricos ya reificados sin elaboración alguna. En el *happening* la obra de arte anula su diferencia con el mundo administrado y lo repite trágicamente. El arte avanzado es tal en tanto autónomo, es decir, en cuanto logra separarse en algún aspecto de la sociedad de la que viene, en la que transita y hacia la que se dirige. La autonomía estética es la unidad redonda de la obra de arte moderna contra la que se levantaron las vanguardias históricas en la búsqueda de reunificar el arte con la vida cotidiana. El fracaso del proyecto revolucionario despertó el impulso crítico de las neovanguardias de los años sesenta: la autonomía se descubrió como cerco institucional que comprime los fragmentos en una unidad segunda, perceptible como obra de arte. Según Adorno, la autonomía siempre falló, porque lo que la apariencia bella quisiera ocultar, el material dominado, retorna a desmentir la unidad. La paradoja adorniana de la autonomía del arte es la convergencia de un proceso histórico inmanente al arte y a la vez una determinación del despliegue de la sociedad. La distancia que el arte impone desde el interior de sus configuraciones materiales con respecto a la sociedad le viene impuesta por la configuración del todo social. Cuando los movimientos de vanguardia más radicales de la primera mitad de siglo como el dadaísmo y el surrealismo quisieron hacer volar por los aires el principio de *l`art pour l`art* desbaratando el repertorio de materiales y formas nobles, descubrieron que ya no había algo así como una vida cotidiana con la cual reconciliarse: la vanguardia heroica fue en sí misma un momento de la parcelación institucional de

[61] Adorno, Th. W. "«Técnica»". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.282.

la sociedad. La idea kantiana de la autonomía que determina la percepción de lo bello en tanto que la de un objeto cuya finalidad no tiene fin, aproxima la idea de autonomía a las de inutilidad y absurdo, que en Hegel se reintroyectan en la objetividad como muerte de la participación del arte en el despliegue del espíritu.[62] Para Adorno la autonomía que al arte le impone la sociedad era a pesar de todo la única posibilidad para él de burlar la tiranía de la administración social, bajo la cual cada ente participa del despliegue del espíritu en tanto *finalidad con fin*. La elaboración singular que cada obra avanzada hace de sus materiales sociales invierte lo social, lo positivo y lo útil en algo autónomo, negativo e inútil. Este proceso de elaboración del material de la obra cristaliza en la apariencia estética, de la cual depende la categoría de autenticidad. Las obras más autónomas fueron en la tradición las que aparecían, en el sentido enfático de asaltar a la consciencia, mostrándose en su ficción, haciendo como si fuesen un mundo que en verdad no son. Auténticas fueron las obras que desarrollaron los problemas que el material les impuso hasta alcanzar a la apariencia bella. La verdad, que en Adorno es siempre histórica, busca aparecer en la apariencia estética. La verdad vigesimesca no puede aparecer de otro modo que como fractura radical de la apariencia estética de la modernidad. A la inversa, «inauténticas» son las obras que fingen su inmediatez, su identidad con el mundo, que no han elaborado en ningún aspecto el material social y que no se vuelven contra el estado general de la técnica industrial. El caso más flagrante que nombra Adorno en su discusión con Benjamin sobre este punto son las retransmisiones radiofónicas, las cuales quisieron insertar en cada hogar la música tradicional o la reproductibilidad técnica respecto de la historia de la pintura al óleo.[63]

El uso recurrente en *Teoría estética* del término autenticidad va asociado a la salvación de la apariencia en el momento de su crisis. El recorte excesivamente estrecho de lo auténtico Adorno, ya numerosas veces criticado, coincide con el canon europeo del arte alto, construye un tabú sobre la cultura de masas, prototípica en Estados Unidos, cuya extensión es inversamente proporcional a la del arte auténtico, «el mensaje en la botella».[64] Adorno llegó a formular la crítica a su propio programa estético tempranamente, pero nunca a corregirlo estructuralmente: "Quizás sólo sería auténtico el arte que se hubiera liberado de la idea misma de autenticidad (...)" canta el final de *Filosofía de la nueva música*. La incipiente dialectización de su propia férrea oposición entre arte *kistch* y auténtico que Adorno comenzó a hacer a partir del artículo "El envejecimiento de la nueva música" nunca se desarrolló lo suficiente como para realmente configurar una dialéctica abierta: el extremo industrial y masivo no llegó a ser lo suficientemente mediado con las categorías del arte auténtico y avanzado. Recién en la póstuma *Teoría estética* la formulación del desmoronamiento de los materiales estéticos nobles y su entrelazamiento con la mera mercancía abre la oposición al juego de sus mediaciones. Según el concepto de autenticidad, las producciones industriales que elaboran la dialéctica de sus materiales y expresaran su verdad como apariencia en el momento de su crisis, es decir como algo distinto del mundo *en el* mundo, liberadas de la idea de autenticidad, tienen un momento de verdad. La irrupción del proceso de producción en la apariencia tiene lugar también en las reproducciones de la imagen, las emisiones radiales y televisivas, las proyecciones cinematográficas o las pantallas digitales que consiguen expresar su carácter de retransmisión, su ser apariencia electrónica mediadora de la apariencia estética, mediante el uso del ruido, la disonancia u hoy en día la opacidad del pixel. El extranjerismo funciona según Adorno rompiendo la apariencia de naturaleza de las llamadas «lenguas naturales». Con el extranjerismo el lenguaje expresa sus mediaciones con los cuerpos y los territorios. La constelación idioma-pueblo-tierra está

[62] *Cf.* Hegel, G.W.F. *Filosofía del arte o Estética. Verano de 1826. Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler.* Madrid: Abada, 2015.
[63] Adorno, Th. W. "Acerca el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha". En *Disonancias. Introducción a la sociología de la música.* Madrid: Akal, 2011.
[64] Adorno, Th. W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003. p.119.

presente tanto en la jerga de la autenticidad como en su crítica materialista. La diferencia reside en que la jerga de la autenticidad fuerza una identidad estática y excluyente, y la crítica materialista abre esa constelación a su fluctuación histórica y a las tensiones sociales. Si bien Adorno criticó la palabra «autenticidad» en la jerga heidegerriana y fue consciente de la insistencia en sostenerla en el momento de la inautenticidad universal, quedó atrapada en ella el momento más regresivo de la posición teórica de Adorno frente a su material, que es la desdialectización de su reflexión con relación al *kitsch*. Lo que corrige esta desmesurada aversión a la cultura industrializada por una defensa igual de desmesurada de la autenticidad estética, no es tanto un argumento como un material de la filosofía adorniana. En la tarea de exponer la producción en la superficie del producto el uso de extranjerismos cumplió para Adorno un rol histórico clave dentro su escritura, tanto durante la época del exilio como en la del regreso, en la medida que la sociedad alemana tendía a germanizarse fundamentalmente mediante el idioma. El extranjerismo es el material idiomático que niega toda autenticidad idiomática. Lo que decide en la técnica filosófica, en la elaboración de los materiales de la filosofía, es el estado general de la técnica lingüística. Frente a la progresiva germanización de Alemania los extranjerismos, quienes arrastran un aire de intelectualismo ilustrado, acabaron funcionando como células lingüísticas de resistencia. Durante el *Dritte Reich* hasta la palabra que viene del griego «Dialekt» estuvo prohibida y fue sustituida por «Mundart», que está compuesta en *Hochdeutsch* [altoalemán]. Señala Adorno como síntoma de época la pulsión idiomática a acuñar neologismos en altoalemán que transfiguran palabras extranjeras al idioma auténtico. Unos años posteriores a la muerte de Adorno, su ciudad natal recibirá a raíz de los rascacielos el apodo de «*Main*hattan», como juego de palabras entre el nombre en alemán del río «*Main*» y el nombre de la isla de Nueva York «Manhattan». La inmensa posibilidad combinatoria para construir nuevas palabras compuestas a partir de las ya existentes es una tendencia centrípeta del idioma alemán, que lo hace comportarse como un embudo terminológico. Frente a la tendencia germanofílica *Teoría estética* incorpora numerosos extranjerismos en cada una de las constelaciones, mayormente latinismos, francesismos y anglicismos, que coinciden con el momento antiguo, medioeval-moderno y contemporáneo de la vida del altoalemán.[65] El par griego «χωρίς» y «χωρισμός» que podrían traducirse al español como el adjetivo «separado» y el sustantivo «separación», expresan en su vínculo con la apariencia que la distancia entre el arte y la vida es correlativa a la del espíritu y la naturaleza, tan antigua como el origen mítico de Occidente en Grecia. «*Apparition*» e «*imago*» ambas del latín para diferenciarlas de apariencia e imagen respectivamente, acentúan el carácter performático de la aparición de las obras de arte como un acto explosivo, que las constituye como imágenes en la consciencia y a la vez destruye la estabilidad de cualquier imagen fijada: "Si la *apparition* es lo resplandeciente, lo que nos estremece, la *imago* es el intento paradójico de conjurar esto fugacísimo".[66] La expresión «*l´art pour l´art*» refiere al principio del arte por el arte tomado por Adorno de Mallarmé a través de Valéry, que fue desarrollado como teoría de la autonomía en la Francia decimonónica.[67] Según un detallado artículo de Esteban Juárez, la «*promesse de bonheur*», expresión del crítico francés también decimonónico Stendhal -heterónimo de Henri Beyle- es una toma de posicionamiento en los inicios del Instituto de Frankfurt contra el uso que le da Marcuse a esta expresión en su célebre artículo de 1937 "Sobre el carácter afirmativo de la cultura" y a la vez un giro hacia la salvación de la apariencia en la póstuma *Teoría estética*.[68] Para Adorno el potencial de la promesa de felicidad del arte era dialéctico, como promesa quebrada

[65] Adorno. Th. W. "Extranjerismos". en *Notas sobre Literatura*. Madrid, Akal, 2003. pp.208-210.
[66] Adorno, Th. W. "«Técnica»". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.118.
[67] Adorno, Th. W. "Desviaciones de Valéry". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.156.
[68] Juárez, E. "*La promesse du bonheur* en los inicios de la teoría crítica. Adorno, Marcuse y una controversia sobre estética materialista" en *Eikasia, revista de filosofía*, Número 67, año 2013, pp.279-310.

de felicidad de las obras autónomas. Los conceptos de χωρισμός, *aparition* y *promesse de bonheur* conforman una constelación de extranjerismos que atraviesan la noción adorniana de autenticidad. El concepto sociológico de «*fait social*» que Adorno contrapone en su estética al de autonomía del arte, remite a la teoría de la sociedad del sociólogo francés Durkheim. En este sentido, la expresión peyorativa de «*admnistrativ research*» la acuña Adorno primeramente en sus textos sobre la radio y la escucha, luego la reelabora en su texto retrospectivo del exilio "Experiencias científicas en América" para criticar a las técnicas sociométricas de la Escuela de Chicago y aparece en la estética para hablar de su profunda conexión con la «*popular music*». El término norteamericano «*happening*» es también en Adorno la expresión idiomática de una confrontación, no sólo con el nuevo primer mundo sino también con una forma neovanguardista, para él regresiva, que los movimientos estudiantiles de Frankfurt, Hamburg y Berlín usaron concretamente para interrumpir las lecciones y provocar a Adorno hacia finales de los años sesenta. La idea de «*happening*» en tanto que quiebre de la apariencia estética describía para el filósofo frankfurtiano precisamente esa experiencia: el ingreso por la fuerza de la racionalidad mala, de la inmediatez del mundo autoritario en la frágil sala de la autonomía estética. «*Happening*» es simultáneamente el pinchazo histórico y la verdad de *Teoría estética* en tanto que comportamiento detenido, proceso escriturario suspendido. La exogamia lingüística que el procedimiento adorniano del extranjerismo dirige contra el nacionalismo es algo más que un nuevo dominio del material idiomático. El extranjerismo es expresión lingüística de la experiencia del sujeto extranjero: un fragmento que sobrevive en otro contexto. A la luz del estado histórico del material idiomático alemán, resulta llamativa la ausencia de términos del italiano o del turco en *Teoría estética*, que durante el tiempo de posguerra conformaron en la República Federal Alemana la clase trabajadora y simultáneamente el grupo inmigratorio más importante. La incorporación de los extranjerismos en la filosofía de Adorno está mediada por la historia del idioma alemán, la tradición filosófica y la del arte también, siendo estos términos preformados ya como categorías disponibles, como repertorio de materiales. La recurrencia del latín, del francés y del inglés coincide con los largos procesos históricos de desarrollo del alto-alemán. Pero las experiencias del propio Adorno trazan un recorte terminológico, como académico judío alemán exiliado en Estados Unidos. El exilio en Nueva York y los Ángeles nutrieron al filósofo de numerosas expresiones que el espiritualizó hasta volverlas conceptos de su propia filosofía. En este sentido, la escasez en *Teoría estética* de términos de origen hebreo, como expresión del grupo más perseguido por el nacionalsocialismo es todavía más llamativa.[69]

El uso de términos de lenguas foráneas niega el carácter germanófilo de la jerga de la autenticidad, así como la constelación niega el aislamiento sacralizante que aquella le impone a las palabras alemanas. La constelación vive en el texto como un tipo específico de interconexión entre las palabras, que tampoco sería la del lenguaje comunicativo corriente. La idea de constelación remite a la epistemología del *Trauerspiel* de Benjamin, pero sin embargo va más allá de éste, porque intenta secularizar el tinte celestial de la filosofía benjaminiana. En la versión adorniana de constelación se

[69] La correspondencia entre Theodor W. Adorno y el maestro de Walter Benjamin, el filósofo sionista Gerschom Scholem, que comenzó en los años 40 tras la muerte de su amigo común, ofrece argumentos más precisos sobre esta posición ante lo idiomático (*Cf.* Th.Adorno y Gerschom Scholem. *Correspondencia 1939-1969.* Buenos Aires: Eterna cadencia, 2017). Scholem había inspirado y alentado tempranamente a Benjamin a iniciarse en la tradición de la «Qabbaláh» [cábala judía], la interpretación filosófica de la «*Torah*». Sobre este momento de lo religioso-judío Adorno le insistía a Benjamin, para que mediara las alegorías hebreas con las categorías marxistas, tal como se refleja en el intercambio epistolar entre ellos. Ya en el trabajo sobre Kafka, Adorno reclamaba a Benjamin la mediación de la reflexión conceptual entre la *Urgeschichte* [historia originaria] de la teología judía y la modernidad (*Cf.* Carta de Adorno a Benjamin, 17 de diciembre de 1934. En Th. W. Adorno y W. Benjamin. *Correspondencia 1928-1940*. Madrid: Trotta, 1998). Sin embargo, las tesis *Sobre el concepto de historia*, de publicación póstuma, dan cuenta especialmente de una mutua mediación dialéctica entre los conceptos de la tradición judía y los del marxismo (*Cf*. Benjamin, W. *Sobre el concepto de historia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.). Sobre la discusión Benjamin-Adorno Cf.: "El debate Adorno-Benjamin: las cuestiones". En Buck-Morss, S. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2011. p.331 y ss.

expone la epistemología que yace en la elaboración del material lexicológico. La exposición de la filosofía es un problema mediado por la estética allí donde converge miméticamente con el arte, pero sus problemas compositivos involucran a la de teoría del conocimiento. La preocupación por cómo componer con palabras no es un fetiche por la forma, sino una preocupación kantiana contra Kant por cómo conocer el objeto, sin someterlo a la violenta forma de la síntesis. La constelación de palabras trabaja con los fenómenos que ellas nombran de modo que en la forma de su conexión, descomponiendo la jerarquía vertical de la síntesis del concepto, va más allá de los fenómenos. Los fenómenos no devienen idénticos al *noúmeno*, sino que conocer el *noúmeno* es asumir justamente la insalvable no-identidad entre concepto y cosa, entre sujeto y objeto ya trazada por la *Crítica de la razón pura*. La exposición como constelación, en ese tercer término entre sujeto y objeto como configuración conceptual pero también como imitación de la cosa, el pensamiento logra traspasar el encierro kantiano de la consciencia y se adentra en las curvas del objeto.[70] En el capítulo sobre "La construcción de constelaciones" del libro sobre Adorno de Susan Buck-Morss hay un incipiente inventario de técnicas y procedimientos lingüísticos de composición que Adorno utilizó aquí y allá. Buck-Morss se detiene sólo en tres estrategias para la construcción de constelaciones. El principio de diferenciación, que plaga en *Teoría estética*, redirecciona el sentido de un término mediante las negaciones de sus sentidos tautológicos hasta ligarlo a nuevos fenómenos imprevistos. Buck-Morss señala la idea de historia natural, elaborada en el temprano texto de los años 30 "Sobre la idea de historia natural".[71] Las categorías técnicas de mímesis, en cuyo campo semántico en lugar de la copia idéntica de otra cosa se siembra la semilla de la diferencia; o la noción de expresión, que en tanto expresión de la propia obra de arte se vuelve contra sus sentidos musicológico de lo *espressivo* y su sentido vanguardista de expresionismo, exponen que este procedimiento de la diferenciación acompañó a Adorno hasta el final. La yuxtaposición de los extremos, otro procedimiento compositivo adorniano, cuya implicancia para la filosofía era de orden epistemológico, implica converger con la verdad en un sentido hegeliano-marxista, porque su proceso histórico avanza a los tumbos y su esencia social es antagónica. La constelación por oposición, la desarrolló Adorno en los títulos de sus dos trabajos mayores, *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*. El concepto de dialéctica que Adorno hereda, filtrado por las filosofías de Hegel y de Marx, presupone el momento positivo de la superación de la contradicción o de «negación positiva de la negación».[72] La yuxtaposición de la palabra «negativa» junto a «dialéctica» implica la negación del carácter superador de la dialéctica, que es esencial a su definición idealista-materialista. La expresión de dialéctica negativa es un oxímoron, tanto como la de teoría estética. La reflexión filosófica sobre el arte era llamada por el idealismo alemán como estética o filosofía del arte, centrando desde Kant el análisis de lo bello en lo puramente artístico, en el contacto de lo ya producido por seres humanos.[73] Con el curso de la estética se fue escabullendo de la reflexión esa capa fundamental donde la humanidad entra en contacto con lo no humano, con la naturaleza. La insistencia adorniana en pensar lo bello natural como problema constitutivo del arte vuelve a su proyecto contra la tradición idealista de la estética o filosofía del arte, y lo relocaliza en la constelación teórica donde se rozan la sociedad, la historia y el arte con el dominio de la naturaleza. En el oxímoron adorniano «*ästhetische Theorie*», la estética aparece como adjetivo de la teoría, no sólo porque se trata de una teoría natural, social e histórica del arte, sino también porque es en la forma de exposición de la teoría allí donde el concepto converge con el arte. La autocrítica del modo de elaborar el material lingüístico de la filosofía hace mímesis

[70] *Cf.* Adorno, Th. "La interpretación como imitación". En *Teoría estética*. Madrid, Akal, 2004. p.171.
[71] Adorno, Th. W. "La idea de historia natural". En *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid: Akal, 2010. p.315 y ss.
[72] *Cf.* Adorno, Th. W. "Crítica de la negación positiva". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005.
[73] Cf. Adorno, Th. W. "Veredicto sobre lo bello natural". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.88.

con la autocrítia del modo de elaborar el material estético por las neovanguardias. "La condición de posibilidad de la convergencia de filosofía y arte hay que buscarla en el momento de generalidad que el arte posee en su especificación (como lenguaje *sui generis*)".[74] Con el modelo de la convergencia el arte y la filosofía se aproximan entre sí, se sintonizan, se comportan análogamente con sus respectivos materiales, sin ser empero idénticas. La forma lingüística de la convergencia es el tropo retórico del oxímoron: dos palabras opuestas, que en su cercanía dan lugar a la alteración de sus sentidos específicos. En las diametrales diferencias que los oxímorones adornianos yuxtaponen, el antagonismo revela la mutua mediación de los opuestos, expresa la negación determinada. Es la forma del montaje de materiales pero entre categorías. El otro de los recursos examinados por Buck-Morss es la transposición de la secuencia sintagmática de los materiales terminológicos de una idea tradicional o de una idea que se ha reificado y ha devenido ideológica: "la verdad no está en la historia, la historia está en la verdad".[75] El procedimiento de la transposición consiste en invertir el orden de las palabras dentro de la oración o de un sintagma mayor, como una frase o un párrafo. El lenguaje está condenado a la secuencia lineal de significantes, es decir, a poner una palabra detrás de otra, una frase detrás de la otra, un párrafo detrás del otro. La transposición intenta poner el movimiento la estructura lingüística, convirtiendo lo que es lineal en un campo espiralado de tensiones paradójicamente sin salir de la construcción lineal del texto. Esta inversión implicaba una crítica inmanente, literalmente usando las mismas palabras para significar lo inverso. La transposición necesita entonces de la repetición de las palabras, para en cada retorno ponerla en tensión con nuevas palabras. Para Adorno la dialéctica contradice la linealidad que la síntesis lingüística impone al material lexicológico, porque ella "se volvió en primer lugar contra la sintaxis sintácticamente, con un honorable medio artístico tradicional, la inversión de los períodos".[76] Este procedimiento que Buck-Morss se lo atribuye a Marx, Adorno lo pone en evidencia sin embargo como préstamo de Hölderlin. La transposición es el procedimiento que busca suspender la hipotaxis, relocalizando hacia adelante elementos posteriores y viceversa. Aunque estos tres procedimientos técnicos son decisivos para comprender el proceso de construcción de constelaciones en Adorno, la descripción de Buck-Morss resulta insuficiente frente a la vida del concepto de material en la estética adorniana. Especialmente en *Teoría estética* el problema del material se vuelve principio de la composición lingüística, pero también en otros textos menores de los años anteriores donde se articulan variaciones de la constelación a través de distintos géneros textuales. *Notas sobre literatura* constituye un programa fragmentario de metacrítica del material de la filosofía, allí donde este converge con el de la literatura y la poesía, como trabajo con el lenguaje. En este libro Adorno elabora dialécticamente sus modos de composición textual mediante el análisis de otros escritores y pensadores, que dan cuenta de la autoconsciencia de su praxis filosófica como ejercicio de la escritura en alemán. El material lingüístico se precisa como objeto de trabajo mediante los signos de puntuación, con palabras de otros idiomas, con la elección de los títulos, con la edición bibliográfica, con el ordenamiento paratáctico de las partes y con la forma textual global. La influencia del método expositivo de Benjamin en el de Adorno que Buck-Morrs describe se torna exagerado, cuando en este repertorio de procedimientos compositivos no describe otros que yacen encriptados en la configuración del material en *Teoría estética*, y que la conectan subterráneamente con procedimientos de Arnold Schönberg, Alban Berg, Paul Valéry, Friedrich Hölderlin, Samuel Beckett, Wasily Kandinsky y Franz Kafka. Frente al comportamiento de *Teoría estética* frente a su material

[74] Adorno, Th. W. "Arte y filosofía; contenido colectivo del arte". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.178.
[75] Buck-Morss, S. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2011. p.252.
[76] Adorno, Th. W. "Parataxis". En *Notas sobre Literatura*. Madrid, Akal, 2003. p.458

lingüístico, las *Notas sobre literatura* exponen una diversidad de matices, que acaba afectando la definición adorniana de material estético. El análisis inmanente de estos comportamientos remite una y otra vez a los momentos del concepto de material en textos más tempranos, momentos que les son esenciales en tanto mediación, y cuya descripción exige retroceder para seguir avanzando. En el texto "Parataxis" sobre Hölderlin se anticipa un aspecto central de la forma de la constelación en *Teoría estética*. La enorme complejidad de esta obra tardía la vuelve una constelación de constelaciones, que adopta la parataxis como guía constructiva. Algunas cartas tardías de Adorno citadas por Tiedemann dejan ver que se trató de una estrategia montajística consciente: "(...) hay que montar el todo a partir de una serie de complejos parciales que tienen el mismo peso y están ordenados de manera concéntrica, en el mismo nivel; (...) este libro hay que escribirlo en partes de igual peso, paratácticas, que se ordenan en torno a un punto central que expresan mediante su constelación".[77] La imagen espacial de lo circular, lo concéntrico y lo espiralado viene a perturbar la linealidad que la hipotaxis de la síntesis conceptual determina en el lenguaje, mediante "el enlace asociativo de las frases como en un rondó".[78] En la nota número 65 de "Parataxis" Adorno define a este recurso literario como la presencia física de la constelación de las palabras que tuerce la forma vertical del juicio.[79] El juicio somete la singularidad que las palabras querrían expresar a una unidad que las aplana. La parataxis no puede detener la alienación que cada palabra y su ordenamiento sintético perpetran, porque de ella depende la función comunicativa de los idiomas. La función comunicativa del lenguaje no puede agotar la tarea de la escritura de la filosofía, porque ella no debería perder ni el momento lúdico ni su carácter expresivo. Pero sí puede la parataxis expresar esta alienación sintética allí donde rompe en algún grado la forma gramatical. La *parataxis*, a veces traducida al castellano como coordinación, se trata de un modo de organizar el material lexicológico que, según numerosas corrientes de la lingüística, es típico de idiomas arcaicos como el indoeuropeo, el griego arcaico y el latín clásico. El idioma alemán, que hunde sus raíces en el indoeuropeo y en el latín, aloja en su gramática moderna una ventaja para la rememoración de la parataxis arcaica. En el esquema paratáctico la dominación del lenguaje transcurre mediante la organización igualitaria de miembros parciales pero que conservan cierta autonomía. La significación tiene lugar fundamentalmente a través de relaciones espaciales, simultáneas, de proximidad o distancia entre los miembros y en el acercamiento entre esos núcleos independientes surgen las relaciones de coordinación o de oposición. La organización lineal de los fragmentos dentro de una misma frase a través de los nexos sintácticos en un sistema jerarquizado aún no está desarrollada, como tal, en el indoeuropeo y en el griego antiguo. Luego de la segunda Guerra Púnica comienzan a construirse con la fuerza imperial del latín las cópulas y artículos de coordinación paractáctica como las correctivas, aumentativas, adversativas y restrictivas, y de subordinación hipotáctica como las causales, finales, consecutivas, condicionales. El proceso de transición de la parataxis a la hipotaxis del latín se da en el siglo III a.C.[80] Señala el filólogo francés Jules Marouzeau que "la yuxtaposición pura y simple de los miembros del enunciado es característica de un espíritu que no sabe ordenar su materia, que la forma a medida que expresa su pensamiento, anteriormente a toda elaboración".[81] En la lingüística la parataxis es interpretada, conforme a la historia de la progresiva racionalización del mundo, como una forma superada y débil de la elaboración del material lingüístico. La inclusión de la parataxis, un material arcaico, en una composición textual nueva permite leer a *Teoría estética* como una obra tardía, en el sentido en que Adorno lo pensó respecto de las últimas producciones de Beethoven,

[77] Tiedemann, R. "Epílogo". En *Teoría estética*. Madrid, Akal, 2004. pp.482-483.
[78] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.458.
[79] *Cf.* Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.454.
[80] *Cf.* Prieto, E. *Parataxis e hipotaxis.* Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1959.
[81] Marouzeau, J. *Traité de Stylistique latin*. París: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1935. p.228

Mahler y Schönberg: "La figura enigmática de la *Missa Solemnis* estriba en su posición entre un modo de proceder arcaico que sacrifica de un modo implacable los logros beethovenianos y un tono humano que parece ridiculizar justamente los medios arcaicos".[82] La desjerarquización paratáctica encuentra una actualización inesperada en el modo de producción neoliberar, como desregulación de lo individual frente a lo colectivo y del mercado frente al Estado. La parataxis como recurso consciente de construcción textual abre en los textos de Adorno una relación política ambivalente con el material intelectual, porque por un lado permite recuperar un tratamiento arcaico, preilustrado *ergo* menos violento, y por otro lado, expresa la serialidad de la racionalidad fascista y la simultaneidad de la producción tardocapitalista. La parataxis es el ingreso en la elaboración del material idiomático de la lógica simultánea y no-jerárquica de la producción industrializada y globalizada de muerte y de mercancías, y a la vez la crítica inmanente a esta lógica. La fase globalizada del capitalismo ya no jerarquiza los diferentes rubros de la producción y del consumo, porque son todos igualmente desarrollados, sino que sólo necesita coordinar su yuxtaposición y a través de ello expandirse. La parataxis critica la exagerada verticalización de términos aislados de la jerga de la autenticidad. La verticalización lingüística no es sólo la configuración micrológica de las palabras "auténticas", sino que además abarca estructuras textuales globales, como es el caso del *Hochdeutsch* [altoalemán] que se verticalizó como idioma administrativo, educativo y religioso por sobre el *Niederdeutsch* [bajoalemán] tras la reforma luterana.[83] La estructura paratáctica corroe las estructuras globales mediante la dispersión de los constituyentes lingüísticos, de modo que lo que acaba siendo estructural es la ausencia de una única estructura. Adorno considera el poema *Patmos* la estructura paratáctica "más grandiosa" de Hölderlin, en el que bajo la fuerza tectónica de la sintaxis se entretejen coordinaciones, como entre la estrofa «pero es terrible como por todas partes / dispersa Dios infinitamente lo vivo» que retorna luego transfigurada en el verso «e irse más allá de las montañas».[84] La idea de dispersión de las partes vuelve a reformularse como un tránsito, como irse. Desde el contenido de estas dos partes del poema se expone el propio procedimiento de dispersión de la fuerza de cohesión con la que la síntesis ata las palabras entre sí. La dispersión de la síntesis desatada aquí y allá en la poesía de Hölderlin empero construye una síntesis de segundo orden o "una síntesis sin concepto". Adorno introduce en "Parataxis" una distinción entre la síntesis musical y la síntesis poética. En la síntesis musical el material no es de carácter conceptual sino temporal, y en su esencia como devenir administrado fluye la naturaleza, en dialéctica con el dominio racional. El concepto en la música aparece negado, sólo se lo reconoce bajo la figura del tiempo en tanto que material preorganizado. La composición musical extrae su carácter no conceptual del propio material con el que trabaja. Por lo contrario la poesía en tanto escritura tiene que vérselas con la cadena conceptual que el material lingüístico arrastra: concepto y lenguaje son dos momentos del mismo proceso espiritual. La síntesis no conceptual, que la parataxis poética busca expresar, supone volverse contra la fuerza sintético-conceptual que el lenguaje necesita para comunicar algo. El primer movimiento de ingreso de la poesía en su material es el contrario que el de la música, en tanto la escritura debe volverse contra las formas dadas de la frase, el juicio, el código sígnico, los géneros textuales y los rituales discursivos que cada idioma trae. El procedimiento lingüístico que la parataxis pone a funcionar contra su material es el de la disociación constitutiva, como supresión de las conexiones socio-históricas vigentes entre sintagmas. Si la parataxis musical y la literaria se diferencian entre sí, la parataxis filosófica a su vez encuentra frente a ellas también su momento *sui*

[82] Cita de Adorno ("Verfremdetes Hauptwerk", 154) en Juárez, E. "El vanguardismo de lo tardío según Th. W. Adorno". En *Revista de Humanidades*. N°29, Córdoba: 2014 (pp.71-95). p.79.
[83] Schmid, H. U. *Einführung in die deutsche Sprachgeschichte*. Stuttgart, Springer-Verlag, 2017. pp.54-55
[84] Adorno, Th. W. "Parataxis". En *Notas sobre Literatura*. Madrid, Akal, 2003. p.452.

generis. Adorno llama a esta síntesis paratáctica como una «síntesis no concluyente» o «unidad dialéctica» que aparece "como tensión entre momentos independientes (…), en tanto que autorreflexión crítica del lenguaje". [85] De la síntesis idealista como conclusión donde fueron superadas las tensiones no queda nada fijo cuando es invertida como campo de tensiones no concluyente, como proceso dialéctico. En la filosofía de Adorno la posición de la consciencia frente a su material es el de una disociación por una conceptualización sin síntesis: la reflexión conceptual atraviesa las partes, disgrega el todo en sus mediaciones, y no convierte ninguna de ellas en una conclusión global. En la parataxis filosófica la síntesis se disgrega en un proceso reflexivo en el que el propio concepto ya no alcanza la síntesis, sino que permanece suspendido en sus negaciones. Adorno traza la analogía anacrónica entre la parataxis lingüística en Hölderlin y el principio musical de la transición en serie. El procedimiento de la transición musical converge con las yutaposición filosófica ya no de extremos, sino de palabras semejantes, cuya sutil diferencia ilumina algo en su aproximación, como museo y mausoleo [*Museum/Mausoleum*]; mímesis y mímica [*Mimesis/Mimik*]; o interpretación musical e interpretación filosófica [*musikalische/philosophische Interpretation*]. De las vanguardias visuales de comienzo de siglo XX, es el cubismo el que muestra también un momento de verdad de la parataxis. La idea de una composición de complejos parciales de igual peso dispuestos alrededor de un centro, cuya idea quieren expresar no en una sucesión de argumentos sino en la simultaneidad de divergencias, coincide con el *modus operandis* del cubismo-analítico en tanto que el montaje desjerarquizado de los distintos rostros de un objeto expresado no en su representación orgánica sino en la yuxtaposición de los distintos puntos de vista. "En *Pintores cubistas*, considerado como el manifiesto del movimiento, Apollinaire afirmaba en 1913 que «la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte de escribir» (…) El cubismo analítico se inicia a fines de 1909: los planos simples y anchos se rompen ulteriormente en facetas, en una divisón continua que fractura el objeto, lo despedaza en todas sus partes, en suma lo analiza, fijándolo en la superficie de la tela donde el relieve ya está reducido al mínimo".[86] Frente a la tendencia a la descomposición del cubismo analítico, el cubismo sintético a partir de 1910 opone el mismo procedimiento de verticalización que la hipotaxis opone a la parataxis: "El elemento fundamental del cubismo sintético es la reconstitución libre de la imagen del objeto, desligado definitivamente de la perspectiva: el objeto ya no es analizado y desmembrado en todas sus partes constitutivas, sino resumido en su fisonomía esencial (…)".[87] En el cubismo analítico como en la parataxis se trata de exponer un paseo alrededor del objeto. En la escritura adorniana no sólo hay un principio de composición dodecafónico-integral, ni una variación en desarrollo, sino también un momento cubista-analítico. *Teoría estética* es un transcurrir analítico por las facetas de la obra de arte en el instante de su desmoronamiento histórico. La yuxtaposición cubista de perspectivas disímiles introyecta en el plano la dimensión temporal, pero sin devenir imagen en movimiento como en el cine, porque despliega el tiempo que le toma a la observación para rodear al objeto con el cuerpo. Este tiempo sin movimiento apelmazado en la pintura hace estallar la referencia objetual de la imagen. La linealidad del tiempo fractura el plano bidimensional de la representación. Si contra la bidimensionalidad de la imagen la parataxis cubista intenta incluir la temporalidad, la parataxis filosófica intenta espacializar la composición lingüística contra la linealidad de la cadena sintagmática, dándole la forma de lo concéntrico o lo circular. Pero como la linealidad no se puede eliminar en el lenguaje para que este pueda significar filosóficamente, lo circular tampoco cierra. La parataxis adorniana es una linea encorvada o un círculo abierto. La disociación de las conexiones

[85] *Cf.* Adorno, Th. W. *Op.cit*. pp.450-458.
[86] De Micheli, M. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Córdoba: Editorial universitaria de Córdoba, 1968. pp.187 y 200.
[87] De Micheli, M. *Op.cit.* p.200.

hipotácticas corroe en el lenguaje la estructura general del sentido, según el cual lo dinámico y plural de los fenómenos particulares es reducido por los conceptos abstractos, estos derivados de los fundamentos generales, y esto a su vez descansan sobre un principio primero. La parataxis dinamita la posibilidad de argumentar desde la lógica del primer principio. La disociación precipita a los primeros principios, a los fundamentos y a los conceptos generales, y los pone lado a lado con los fenómenos particulares, del mismo modo que "«(…) los hombres, los celestiales y los príncipes, por así decir precipitándose desde sus antiguos ordenamientos, se alinean uno al lado del otro»".[88] La caída de la antigüedad está ligada a la aparición de Cristo, como la precipitación de Dios en la carne y su participación en la materia que tiende permanentemente a dispersarse, degradarse, arruinarse. En la poesía de Hölderlin *Pan y Vino* la antigüedad y el cristianismo están unidos por una disociación sin jerarquías, porque los teatros y las danzas sagradas se conectan con la adopción divina de la forma humana mediante la cópula disyuntiva "o". Da igual si los griegos o el cristianismo. Sin embargo, la llegada de Cristo a la historia como continuidad de la figura del héroe griego, semidios de sangre mixta, acentúa la división entre el cielo y la tierra como escisión entre espíritu y materia, porque su viaje es el descenso del Espíritu Santo a lo corpóreo "como por una escalera" y su retorno a los cielos como por un ascensor.[89] "Lo que Benjamin relacionaba con la metafísica hölderliana en cuanto igualación de las esferas de los vivos y los celestiales nombra al mismo tiempo el procedimiento lingüístico".[90] El procedimiento lingüístico de igualación, de supresión de las antiguas jerarquías deviene serialización en tanto que tratamiento indiferenciado de los elementos. La serie como técnica compositiva desjerarquiza los elementos porque todos son intercambiables, valen ahora lo mismo. En tanto el mundo otra vez, Adorno interpretó la estructura musical desjerarquizada de la serie dialécticamente, bajo la utopía marxista de una sociedad sin clases en las series del dodecafonismo, y en el serialismo integral como el desborde de la razón que todo lo determina.[91] Pero Adorno no llegó describir la parataxis como crítica al capital. Con la serialización se expresa inintencionalmente una jerarquía segunda, que vuelve a la igualación aparente: todo lo que hay entre el cielo y la tierra vale igual frente al valor, que es lo único que vale. El valor de cambio entre las mercancías pone en posición de equivalencia cosas que por una razón filosófica no son equivalentes, sino constituivamente singulares.[92] La parataxis es la forma de la verdad histórica de la sociedad tardocapitalista. La producción en serie y las técnicas artísticas de la serialización coinciden, y no sólo en la producciones estandarizadas de la industria cultural. Pero frente a la serialización capitalista como repetición de lo siempre idéntico, la serie artística remeda la producción en serie, porque es aparente.

La parataxis debe vérselas con la fatalidad de la esencia lineal del lenguaje. "La sublevación paratáctica contra la síntesis tiene su límite en la función sintética del lenguaje en general".[93] La parataxis es el paradójico intento de configurar simultáneamente el material lingüístico, cuya única posibilidad es la sucesión. "No todo es posible en todos los tiempos" escribió el teórico crítico de arte suizo Heinrich Wöllflin.[94] La constricción lineal que la configuración histórica del presente impone

[88] Cita a Benjamin en Adorno, Th. W. "Parataxis". En *Notas sobre Literatura*. Madrid, Akal, 2003. p.452.
[89] Adorno, Th. W. "Parataxis". En *Notas sobre Literatura*. Madrid, Akal, 2003. p.453.
[90] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.452.
[91] "Adorno se refería por supuesto a la liberación de los doce tonos de la dominación del tono dominante, que lo conducía, no a la anarquía, sino a la construcción de la escala dodecafónica, en la que cada nota tenía un papel igualmente significativo, aunque único, en la totalidad musical, análogo al de los ciudadanos iguales aunque no idénticos de la ansiada sociedad sin clases". Buck-Morss, S. "Crítica del surrealismo: la atonalidad como modelo". En *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2011. p.315. También: *Cf.* Adorno, Th. W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003.
[92] Marx, K. "La forma de valor o el valor de cambio". En *El Capital. Crítica de la economía-política.Libro primero.El proceso de producción del capital.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. pp.58 y ss.
[93] Adorno, Th. W. "Parataxis". En *Notas sobre Literatura*. Madrid, Akal, 2003. p.458.
[94] *Cf.* Wölfflin, H. *Conceptos fundamentales de la historia del arte.* Madrid: Espasa, 1952.

a la producción artística moderna, la cual vive de expandir esa constricción, vale también para la construcción lingüística de frases. El idioma alemán posee una estructura lineal muy estricta para la vida de los sintagmas, que sin embargo, encuentra momentos de transposiciones e inversiones. El proceso de construcción de una frase en alemán, especialmente en las *Nebensätze* [frases subordinadas] donde el verbo se sitúa al final, abre una escena lingüística de tensión lineal, que se inicia con un amplio repertorio de posibilidades y que a medida que se van colocando las palabras una detrás de la otra, la libertad del hablante va reduciéndose progresivamente. A cada momento lo que es posible se acorta en un grado. Que el verbo, palabra que explica la acción que el sujeto de la oración realiza, vaya al final dota al idioma alemán de un momento de suspenso, de una expectativa creciente. Al final el cierre de la frase es tan previsible, que se vuelve casi redundante. Así como para Adorno cada momento musical, también el tiempo de cada frase repite la historia de la humanidad. La acción de poner una palabra al lado de otra sobre el hilo sintagmático y que esto alcance el sentido requiere un enorme esfuerzo físico. En relación al *alemán contemporáneo* habría que escribir una teoría de la entropía lingüística que conjugue dialécticamente la tendencia hacia su simplificación y acortamiento con la cada vez mayor energía de concentración necesaria para componer un texto. La tensión lingüística en el idioma alemán, especialmente en la oralidad, pone al oyente/lector en el rol del esperador o según el grado de ansiedad, del adivinador. Esto se confirma cada vez que un *hablante materno* del alemán anticipa el verbo de un *hablante extranjero* porque no soporta el suspenso del sentido, que es ralentizado aún más por el extranjero. La musicalidad que Adorno describía en el proceso de producción de toda obra de arte como reflejo de la odisea de la racionalidad occidental converge con la tensión lingüística. En el primer estadio de la composición musical el sujeto se las ve con el problema del comienzo, es decir de la dialéctica libertad/sometimiento al material. En el comienzo no hay un origen, en el sentido cristiano de *creatio ex nihilo*, sino ya un diálogo con las exigencias que arrastran los materiales. Lo puesto por el sujeto en la objetividad del proceso, la primera nota, va engendrando una legalidad inmanente que transforma al material y al compositor por igual, bajo una interdependencia de las partes que deja cada vez menos posibilidades conforme avanza el proceso compositivo. Adorno llama a esta progresiva restricción de las posibilidades del sujeto por el efecto del material construido en la composición musical dodecafónica la «transición hacia la falta de libertad».[95] Según la gramática alemana, la primera palabra de una frase es la más importante, regla que coincide con la idea de Adorno, de que es la primera nota de una composición la que manda. En una frase estándar y gramaticalmente correcta, el miembro temporal de una acción debe ir antes que las informaciones de causa, modo y lugar. De acuerdo a la jerarquización de las palabras dada por su posición en la oración, hay una correspondencia entre el mito de la puntualidad alemana y la posición de la información temporal en la oración: el tiempo debe permanecer siempre cerca del sujeto e inmediatamente después de la acción. En la filosofía adorniana, el tiempo remite a la vez a su filosofía de la historia y a la musicología. Que el concepto de material tenga un carácter temporal, es decir histórico y musical, contingente y procesual, no le llega sólo del historicismo y la musicología como lo puso Adorno, sino también involuntariamente de su propia materialidad lingüística. El material idiomático exige ante todo expresar el tiempo.

La temporalidad de la parataxis no es una orgánica sino cubista, por lo que tiene de quebrada: se constituye de saltos. El uso del hiato como material constructivo tiene larga data, y fue descripto como "construcción dura" tempranamente en 1910 por el filólogo alemán Norbert von Hellingrath en alusión a Hölderlin, según un estudio de Peter Szondi que cita Adorno.[96] El hiato entre las palabras aparece en el Imperio romano como sintoma de fragilidad de lo que se ha conquistado: el

[95] Adorno, Th. W. "Transición hacia la falta de libertad". *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003. p.65.
[96] Adorno, Th. W. Nota 66 de "Parataxis". En *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.455.

latín desarrolló los conectores que heredará en parte el idioma alemán en la temprana Edad Media.[97] La cohesión interna de un texto se construye en la regla mediante conectores que ponen en relación a los miembros oracionales. Los llamados miembros oracionales son las palabras agrupadas en categorías según su función en una oración: el sujeto para quien hace lo que se va a predicar, el verbo para la acción que hace el sujeto, el objeto para lo hecho por el sujeto. Cada miembro se define por una posición relativa en la tríada sujeto-verbo-objeto. Desde el punto de vista de los miembros de la oración, la relación no es secuencial, sino triangular, de una constelación de tres puntas, donde cada una engendra y es engendrada recíprocamente por las otras dos. Adorno interpretó a las tres puntas en su entrelazamiento vigesimesco, bajo los problemas del sujeto-praxis-objeto: "La subjetividad es una figura del objeto. El encantamiento del sujeto en su propio fundamento de determinación, su posición como el ser verdadero, es una apariencia. Hay que mostrar al sujeto su objetividad (…)".[98] "Que la cuestión de teoría y praxis depende de la cuestión de sujeto y objeto lo muestra una simple reflexión histórica".[99] "Quien no quiera romantizar la Edad Media tendrá que estudiar la divergencia entre teoría y praxis hasta llegar a la separación más antigua entre trabajo corporal y trabajo espiritual, probablemente hasta la historia tenebrosa. La praxis surgió del trabajo, en el momento en que el trabajo ya no quería reproducir directamente la vida, sino producir sus condiciones: esto colisionó con las condiciones existentes. Su procedencia del trabajo es una cargada pesada para la praxis. Hasta hoy acompaña al momento de falta de libertad que la praxis arrastra".[100] Cuando la parataxis suprime a los conectores entre el sujeto gramatical, el verbo y el objeto gramatical, deja al desnudo los cruces no lineales entre la subjetividad, el trabajo y la objetividad. La parataxis literaria es un procedimiento mimético en el lenguaje, no porque se trate de una copia de algo, sino porque engendra un modo espécifico de relación entre sujeto y objeto. Sin embargo, en Adorno no todo verbo representa la acción laboral o el trabajo alienado, sino también la posibilidad para el comportamiento mimético, para el juego en el arte. El juego que el sujeto realiza con su objeto se vuelve principio de la acción estética, como trabajo lúdico con el material: "Material es aquello con lo que l*s artistas juegan".[101] El juego no debe confundirse con mera diversión o deporte, sino como una forma de trabajo muy precisa que involucra momentos de espontaneidad. Mediante el juego con el material también se rompe la linealidad sujeto-acción-objeto que la organización de la frase en sujeto-verbo-objeto quisiera fijar. En el arte la parataxis se observa ahí donde el material deja de ser una sustancia amorfa que l*e* artista configura para producir una obra de arte. El material en la estética tradicional ha sido formulado como objeto de la producción artística, o sea, desde el punto de vista de la gramática funcionando como objeto sobre el que recae la acción del sujeto gramatical: "Lo más a mano es ahí el material de su propio tiempo. (…) Lo que un artista toma entre sus manos se hace en él una figura que se crea".[102] En Adorno esta relación se invierte, en la medida que el material acciona sobre el sujeto, lo condiciona y lo habilita, con lo cual, al menos gramaticalmente, el material empieza a operar como un sujeto, como agente, como «base de operaciones». El material configura al artista. En *Teoría estética* esta inversión se denomina precisamente la «coacción del material» sobre l*e* artista, lo cual dota al material de una «posición soberana».[103] El concepto de material se acerca a la parataxis por su rasgo soberano, su capacidad de acción que lo convierte en una subjetividad hecha de cosas. Pero también la propia configuración lingüística del concepto de

[97] Schmid, H.U. "Althochdeutsche Entwicklungen". In *Einführung in die deutsche Sprachgeschichte*. Stuttgart: Sprengler, 2017. p.249.
[98] Adorno, Th. W. "Sobre sujeto y objeto". En *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entradas*. Madrid: Akal, 2009. p.666.
[99] Adorno, Th. W. "Notas marginals sobre teoría y praxis". En *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entradas*. Madrid: Akal, 2009. p.675.
[100] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.678.
[101] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.199.
[102] Hegel, G.W.F. *Filosofía del arte o estética (verano de 1826). Apuntes de Friedrich carl Hermann Victor von Kehler.* Madrid: Abada, 2015. pp.171, 177.
[103] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.200.

material dentro de *Teoría estética* es una parataxis, porque está desparramada a lo largo de los capítulos. Así, con la lectura lineal del libro, el concepto de material reaparece una y otra vez siempre en constelaciones distintas. Al comienzo en el capítulo "Situación" los materiales estéticos son interpretados en su estado de desmoronamiento como parte del proceso iniciado por las vanguardias históricas de desartistización, de reducción de la diferencia entre el arte y la vida administrada, lo cual los pone en tensión con la industria cultural.[104] Luego en el capítulo "Coherencia y sentido" el estado vigesimesco del material trastorna su propio concepto, que acaba siendo la paradoja de la pérdida de sus cualidades específicas: que cualquier cosa pueda hoy ser material es una restricción que brota del propio material.[105] El último momento es el de la elaboración técnica del material en el capítulo "Lo general y lo particular". Las vanguardias del siglo veinte se constituyen como tales en la revuelta contra los materiales heredados de la tradición, lo que produjo su desmoronamiento. La paradoja del material invierte este desmoronamiento como parte del progreso, que en Adorno, se corresponde con el progreso del dominio técnico de la naturaleza. Bajo el signo del material, los más nuevo, el arte más avanzado reaparece como parte del proceso universal de dominación de la naturaleza.[106] Ni siquiera en el parágrafo donde se anuncia que se va a definir el concepto de material, el concepto de material es definido concentradamente, sino que dos de sus momentos esenciales, la tensión vanguardia-indutria y la dialéctica técnica-naturaleza, se encuentra en otros pasajes del libro. Vistos como «complejos parciales de igual peso» unidos por hiatos, los momentos del concepto de material expresan ejemplarmente como incorporó Adorno la parataxis en *Teoría estética*. La parataxis arcaica Adorno la analiza en Hölderlin como un procedimiento reapropiado conscientemente para la producción poética. Los conectores y los adverbios funcionan como material adhesivo de contacto, es decir que trazan interdependencias externas entre los sintagmas y que se subsumen por la fuerza sintética del concepto en la linealidad sintagmática unos a otros en relaciones de causalidad o consecuencia. La complexión inmanente de las construcciones tradicionales es precisamente lo que la parataxis adorniana buscaba erosionar. La distinción entre mediación vulgar y mediación determinada que desarrolló Adorno en su texto "Parataxis" se puede comprender como una crítica al uso excesivo de puentes lexicológicos externos, de conectores. La mediación vulgar es la que funciona como una cosa interpuesta en el medio de dos opuestos. La mediación determinada es la que funciona como un proceso en el interior de cada uno de los opuestos. El procedimiento paratáctico realiza una construcción de "la mediación en el interior de lo mediado".[107] La parataxis es precisamente un tipo de interrelación entre las oraciones y los párrafos que prescinde de los conectores. Las conexiones se establecen por la coordinación de los miembros, cuyas relaciones brotan desde su mismidad. La escritura paratáctica es tan brusca como fluida. La dialéctica disociación/conexión se vuelve principio constructivo, porque se yuxtaponen fragmentos lingüísticos en cuya autonomía se ha profundizado y desde su propia constitución interna se derivan las relaciones con los fragmentos contiguos. En una carta de enero de 1953 a sus estudiantes Rainer Koehne y Hermann Schweppenhäuser, Adorno confiesa que su teoría del material no es todavía demasiado concreta como él quisiera.[108] Sin embargo, les advierte sobre el material de la investigación, que éste puede percibirse no tanto en largos pasajes de sus textos, sino en los momentos particulares, en ciertas oraciones individuales [«einzelnen Sätze»] o en miembros de la oración [«Satzglieder»]. Y confiesa más adelante, que el concepto de lo idiomático, en tanto material de la exposición heurística, ocupa un lugar central en sus reflexiones estéticas. En la parataxis, señala

[104] Adorno, Th. W. "Descomposición de los materiales". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.28
[105] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.199.
[106] Adorno, Th. W. "El progreso y el dominio del material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.279.
[107] Adorno, Th. W. "Notas marginals sobre teoría y praxis". En *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entradas*. Madrid: Akal, 2009. p.455.
[108] *Cf.* Schütte, W. *Adorno: eine Bildmonographie*, Herausgegeben vom Theodor Adorno Archiv. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Adorno siguiendo las palabras de Hölderlin, se invierte la periodicidad sintáctica de tipo ciceroniana, la cual se caracterizó por el uso de complejas oraciones subordinadas: "«Se tienen inversiones de las palabras en el período. Pero mayor y más eficaz tiene que ser la inversión de los períodos mismos. La posición lógica de los períodos, en la que al fundamento (al período fundamental) sigue el devenir, al devenir el fin, al fin la finalidad, y las oraciones subordinadas cuelgan siempre detrás de las principales a las cuales se refieren inmediatamente, el poeta ciertamente sólo muy raras veces la puede utilizar»".[109] Las oraciones subordinadas expresan por antonomasia la violencia que la sintaxis conceptual ejerce sobre su material. En idioma alemán las frases subordinadas ponen siempre el verbo al final de la oración. En español a penas se puede concebir: «La ciudad de Offenbach extendió sus brazos a les inmigrantes, quienes a partir de los años 60 desde Turquía, Italia y Grecia hacia Alemania en busca de trabajo fueron». El rasgo distintivo de la subordinación semántica es la alienación del sujeto respecto de su propia acción, que queda situada allá al final y tan lejos que por momentos cuesta concebir la correspondencia entre ambos. El problema de la transparencia del lenguaje frente a su tema en idioma alemán depende del uso de oraciones principales sencillas y cortas, o del uso de oraciones subordinadas largas y complejas. La estética adorniana transparenta su objeto, la obra de arte moderna, en tanto persigue en el manejo del idioma distintas formas artísticas de comportarse con su material, lo cual lo paga perdiendo algo de su transparencia. Como el material de la estética es en verdad plural, dinámico y conflictivo, exige a cada momento diversificar los modos de exposición, incluyendo en numerosas ocasiones oraciones subordinadas complejas.[110] El revoltijo [«Sammelsurium»] de frases simples al lado de otras muy complejas expone un aspecto que está contenido en los idiomas mismos: su carácter montajístico que se despliega como asociación psicológica.[111] Según el principio benjaminiano de timidez y docilidad ante el objeto, *Teoría estética* se comporta intercalando espontáneamente la frase-párrafo de enorme extensión y complejidad, sin respiro, que abre una lógica *mamushka* de frases subordinadas, contenidas unas dentro de otras sin puntos intermedios, y que alcanza la extensión de un parágrafo entero, y la frase-síntesis o frase-chombera, como dijera Pablo González Padilla, *dictum* de sorprendente brevedad y contundencia, la cual funciona como un martillazo en la frente, cuya cicatriz parece preconcebida ya como una futura cita de cabecera, un proverbio de señalador o una estampa para chomba, en cuya yuxtaposición quieren hacer hablar eso que en la obra de arte no alcanza al lenguaje comunicativo: "el verdadero lenguaje del arte es mudo".[112] La experiencia de la lectura como salto entre lo extenso y abigarrado y lo breve y eficaz se vuelve dialéctica, cuando una se vuelve desarrollo de la otra, o viceversa como síntesis. Las mejores frases-párrafo tienden a argumentar como si engendraran relatos, historias de la vida de los conceptos. Con ello tienden al género literario de la novela. El carácter novelesco, componer tramas de relaciones categoriales en una misma frase se ofrece como una experiencia de lectura oscura, que Adorno aprende -contra todo positivismo- como lector de Hegel. Adorno utiliza a propósito el extranjerismo «*Skoteinos*», palabra griega para oscuridad: "Raras veces se ha desarrollado una teoría de la claridad filosófica; en vez de ello se emplea su concepto como si fuese obvio. En Hegel no aparece tematizada en ningún lugar; acaso al contrario, donde defiende a Heráclito: «La oscuridad de esta filosofía reside principalmente en que en ella se expresa un pensamiento profundo, especulativo; y este es siempre difícil y oscuro para el entendimiento». (…) Hegel mismo quería componer los conceptos de tal modo que en ellos se manifestara la vida de la cosa misma, y no conforme al ideal abstracto de claridad, (…) que se

[109] Hölderlin citado por Adorno: "Parataxis". En *Notas sobre Literatura*. Madrid, Akal, 2003. p.457.
[110] [«komplexe Nebensatzkonstruktionen»] *Cf.* Deutscher, G. *Die Evolution der Sprache. Wie die Menschheit zu ihrer größten Erfindung kam.* München: C.H.Beck, 2018. p.329 y ss.
[111] *Cf. Adorno: eine Bildmonographie*, Heraugegeben vom Theodor Adorno Archiv, Frankfurt, Suhrkamp, 2003, pp.235-237.
[112] Adorno, Th. W. *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004. p.154.

complica lingüísticamente".[113] Las mejores frases breves de la estética de Adorno están preformadas ya como proverbios. Con ello tienden al género popular del refrán. El carácter proverbial de *Teoría estética*, que en alemán tiene una larga tradición, toma la cita como material pero en el sentido inverso al *Libro de los pasajes*, porque extrae de ella su forma, su extensión y su fuerza para componer un ejército de reserva de citas a la espera de ser referenciadas. La dialéctica musical entre transición y hiato se retraduce lingüísticamente como la tensión entre el carácter novelesco y el carácter proverbial de las oraciones adornianas.

A pesar de su carácter fragmentario, la parataxis adorniana se pelea con la acumulación de materiales extraídos directamente de otros textos y su yuxtaposición sin ser reelaborados, interpretados mediados por la reflexión conceptual. La crítica de Adorno al montaje textual que compone el *Passagenwerk* de Benjamin caló en su propio comportamiento muy hondo, hasta volverse en *Teoría estética* aversión al uso excesivo de citas y de materiales no mediados por la reflexión dialéctica. Frente al principio montajístico que obliga a las frases a rozarse en sus contornos exteriores, *Teoría estética* entreteje simultáneamente una trama subterránea, que la aproxima a la literatura. En los textos adornianos, los objetos concretos, pero sobre todo los objetos abstractos cobran vida por substantivización y atribución de acciones personales. Las categorías estéticas adquieren en *Teoría estética* la facultad de apetecer: „Die modernen Kunst will den Scheincharakkter abschütteln, wie ein Tiere eingewachsenes Geweih" ["El arte moderno quiere quiere quitarse de encima el carácter de apariencia, como los animales un cuerno que les ha salido"].[114] El verbo *wollen* que ordinariamente significa el deseo de alguien de ser o tener algo, se invierte para la obra de arte en tanto algo que aparece, pero que quiere dejar de ser apariencia e integrarse al mundo, como un unicornio, animal fantástico, quisiera arrancarse su cornamenta y con ello comenzar a existir como mero caballo. La voz pasiva, en tanto extinción del sujeto gramatical, se comporta como un material lingüístico de vivificación de la cosa, en cuya recurrencia *Teoría estética* expresa su carácter objetivista, centrada en la obra de arte. La vida de la obra de arte en tanto objeto estético que es perseguida por *Teoría estética,* se encuentra en el momento de su hundimiento, es decir justo cuando se vuelve contra sus cimientos objetuales. La desintegración de lo vivo es el momento donde lo vital aúlla con mayor fuerza. En la gramática alemana hay una regla para construir frases en voz pasiva, cada vez que el objeto directo ocupa el lugar del sujeto, que impiden la constitución de una subjetividad en el objeto: el verbo modal *wollen,* que significa el deseo de una persona, se sustituye por el otro modal *sollen,* que significa lo que una cosa debiera ser. El altoalemán vigila la diferenciación entre lo que vive y lo inanimado. Adorno sin embargo tuerce esta regla aquí y allá, y las obras de arte expresan sus propias apetencias, no solo brutalmente como lo que ellas *quieren*, sino incluso haciendo eco del recato de la subjetividad alemana como *quisieran*: "Wollten Kunstwerke um des eigenen Begriffs willen jene Rückbeziehung absolut tilgen, so tilgen sie ihre eigene Voraussetzung" ["Si las obras de arte quisieran, en nombre de su propio concepto, anular absolutamente la relación con la empiría, anularían su propio presupuesto"].[115] Con este ínfimo procedimiento sobre el idioma alemán invierte Adorno la dialéctica sujeto-objeto en la estética, que desde Kant estuvo centrada en favor del sujeto, en favor de un sujeto de segundo orden, una consciencia material o en términos hegelianos de un espíritu objetivo, que es la obra de arte.

[113] Adorno, Th. W. "«*Skoteinos*» o cómo habría que leerlo". En *Tres estudios sobre Hegel.* Madrid: Akal, 2012. pp.307-309.
[114] Adorno, Th. W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970. p.157 [Adorno, Th.W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.142].
[115] Adorno, Th. W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970. p.158-159 [Adorno, Th.W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.143].

[Contenido de verdad y vida del lenguaje alemán]

La escritura adorniana es una profunda lectura de las exigencias del idioma alemán y simultáneamente una permanente búsqueda de ir más allá de ellas. En tanto material histórico el idioma alemán tal como lo recibió Adorno estaba ya preformado. Que el material esté preformado significa que jamás se encuentra en estado puro. El concepto de preformación del material se esclarece en tanto se lo extiende al terreno de los idiomas, porque hay pocas producciones humanas más regladas que los idiomas y a la vez que admitan tantas combinatorias posibles. Cada hablante, especialmente los nativos de una lengua, están sumergidos en ella como en un material, desde el cual producen superficies significantes sólo en la medida en que pueda seguir las exigencias gramaticales ya codificadas social e históricamente. En el artículo "Sobre la pregunta: ¿qué es alemán?" Adorno hace explícita, mediante una experiencia propia, la profunda afinidad entre el idioma alemán y la filosofía especulativa: "Quien piensa que para la filosofía, a diferencia de las ciencias, la exposición es esencial (Ulrich Sonnemann ha dicho recientemente de una manera contundente que todo gran filósofo es un gran escritor) tiene que estudiar el caso alemán".[116] El idioma alemán llegó a tener para Adorno una fuerza expresiva superior a la del resto de las lenguas occidentales, una capacidad de construir palabras y de configurarlas entre sí de modo tal que rompen lo fijado por el concepto y se ponen en un movimiento, que en tanto se dirige contra sí mismo converge con la cosa. La palabra alemana para cosa, *Gegenstand*, sugiere lo que se posiciona *contra* [*gegen*] la consciencia. La afinidad que Adorno diagnostica entre la expresividad del idioma alemán con la filosofía especulativa se salva de recaer en la ideología del orgullo nacional, según el que «*wenn es deutsche ist, ist es gut*» [«si es alemán, es bueno»],[117] porque sólo se puede pensar por el reverso de la tendencia al dominio que las reúne. Filosofía especulativa, idioma alemán y dominio de l*e* otr*e* forman una constelación que en su momento vigesimesco coaguló en el nacionalsocialismo como discurso fascista, jerga de la autenticidad e intolerancia a las minorías sociales. El término alemán para concepto se mueve contra sí mismo, porque señala su fuerza fijadora de la transitoriedad de la naturaleza: *Begriff* se realiza en la acción como *begreifen*, en tanto actividad espiritual de *sujetar* lo conceptualizado. El segundo pedazo de la palabra *-griff*, que significa literalmente agarre, asa, mango, se conecta al dominio subjetivo en el dicho alemán «etwas im Griff haben», que se usa para expresar cuando se tiene algo bajo control. El concepto material de concepto presupone en alemán el dominio. Todo lo que resuena en la palabra «*Erfahrung*» dice Adorno, aunque sin especificar qué, daría cuenta de esta propiedad específica y objetiva de la lengua alemana de expresar en la exposición la dialéctica de la vida de la cosa y su fatal fijación conceptual.[118] La palabra experiencia en alemán es el viajar [*fahren*] de la naturaleza hacia la interioridad de la subjetividad, cuyo norte está determinado por las categorías de la consciencia hasta arribar a su muerte sintética como concepto, saber o aprendizaje. Cada idioma es una experiencia del mundo sedimentada. La experiencia de aislamiento que vive el extranjero según Adorno está determinada por la dificultad de alcanzar la expresión lingüística, que depende del espacio de familiaridad con el material idiomático. El choque con la manera de pensar que el inglés arrastra fue insuperable para el filósofo alemán, que lo padeció en numerosas ocasiones como críticas editoriales a su modo de exposición "*badly organized*" y como exigencias de someter sus textos a los modos unitarios de *editing* de las revistas académicas norteamericanas.[119] La organización analítico-positivista de los *papers* académicos coincidía a su entender con las leyes de concentración económica del capitalismo monopólico estadounidense, y a la vez expresaba la

[116] Adorno, Th. W. *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entradas.* Madrid, Akal, 2009. p.623

[117] Lo que fue usado como eslogan publicitario de la tenebrosa multinacional alemana Bayer: "Si es Bayer, es bueno".

[118] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.623.

[119] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.621.

integración total de la actividad espiritual en el sistema productivo. La afinidad del alemán y la filosofía especulativa es comparable sólo con la del inglés y la filosofía analítica.

La constelación intimista entre idioma materno y búsqueda de las huellas de la infancia fueron la razón más profunda que forzaron a Adorno a regresar a Alemania luego del exilio en Norteamérica. Precisamente en estos años de posguerra el idioma alemán, la madre lingüística adorniana, entra en una nueva fase de desintegración por la fuerza de sus mediaciones históricas y colectivas: la infancia idiomática, en la que para Adorno resonaba el eco de la voz de la madre, se le aparecerá todavía más lejana e inalcanzable. El desmoronamiento del material idiomático alemán ha llegado a ser evidente en el tambaleo que desde mediados del siglo XX somete al sistema de casos que determinan las declinaciones de artículos, adjetivos y sustantivos. El engranaje de casos nominativo, acusativo, dativo y genitivo legislan los cambios de las terminaciones de las palabras según se quiera indicar un sujeto, un objeto directo, un objeto indirecto o pertenencia respectivamente. Con la imagen de un caleidoscopio la crítica de Mark Twain al idioma alemán acertó al carácter combinatorio de este sistema, en el que giran y se engarzan creando figuras fugaces un montón de partículas pequeñitas. Esta complejidad de combinatorias le llevó a Borges en su poema "Al idioma alemán" describirlo como «»una jungla de declinaciones.[120] En el *Umgangssprache* ha llegado a estar amenazada la vigencia del caso genitivo, que hace declinar artículos y adjetivos para expresar pertenencia. La preposición *von* que rige dativo y que también expresa pertenencia sustituye desde hace décadas y cada vez más al caso genitivo. El libro antológico de columnas del periodista Bastian Sick *Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod*[121] apunta que esta agonía del genitivo en manos del dativo comenzó a expandirse desde el dialecto *Bayerisch* hablado en el sudeste alemán y alcanzó a subir hasta el altoalemán. Según Sick, la canción popular bávara de los años 80 *Wegen dir* [*Por ti*] de la cantante Nicki fue corregida por la canción llamada *Deinetwegen* del músico Udo Jürgens, cuyo título significa lo mismo que el anterior pero está correctamente formulado en altoalemán: *deinetwegen* [*Por ti*]. La categoría adorniana de «*Zerfall der Materialien*» expresa en su materialidad su propio sentido de agonía, el de la caída histórica de los materiales lingüísticos. El genitivo está usado al borde de su caída histórica. No son los sustantivos los que expresan la caída, sino la partícula *der* que los une, declinada por Adorno en genitivo. Algo así de pequeño e insignificante como un artículo en alemán llega a ser un concepto: *Zerfall des Genitiv*. La amenaza del caso genitivo es simultánea durante el período de posguerra a la progresiva anglización del mundo occidental, a la inmensa ola inmigratoria en la Alemania occidental y a la revalorización de los dialectos como medida de desnazificación. En general coincide con la "triple devaluación" que discute el lingüista Guy Deutscher como simplificación, acortamiento y contaminación del idioma alemán.[122] La tendencia hacia la simplificación mediante la reducción de los casos de declinaciones constituye una de las manifestaciones de la lógica de desintegración inmanente al idioma alemán. No hay nada que temer por la extinción del genitivo, el altoalemán se fundó sobre la base de una pérdida. El desmoronamiento contemporáneo del genitivo es el momento más nuevo de un proceso que es en verdad arcaico, tan antiguo como la conformación misma del *Urgermanisch*. La lengua germánica originaria deriva del proto-indoeuropeo que tenía ocho casos de declinaciones, de los cuales cayeron el locativo y el instrumental en el latín quedando seis, y sólo cuatro en el altoalemán antiguo tras caer el ablativo y vocativo durante la temprana Edad Media.[123] La «afinidad electiva» de la filosofía especulativa con el idioma alemán, que Adorno sospechó en "Sobre la pregunta: ¿Qué es alemán?",

[120] Borges, J.L. "Al idioma alemán". En *Obras Completas.* Buenos Aires: Emecé, 1974. p.1116.
[121] Que se podría traducir por *El dativo es la muerte del genitivo*. Sick, B. *Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod*. Köln: Kiepenheur und Witsch, 2004.
[122] Deutscher, G. "Der Kraft der Zerstörung". En *Die Evolution der Sprache*. München, Verlag C.H. Beck, 2008. p.90.
[123] Deutscher, G. *Op.cit*. p.111 y ss.

creció sobre la corriente del movimiento dialéctico, el cual es una capa fundamental de la gramática alemana.[124] Aquí por filosofía especulativa Adorno se refiere principalmente a la filosofía dialéctica en el sentido hegeliano: "Históricamente, a través de un proceso que habría que analizar en serio, la lengua alemana se ha vuelto capaz de expresar algo en los fenómenos que no se agota en su mero ser-así, en su positividad. Esta característica específica de la lengua alemana se muestra de la manera más drástica en la dificultad casi prohibitiva de traducir a otra lengua los textos filosóficos más exigentes, como la *Fenomenología del espíritu* y la *Ciencia de la lógica* de Hegel. El alemán no es simplemente la significación de significados fijos, sino que ha tomado de la fuerza de expresión más de lo que percibe en las lenguas occidentales quien no ha crecido en ellas, quien no las tiene como una segunda naturaleza".[125] La filosofía hegeliana supo captar lo que se mueve en las cosas, es decir que con esa segunda naturaleza que es el lenguaje, persiguió a la fugacidad, lo que se está desmoronando, que es la primera naturaleza.

Sólo en el comportamiento de algunas palabras se encuentra suspendida la dialéctica de *Zerfall*. El idioma alemán vuelve explícito el carácter dinámico de la palabra, saca a la luz su vida como dialéctica. Algunas palabras se separan en sus partes constituyentes sin dejar de funcionar como una sola palabra, y por el contrario otras palabras se agrupan para constituir las partes de una palabra compuesta, que sin embargo exhibe su carácter colectivo. Los así llamados *trennbare Verben* son los verbos que en el tiempo presente se separan quedando la raíz verbal junto al sujeto y el prefijo al final de la oración. Por caso, el verbo en infinitivo «imaginarse» [*vorstellen*] se comporta en el presente como «*Ich stelle mir vor*» [que en español se conjuga todo junto: «yo imagino»]. La descomposición es aquí una inversión del orden de las partes de la acción, porque la primera parte del verbo pasa hacia el último y la última parte del verbo al comienzo de la oración. Aquella misma inversión de los períodos que Hölderlin describía respecto de las oraciones subordinadas, se repite en los verbos con prefijos separables. Sólo en el tiempo pasado y en la voz pasiva, es decir, fuera de la esfera activa y presente, sólo en las cosas y en el pasado la acción vuelve a reagruparse materialmente. Hacer, según la gramática alemana, se realiza mediante la descomposición del material lexicológico. Junto con las oraciones subordinadas, que ubican los verbos al final de la oración, los verbos separables traen a la composición en alemán un momento de distanciamiento y extrañamiento entre el sujeto y su acción. El chiste de Mark Twain sobre los verbos separables en alemán da con esto: mientras más lejos está la acción del sujeto, tanto más a gusto está el criminal con su fechoría.[126] El reverso perfecto de las palabras separables son las palabras compuestas. Este material lexicológico se compone mediante la yuxtaposición no integral de palabras, es decir, que las partes se aproximan pero conservan su estructura y con ello vuelven evidente el carácter de montaje de las *Komposita*. Twain acertó con esto al llamarlas con la expresión compuesta *Wortcollage*. El nombre de este procedimiento es en sí mismo un montaje lexicológico entre el verbo sustantivado «composición» y el sustantivo «palabra»: *Wortzusammensetzung*. Hay *Komposita* construidas con cuatro, cinco y hasta seis morfemas lexicológicos, los cuales fueron sarcásticamente descriptos por Twain como procesiones alfabéticas, desfiles de letras a veces tan largos que adquieren su propia perspectiva.[127] Las junturas entre los morfemas se articulan en numerosas ocasiones con las letras puente «s», «r» o la sílaba «en», que no sólo enlazan los miembros de la composición sino que además, en tanto no forman parte de ninguna de las palabras que se codean, resaltan su yuxtaposición. La teoría de la *Gestalt,* en tanto teoría formal de la percepción, ya estaba contenida

[124] Adorno, Th. W. "Sobre la pregunta: ¿Qué es alemán?". En *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entradas.* Madrid, Akal, 2009. p.622.
[125] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.622.
[126] Twain, M. *Die schreckliche deutsche Sprache.* Köln, Anaconda Verlag, 2010. p.23.
[127] Twain, M. *Op.cit*. p.59.

subterráneamente en el plexo del idioma alemán, en el que fue pensada. Las leyes gestálticas de proximidad, continuidad y cierre sacan a la luz capas formales del material idiomático. La tendencia inmanente del idioma alemán de construir palabras largas, componiendo por yuxtaposición sin espacios vacíos entre una y la otra contiene el principio gestáltico de la continuidad, en tanto que en la proximidad de esas unidades se percibe ahora una segunda unidad superior, un nuevo todo, que constituye simultáneamente un nuevo objeto semántico. Pese a la evidencia de no licuar materialmente sus constituyentes, las *Komposita* sí integran sus campos semánticos, determinando así un segundo objeto que es más que la suma de los objetos a los que refieren las palabras individualmente. Uno de las palabras compuestas adornianas más flagrantes es la de «*Kulturindustrie*». Si las palabras compuestas se explican por la ley de proximidad, los verbos separables en su separación son percibidos en su continuidad. La tensión gramatical entre palabras separables y palabras compuestas coincide con la tensión entre los procedimientos alegóricos de las vanguardias artísticas de fragmentación y montaje. La dialéctica fragmentación/montaje que Adorno piensa a partir de la vanguardia como un rasgo que estuvo escondido en el arte desde siempre, es análoga a esa tensión lexicológica del idioma alemán que la escritura fragmentaria/paratáctica de la *Teoría estética* despliega. El concepto de material estético remite por un lado a la obra de arte y por otro lado se encorva sobre el lenguaje, las palabras con las que todo concepto está hecho. En este sentido *Teoría estética* está a la altura de su propio mandato de perderse en el interior del material, cuya singularidad está mediada por el idioma alemán. El idioma alemán lleva dentro de sí una tendencia al nominalismo, hacia la individuación y hacia la sobre-expresión de las relaciones de interdependencia de sus elementos. En términos semióticos la inestabilidad de la lengua alemana es a causa de estar hipercodificada.[128] Que cada constituyente sea portador del sentido general convierte a cada uno en necesario. Una sola letra de más o de menos en una terminación o en un prefijo y se transforma radicalmente el sentido de una palabra. La construcción gramatical por ser algo tan preciso y particularizado deviene lo contrario de la construcción integral que querría ser, castillo de arena, porque como innumerables granitos de material hipercodificado representa frente a la subjetividad errante algo muy estricto e inestable. A quien se detiene a observar la rigidez de la gramática del alemán de cerca, ésta se le pone en movimiento, comienza a hormiguear y se desgrana. El vértigo twainiano durante el momento de construcción de una frase en alemán está ocasionado en la repartición desjerarquizada del poder semántico: hasta la preposición más pequeña e insignificante tiene la fuerza de desestabilizar hasta el absurdo una frase completa. Precisamente Twain describe esta experiencia constructiva con el idioma alemán como «hundir los pies en arenas movedizas».[129] La movilidad del idioma alemán rompe de tanto en tanto con la linealidad del sintagma. La descripción de los números y de la hora es acaso la arena más movediza, porque la lectura debe comenzar con fragmentos que en la escritura numérica aparecen después. La analogía circense de *Teoría estética* para el intento contenido en cada obra de arte de realizar lo irrealizable, vencer la fuerza de gravedad de su material, vale en primer lugar para el idioma alemán. El carácter saltimbanqui del alemán aparece en los verbos separables que arrojan su prefijo al final de la oración, los verbos modales que juegan desde los extremos de la oración malabares semánticos con su verbo complementario, las oraciones subordinadas en las que el sujeto debe cruzar entera la tensa soga del

[128] "Todas las reglas retóricas y estilísticas que operan en cualquier lengua constituyen ejemplos de hipercodificación. Un código establece que determinada combinación gramatical es comprensible y aceptable, y una regla retórica posterior (que no niega la anterior, sino que la admite como punto de partida) establece que esa combinación sintáctica debe usarse en circunstancias específicas con determinada connotación estilística. La hipercodificación actúa tarnbién al nivel de reglas gramaticales como, por ejemplo, la elisión del futuro ('*will*' *deletion*) en enunciados que dan por seguro el acontecimiento que deberá verificarse y que, según Lakoff (1971b), subrayan la función de las presuposiciones semánticas en la sintaxis". Eco, U. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000. p.210.

[129] Twain, M. *Die schreckliche deutsche Sprache.* Köln, Anaconda Verlag, 2010. p.11

sintagma hasta alcanzar su acción. El proceso estético es para Adorno un *tour de force*, un acto equilibrista, movimiento riesgoso entre los momentos técnicos que se van contradiciendo mutuamente hasta quedar todos desarrollados pero sin resolver. Cada idioma en tanto material histórico habilita unas técnicas constructivas y trunca otras. La técnica lingüística que el idioma alemán pide es también, en tanto hipercodificación, *tour de force*, la realización de algo irrealizable. El idioma alemán querría nombrar cada cosa con total precisión, ajustando el caleidoscopio gramatical perfectamente a las curvas del objeto, y con ello no hace más que enfrentarse a la «irresolubilidad total de sus problemas técnicos».[130] Lo irresoluble de los problemas técnicos del idioma alemán suspende al final la movilidad que constituye su técnica constructiva. *Teoría estética* desarrolla sin resolver el carácter antagónico de su material idiomático, donde converge no sólo con la obra de arte moderna sino también con la sociedad capitalista. Forma y contenido de *Teoría estética* fueron acuñados en un momento de profunda transición del idioma alemán, que intentaba desnazificarse, abriéndose a la influencia de las fuerzas internacionales que llevaron adelante la reconstrucción de Alemania desbastada por las Guerras Mundiales. La desnazificación de Alemania, que se llevó adelante en una buena medida mediante el lenguaje, como transformación de lo decible en la esfera del discurso público, significó la desgermanización del idioma alemán. Durante la Guerra Fría el idioma -como el territorio y los cuerpos- estaban tensionados entre dos bloques opuestos y cinco subterritorios. Sin embargo, el inglés comenzó un proceso de influencia en el altoalemán todavía en curso, que no lograron alcanzar el francés o el ruso. La anglización del alemán pertenece a la vez al proceso global de anglización del mundo, como consecuencia secundaria del ascenso de Estados Unidos como nueva potencia mundial.

Hoy frente al llamado «inglés global» todos los idiomas cuentan como dialectos: son variaciones regionales.[131] La dialéctica entre idioma único, estándar, administrativo, alto y oficial, y dialectos plurales singulares, regionales, bajos y extraoficiales se desató especialmente en Alemania con la primera unificación de 1871.[132] La constitución decimonónica del Imperio Alemán como Estado-Nación significó la germanización de los diversos territorios y pueblos gobernados por casi 300 ducados, proceso en el que la unificación de hablantes cumplió un papel decisivo. La estructura fragmentaria del Imperio Alemán se describe habitualmente con la imagen de una *Flickenteppich* [alfombra de retazos]. La variedad lingüística, de tradiciones y regiones que describe la alfombra compuesta de distintos fragmentos entretejidos, coincide al revés con el proceso estético entre las artes que la filósofa Juliane Rebentisch siguiendo a Adorno describe con el término textil «*Verflechtung*»: como los bordes de alfombras viejas los límites entre las artes se entretejen.[133] La obra de arte orgánica es el correlato estético de los procesos de unificación que los Estados Nacionales impusieron sobre las singularidades idiomáticas, territoriales y poblacionales. El concepto de montaje de Benjamin en tanto que exposición de las costuras, vale también para los idiomas: los dialectos exponen las costuras que el altoalemán quisiera parchar. La germanización nacionalista del Imperio Alemán impuso la disimulación de las costuras idiomáticas. Frente a la estandarización del nuevo altoalemán que comenzó con la traducción de la Biblia por Lutero, fue creciendo la sombra de los dialécticos en tanto variaciones bajas de lo germánico. La germanización del territorio alemán a través de la consolidación del altoalemán no sólo se implementó mediante la enseñanza obligatoria del *Hochdeutsch* sino que llevó un grado más lejos el proceso moderno de verticalización terminológica. [134] Dos heterónimos cuyos significados duplican una idea se

[130] Adorno, Th. W. "Apariencia, sentido, *tour de force*". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.146.147
[131] Phillipson, R. "The linguistic imperialism of neoliberal empire". En *Critical Inquiry in Language Studies* (2008), 5/1. pp. 1-43.
[132] *Cf.* Schmid, H. U. *Einführung in die deutsche Sprachgeschichte*. Stuttgart: Springer-Verlag, 2017.
[133] *Cf.* Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
[134] Schmid, H. U. *Op.cit*. p.273 y ss.

verticalizan cuando uno de ellos es seleccionado para su uso oficial por sobre el otro. El punto más extremo de esto se alcanzó durante el Tercer Reich, cuando el nazismo sustituyó la propia palabra *Dialekt* por ser un extranjerismo de procedencia latina por la palabra compuesta *Mundart,* literalmente *tipo bucal*. Lo que en lingüística el término verticalización describe como procesos de jerarquización entre palabras, expresa la verdad del altoalemán como idioma elevado a nacional sobre los regionalismos. Los dialectos inoficiales que comenzaron a desarrollar por defecto las comunidades inmigrantes en el siglo XX exponen hasta en los detalles más insignificantes las costuras y los entretejidos contemporáneos de la sociedad altoalemana. [En Colonia tuve que ir una vez al costurero para que zurza una camisa y un pantalón. Intercambiamos muy pocas palabras, porque hacía sólo unas semanas había llegado a Alemania, y si quiera sabía las palabras para cocer, arreglar y retirar. Frente a mis balbuceos él permaneció mirándome fijo en silencio. Pensé en la poca paciencia de los alemanes para con quienes no hablamos correctamente el alemán. Él me anotó en un papel el costo del arreglo, la fecha y la hora para retirar las prendas. Me trata de imbécil –pensé-, ya se dio cuenta que no puedo manejar el idioma. La semana siguiente, cuando volví a buscarlas, tuve que esperar unos minutos y entonces noté un poco mejor las características del espacio: un sinnúmero de pequeños carretes de hilo de todos los colores montados sobre las paredes, todos en ángulos no rectos, desviados; un perchero viejo con ropa en exhibición, y un familiar olor a cúmulo de retazos y a máquina Singer. Él era un *Schneider* de la vieja escuela. Mientras yo esperaba, él estaba con otra clienta, en un segundo espacio más atrás, tomándole las medidas del cuerpo. Y ahí lo noté: entre elles tampoco hablaban en alemán. Cuando me entregó las prendas me explicó balbuceando qué tipo de trabajo había hecho. Me llamó la atención, sobre todo para lo caro que me pareció el arreglo, que había usado un hilo de un tono ligeramente diferente al de la prenda y que había cocido a mano varias veces sobre los bordes de los desgarros. Ahí donde había una rotura había ahora una costura gruesa y disonante, que señalaba tanto la rotura como su propia existencia. Le expresé como pude mi conformidad con su trabajo. En nuestro bizarro diálogo de palabras sueltas y estructuras torcidas fuimos empero muy amables el uno con el otro. Nos comunicamos con ternura en un dialecto no reconocido aún en el mundo oficial de los dialectos]. El "nosotros hablantes de *Hochdeutsch*" engendra negativamente, en tanto su otre, la imagen de comunidades de malhablantes, que existen sólo virtualmente. Cuando el uso del «nosotres» remite a comunidades transitorias, contingentes y diversas la identidad estable y esencialista de ese plural se niega determinadamente: lo que constituye a ese nosotres es lo mismo que lo destruye en favor de otros nosotres posibles. La paradoja de los dialectos alemanes como el *Berliner*, el *Bayerisch*, el *Kölsch* o el *Hessig* es que han sido oficializados como gesto de desnazificación en la posguerra, es decir, subsumidos por su contrario y reproduciendo nuevamente el esquema auténtico/falso, derecho/torcido que los define como dialectos frente a los idiomas oficiales. Así los dialectos oficiales se verticalizan respecto de los dialectos en formación o de los ya existentes, pero traen al idioma una influencia socialmente indeseable.

En "La Jerga de la autenticidad" y en "Extranjerismos" Adorno le presta cuidadosa atención al uso de la palabra «*Authentizität*», pero lo más problemático es el intento de arremeter contra la filosofía heideggeriana mediante la noción de jerga, cuyo empleo queda sin cuestionar. Los idiomas comparten con los gobiernos la tendencia natural a la depravación, dice el lingüista Guy Deutscher en su libro *Die evolution der Sprache*. La tendencia a la depravación de los idiomas oficiales ha sido descripta numerosas veces en la historia moderna como el peligro de devenir en jerga vulgar. Deutscher, apellido que despista su procedencia israelí, expone la genealogía de la idea de jerga como desviación espuria del uso correcto de los idiomas oficiales. La propia idea de jerga se constituye en sí misma como negación del lenguaje auténtico. La distinción ilustrada entre jerga y altoidioma fue

reforzada por la aparición de las instituciones conservadoras de la gramática de los distintos idiomas respecto de las transformaciones y mixturas en el uso, la Académie Française, la Real Academia Española o el Diccionario Duden. La filosofía alemana estuvo preocupada desde hace siglos ante el desmoronamiento histórico del material idiomático, por su preligro de rebajarse a jerga. En 1850 Schopenhauer ya criticó la transformación del neo-altoalemán a través de la caída en la oralidad de las sílabas finales, el uso cada vez más corriente del auxiliar *würde* para el conjuntivo II, en lugar de la correcta conjugación de cada verbo y la manía «repugnante» de construir palabras compuestas por dos o tres vocablos.[135] Este proceso de arruinamiento del alemán [*Verderbung*] lo interpretó Schopenhauer como el hundimiento en una vulgar, pobre y difícil jerga. Veinte años después Nietzsche describió en términos de dilapidación la influencia de la jerga periodística y del habla cotidiana en el idioma alemán del *Jetztzeit*. En el siglo XX hasta los periodistas llegaron a lamentarse por la transformación de la gramática alemana. En 1907 durante la República de Weimar Karl Kraus habló de una contaminación del idioma alemán por la prensa diaria. Y en los años de posguerra Kurt Tucholsky utilizó para describir la tendencia histórica del material idiomático la compleja palabra *Verfall*, muy próxima a *Zerfall*, traducible por decadencia, arruinamiento, también desmoronamiento.[136] La acusación de Adorno hacia Heidegger de haber fundado una jerga de la autenticidad, no es tan problemática por la idea de autenticidad sino por la de jerga, en tanto depravación respecto de una correcta posición frente al material idiomático. En la crítica a la jerga de la autenticidad como lenguaje espurio Adorno expone inintencionalmente su propia ideología de la autenticidad. La jerga, esto es, un sublenguaje social que combina tintes filosófico-religiosos, campesinos y aristócratas se impuso como supralenguaje absoluto. Esta imposición de una retórica del auténtico pueblo alemán con el fascismo en los años 30, según Adorno ya había comenzado en los círculos intelectuales en los años 20: "Al introducir en Ser y tiempo la autenticidad por antonomasia, desde un punto de vista ontológico-existencial, como palabra clave específicamente filosófica, Heidegger vertió enérgicamente en la filosofía aquello que los auténticos ansían menos teóricamente y con ello conquistó a todos los que vagamente se reclaman de ella (…) Ciertamente en él y en todos los que siguieron su lenguaje, aún hoy resuena debilitado el eco teológico".[137] Adorno utilizó el término jerga para referirse al carácter sectario depravado del lenguaje heideggeriano y desmentirle su pretensión de autenticidad absoluta. La sanción adorniana contra Heidegger recae sobre la idea de jerga, que no formó parte de lo criticado, sino que fue usada como punta de lanza, cuya vara proviene de una tradición de angustia por la depravación del idioma alemán a través de sus usos inauténticos. Pero la idea de jerga, en los años 60, no sólo nombra la reducción de todo idioma a regionalismo frente al inglés global, sino que también nombra los procesos de entrelazamiento e hibridación frente el alemán oficial. Contra Adorno hay que pensar a las jergas y a los dialectos como lo oprimido frente al neo-altoalemán.

La muerte de los idiomas como un todo, pero también los constituyentes que se extinguen dentro de un sólo idioma que empero sobrevive, concuerda con el hecho de que los materiales lingüísticos hayan llegado a vivir. La vida de los materiales idiomáticos no puede ser pensada de otro modo que en la interdependencia con todo lo existente. Sin duda, lo que las tradiciones proteccionistas del purismo idiomático nombran como contaminación y devaluación del alemán desde los años sesenta está asociado a la causa turca. En cada uno de sus estadios históricos los idiomas expresan los mestizajes de la vida social y los intercambios que constituyen a las culturas, y a la vez lo violento que hay en sus procesos de transformación. Como apunta Adorno, "ninguna lengua, ni siquiera la

[135] *Cf.* Deutscher, G. "Die Kräfte der Zerstörung". En *Die Evolution der Sprache*. München, Verlag C.H. Beck, 2008. p.91 y ss.
[136] Deutscher, G. *Die Evolution der Sprache*. München, Verlag C.H. Beck, 2008. p.91.
[137] Adorno, Th.W. *La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal, 2005. p.396.

antigua lengua vernácula, es algo orgánico, natural, en lo cual querrían convertirla las doctrinas restauradoras; pero en toda victoria de un elemento lingüístico progresista en el sentido de civilizador se precipita algo de la injusticia infligida al más antiguo y débil".[138] La violencia que ejerce el progreso oficialista de los idiomas sobre el material recibido es interpretada según el principio hegeliano de la lógica de la desintegración, que hoy se invierte en la conservación institucional de la mayor cantidad de materiales lingüísticos posibles. Las instituciones oficiales de los idiomas quieren hacerlos avanzar tirando hacia atrás. Es una exigencia del material idiomático desarrollar sus mediaciones extranjeras contra los nacionalismos, que imponen por igual una homogeneización idiomática hacia adentro y el rechazo de lo plurilingüe hacia afuera de los territorios nacionales. El caleidoscopio de los casos, los tres géneros gramaticales femenino, masculino y neutro y la forma de los verbos remiten al momento más antiguo del idioma alemán, allí donde se desprende del indoeuropeo hace unos 3000 años.[139] El germano originario o indogermano, que llegó a entrar en contacto con el latín, el idioma imperial del medioevo, era una lengua vernácula, sin escritura, que ya era una suerte de degeneración del indoeuropeo. Los momentos latino, francés e inglés se corresponden respectivamente con los períodos antiguo-medioeval, moderno y contemporáneo de la vida del alemán. Adorno nombra el período cuando el protogermánico es filtrado por el latín antiguo como el momento civilizador, es decir, cuando Roma fundó sus primeras colonias en el actual territorio alemán. La estricta linealidad del alemán es una influencia en el *Germanisch* y en el *Althochdeutsch* de la periodicidad sintáctica instituida por la retórica de Cicerón, según la que los períodos se ordenan bajo la lógica fundamento-devenir-finalidad. Este estadio civilizador tuvo empero éxito a medias, porque sobrevivieron esas estructuras fundamentales sedimentadas del indoeuropeo y los términos en latín fueron asimilados pero sin interpenetrarse, como con el gálico en el francés antiguo: "En Alemania, en cambio, donde las componentes latino-civilizadoras no se fundieron con la lengua vernácula más antigua sino que por el contrario fueron apartadas de ella por la formación de los eruditos y el hábito cortesano, los extranjerismos perviven inasimilados y se ofrecen al escritor que los escoge con discreción, tal como Benjamin lo describió al hablar del extranjerismo como la banda de plata que el autor pone en el cuerpo de la lengua".[140] Entre el gótico y el romanticismo el alemán recibió otro enorme influjo de vocabulario proveniente del francés. Durante el siglo veinte, no sólo por el regreso de todos los exiliados del nazismo que como Adorno residieron en los Estados Unidos, sino también por el aterrizaje de inversores y empresas en la Alemania occidental en el período de posguerra luego del Plan Marshall, el alemán comenzó un proceso anglización. Del inglés comercial no sólo penetraron al material lexicológico germánico una enorme cantidad de términos importados y neologismos, sino también la tendencia al acortamiento de las palabras y las frases, y a la simplificación de las estructuras gramaticales. La influencia vigesimesca de la comunidad de hablantes del turco sin embargo, representan hasta el día de hoy una suerte de amenaza cultural y lingüística de la pureza del *Hochdeutsch*. Contraria a la interpenetración que el idioma turco tuvo con otras regiones de Bizancio, como es el caso de Grecia, donde el griego actual todavía aloja un sinnúmero de expresiones turcas, el alemán oficial se volvió durante los años de la Guerra Fría oficialmente permeable sólo al inglés.

[138] Adorno, Th. "Extranjerismos", en *Notas sobre Literatura*. Madrid, Akal, 2003. p.209.
[139] *Cf.* Schmid, H. U. *Einführung in die deutsche Sprachgeschichte*. Stuttgart: Springer-Verlag, 2017.
[140] Adorno, Th. W. "Extranjerismos". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.209.

[Crítica de la teoría twaniana del idioma alemán]

Es plausible determinar cómo es el material idiomático germánico desde su mediación actual por el inglés. Una de las más célebres críticas inmanentes al idioma alemán fue hecha precisamente desde el idioma inglés por Mark Twain en su breve libro *The awful german language*. El libro, que es en verdad un pequeño ensayo, expone la compleja experiencia de un aprendiz angloparlante frustrado respecto de los recovecos de la gramática del idioma alemán. La última frase expresa esta desproporción, en la medida en que sugiere que el alemán debería ser considerado una lengua muerta, pues sólo los muertos tienen tiempo suficiente para aprenderla. Su ensayo pertenece al género de lo cómico, lo sarcástico o lo grotesco, porque elabora una serie de materiales del idioma alemán mediante su *reductio ad absurdum*, es decir, trata como proposiciones subjetivas aspectos idiomáticos que se desarrollaron por fuerzas colectivas a lo largo de la historia. Twain expone la tensión entre la enorme cantidad de reglas que quieren sistematizar la gramática alemana, pero que sin embargo, a causa de las numerosas excepciones que existen para cada una de ellas, el edificio acaba siendo estructuralmente asistemático e inestable. El "horóscopo" de declinaciones al que se somete un fenómeno como la lluvia, en alemán *der Regen*, parece dotarla de animación, porque si ella realiza la acción de caer con la intención de molestar a las aves se declina en acusativo como *den Regen*, pero si la lluvia tras haber caído yace ya en el suelo es *dem Regen*. Por lo contrario, si las aves se esconden *a causa* de la lluvia el adverbio causal *wegen* rige genitivo y la frase deviene *wegen des Regens*. Y la excepción de la regla viene a complejizar la situación, dado que en algunos casos es correcta la expresión *wegen den Regen*, pero esta excepción sólo vale para la lluvia.[141] Frente a todas estas variaciones el uso en la oralidad viene a representar otra excepción, porque habitualmente les alemanes expresan el clima sin un sujeto empírico que sin embargo debe aparecer gramaticalmente: «*es regnet*». Cada frase, que en promedio se compone de diez tipos de palabras diferentes cada una con sus reglas y excepciones, acaba siendo un monumento lingüístico. El comportamiento del verbo agrega confusión cada vez que se aleja de la "base de operaciones" que es el sujeto gramatical cuando se abre una oración subordinada, llegando a acumularse seis o más verbos al final de la oración, para cuyo orden también hay reglas y sus respectivas excepciones: "*haben sind gewesen gehabt haben geworden sein*".[142] Dentro de los verbos, apunta Twain, que los de tipo separable quedan con su segunda mitad en el comienzo de un atrapante capítulo y su primera mitad, es decir el prefijo, esperando en el final del capítulo. Como si en español se dijera: «A partir de 1955 *construyeron* las ciudades de la Alemania occidental sus edificaciones bombardeadas durante la segunda guerra mundial gracias a la inyección financiera por parte de los Estados Unidos mediante el Plan Marshall y a la llegada de fuerza física de trabajo extranjera principalmente de Turquía *re*». En un idioma que presume nominalismo, en el que hay una palabra para nombrar en su singularidad a cada cosa, la complejidad que rodea a la simple palabra *Freund* depende, no sólo de sus declinaciones como todas las demás, sino también de su incómoda ambivalencia entre el sentido de amigue como «*ein Freund von mir*» [un amigo mío] y novie como *meinem Freund* [mi amigo]. Esta indeterminación semántica va más allá del lenguaje y trastorna a la propia experiencia de la amistad: "En Alemania es mejor no tener amigues que tener que vérselas con todas estas dificultades".[143] El empleo de la primera letra en mayúscula para separar sustantivos del resto de las palabras es esclarecedor sólo en parte, porque se vuelven indistinguibles entre sí los nombres de las personas y los de las cosas. La tendencia hacia la superposición y la mezcolanza se expresa también en la repartición de los géneros gramaticales, que muchas veces no coinciden con la identidad de género de la persona. Así el término para una

[141] Twain, M. *Die schreckliche deutsche Sprache*. Köln: Anaconda Verlag, 2010. pp.10-15.
[142] Twain, M. *Op.cit.* p.17.
[143] Twain, M. *Op.cit.* p.31.

muchacha *Mädchen* por ser un diminutivo es de género neutro o cósico, con lo cual, según Twain, se le amputa lingüísticamente su sexo. La contradicción gramatical que señala Mark Twain entre *die Frau* [la mujer] y *das Weiβ* [la esposa] abre un hiato de género, que expresa la mujer como sujeto y la mujer cosificada en el matrimonio. El caso neutro pendula gramaticalmente entre lo cósico [*sächlich*] y lo asexuado [*sexlos*], y en los casos que analiza el ensayo, la amenaza es para el hombre de ser igualado a las mujeres y a las bestias. La mirada peyorativa de Twain sobre le neutre en el idioma alemán es hoy fácilmente criticable a la luz de las teorías *Queer*, feministas y de género. En el género neutro, en tanto cósico se germina una reificación contenida gramaticalmente. *Das Gegenteil*, que significa «le opueste» es neutro, que a diferencia de los adjetivos substantivados de «lo opuesto» o «lo contrario» en el español, los cuales no expresan una diferencia con la letra o que es aquí lo masculino gramatical, en alemán el neutro es un tercer género que precisamente rompe el binarismo antagónico masculino/femenino.[144] *Das Gegenteil* expresa en su materialidad gramatical neutra que no todo son pares de opuestos: es le tercere excluíde. Desde los años 60 la aparición lingüística de les cuerpes no alineados al binarismo apela al género neutro y lo excede con el uso de signos no alfabéticos, con los signos de puntuación. El ataque de le neutre contra el resto de los géneros, es simultáneamente el ataque del presente contra el resto de los tiempos que están sedimentados como estructuras gramaticales en los idiomas. En verdad, el ataque que perpetra le neutre y sus formas de aparecer en la escritura alcanzan la esencia misma de género como fijación identitaria de lo vivo, como alineación férrea entre orientación sexual, expresión de género y autopercepción. Frente a esta rebelión la idea de identidad de género resulta especialmente compleja, porque precisamente los géneros no alineados al binarismo mujer/hombre expresan la violencia que la lógica de la identidad ha infligido en las cuerpas. En el mismo punto yace lo más interesante del análisis twaniano sobre los géneros alemanes, porque allí encuentra la descomposición del cuerpo humano en una multiplicidad arbitraria de partes, cada una variando entre los tres géneros preformados: "boca, cuello, dedos, uñas, pies y cuerpo de una persona son masculinos, su cabeza es masculina o neutra de acuerdo a la palabra elegida para nombrarla, y no de acuerdo al género de la persona que la porta, pues en Alemania portan todas las mujeres ya sea una cabeza masculina o asexual; nariz, labios, hombros, pecho, manos, tobillos y talones de una persona son femeninos; pelo, oídos, ojos, mentón, piernas, rodillas, corazón y consciencia no tienen sexo en absoluto".[145] Twain nombra esta constitución gramatical fragmentaria de lo humano como una «ridícula mixtura», pero contra él, su propia observación abre una dimensión política del análisis inmanente del material idiomático. Los miembros miran al cuerpo desde su situación genérica, y diluyen en un montaje transgénero o intergénero la unidad masculina universal del sujeto gramatical que todos los idiomas imponen. La semejanza entre palabras cuyos significados sin embargo divergen, y a veces por mucho, es otra de las oscuridades descriptas en *Die schreckliche deutsche Sprache*. Los ejemplos allí dados sin embargo no están a la altura de la crítica que quieren exponer, cuando en el alemán abundan palabras, cuyos significantes se diferencian por una letra o por la posición de las mismas letras. El caso de la tríada de adjetivos *eigene*, *einige* y *einzige* remite a campos semánticos tan diferentes como lo *propio*, el indeterminado *algunos* y algo que es *único*; o el caso de *Gesichte*, *Geschichte* y *Gedichte* para *rostro*, *historia* y *poema* respectivamente. La composición de palabras complejas y

[144] En idioma español, tradicionalmente rigen los géneros gramaticales masculino y femenino para sustantitvos, articulos, adjetivos, participios y pronombres. Los adverbios y los verbos no poseen género. Los verbos se pueden sustantivar y deviene sujeto masculino: el correr, el andar, el pensar. El género neutro aparece como un auxiliar sólo para adjetivos sustantivados para señalar conceptos abstractos: lo bello, lo profundo, lo interesante. Sin embargo, el problema en español, y hasta cierto punto en alemán también, es que ese neutro opera como masculino para las conjugaciones de sus adjetivos. Por ejemplo, si se dijése: "Difícilmente (…) lo bello natural hubiera quedado superado y conservado en algo más elevado: fue reprimido" (Adorno, Th.W. Teoría estética. Madrid: Akal, 2004. p.88).

[145] Twain, M. *Op.cit.* pp.36-39.

extensas a partir de otras más simples y cortas distingue al alemán de otras lenguas occidentales, en cuya búsqueda de una economía práctica del lenguaje al suprimir artículos y conectores encuentra contrariamente su tendencia hacia la majestuosidad. Estas palabras marchan -así Twain- como largas procesiones por la avenida del sintagma, y sacan a relucir los estandartes y la gran música del espíritu germánico.[146] Los idiomas son un espacio de representación histórica de un territorio interior de los seres humanos. La crítica de Twain al idioma alemán que intenta exponer objetivamente la rigidez y lo laberíntico de sus estructuras, no es sino la transferencia subjetiva de la elasticidad y el pragmatismo del inglés moderno, desde el cual el neo-altoalemán deviene monstruoso. Lo que se desprende hacia el final del ensayo como reforma crítica del alemán es solapadamente el inglés como ideal lingüístico: una anglización. Las medidas twainianas para reformar el neo-altoalemán son la supresión del caso dativo que complica las declinaciones al emplear las mismas partículas que los otros casos pero en otras posiciones, devolver el verbo o el prefijo en los verbos separables otra vez hacia delante de la oración cerca del sujeto, reordenar la distribución de los géneros gramaticales de acuerdo a «la voluntad del creador», descomponer las palabras compuestas, y suprimir las palabras ambiguas y entre sí semejantes. El ensayo twainiano descodifica los elementos sintácticos como invariantes del idioma alemán, pero no llega a criticarlos como materiales históricos. A fines del siglo XIX el neo-altoalemán estaba experimentando profundas transformaciones como producto de su distribución oficial por el reciente territorio nacional y su función unificadora por sobre los dialectos regionales. La irrealizable propuesta twainiana de transformación del idioma alemán es en todos los casos una reducción a la estructura del altoinglés. El proyecto twaniano, irrealizable en tanto empresa individual, fue sin embargo realizada por las fuerzas de lo colectivo y de la historia, eso que precisamente está excluido del análisis. La progresiva influencia que desde 1945 tuvo el inglés en la transformación del alemán, como parte del proceso de anglización global del mundo, revela el proyecto de Mark Twain como anticipación. Lo que la lingüística contemporánea denomina como *Verkürzung*, *Vereinfachung* y *Vergröberung* del idioma alemán coincide respectivamente con el reclamo twainiano de acortamiento a través de la supresión de las palabras compuestas y la reducción del número de verbos por frase; con la simplificación mediante la eliminación del caso dativo y del género neutro; y la bastardización por medio del recorte de los campos semánticos ambiguos y de las oraciones subordinadas.[147] En inglés todos los géneros son tratados indiferentemente con el único artículo *the*, que no varía según el género ni su función gramatical porque no hay casos de declinaciones. El progresivo desuso en el que ha caído el caso dativo y la *n-Deklination* en la comunicación oral en neo-altoalemán expresa esta tendencia hacia la simplificación del horóscopo idiomático. Al no tener una institución oficial de la lengua que conserve las regla frente a los procesos de acortamiento, simplificación y bastardización, el idioma inglés estuvo preparado desde siempre para su expansión global. El fenómeno de anglización del alemán, cuya mezcla la palabra «*Denglisch*» expresa, Twain lo hubiese llamado en inglés «*germlish*». En español se dice «*espanglish*» y hoy es cada vez más frecuente el «*chinglish*». Cada idioma ha inventado un neologismo para ponerle nombre a la reproducción universal del *american way of speaking*. Pero en su función mediadora como lengua franca contemporánea, el inglés tampoco ha quedado intacto, sino que él mismo ha experimentado la reducción y la simplificación con la que el mundo anglizado le responde. Con la anglización del mundo sale a la luz el fondo anglocéntrico del sarcasmo de Twain: absorber la diferencia idiomática, resolver por la fuerza el *tour de forcé* alemán.

[146] Twain, M. *Op.cit.* p. 59.
[147] Deutscher, G. *Die Evolution der Sprache*. München, Verlag C.H. Beck, 2008. p.90.

[Las teorías del lenguaje alemán de Twain y Zaimoglu (entre el inglés y el *kanak sprak*)]

La crítica del material idiomático alemán de Mark Twain es la antítesis de la crítica del material idiomático alemán de Feridun Zaimoglu, que mira al altoalemán no desde el altoinglés sino desde el *kanak sprak*, un dialecto urbano bajo mezcla del alemán y el turco. La expresión «*kanak sprak*» significaría idioma o lengua *kanake*. A su vez la palabra «*kanake*» se comenzó a usar en el llamado alemán «neo-racista» para nombrar peyorativamente a los trabajadores extranjeros -principalmente de Turquía- que llegaron a Alemania para tomar los trabajos pesados de las tareas de reconstrucción durante el período de posguerra. Se extendió sobre todo para la segunda y la tercera generación de hijos de obreros inmigrantes, para quienes *kanake* dejó de ser sólo un insulto para convertirse en una consigna política de auto-reivindicación y de orgullo, de un modo análogo al que el movimiento negro invirtió políticamente la palabra «*nigger*», al feminismo a la palabra «puta» o al movimiento LGTTBIPQ con los insultos «torta», «puto», «trava» y «*queer*».[148] En la breve salutación que le escribió a Adorno en 1968 su amigo vienés del período de posguerra, Andreas Razumovsky, arroja una lectura de una filosofía esforzada en negar toda identidad, como determinada por la experiencia fundamental del ser un *outsider*.[149] Primero en su propia niñez en el barrio frankfurtiano de Sachenhäuser, donde en las calles se hablaba el dialecto *frankfurterisch*, el pequeño Adorno sufrió una embestida que relata en "Extranjerismos": "(...) charlando anodinamente con un compañero en el tranvía que nos llevaba al colegio, el viejo Dreibus, un vecino de nuestra calle, se me dirigió furioso: «Diablo de chiquillo, a la porra con tu alto-alemán y aprende de una vez a hablar alemán bien»".[150] Segundo, en la experiencia del exilio a causa de la persecución de la *Gestapo* contra los judíos en Alemania, que para él se repitió en el extranjero como sentimiento de segregación idiomática. El extranjerismo es la experiencia de la minoría elevada a material lingüístico, en el medio de la falsa identidad que cada lengua quisiera encerrar. "El antisemitismo es el rumor sobre los judíos. El extranjerismo son los judíos de la lengua".[151] La familiaridad entre las llamadas «causa judía» y el «problema de los trabajadores invitados» que median la filosofía adorniana resuena a la interseccionalidad que elabora Frantz Fanon entre el odio contra los judíos y contra los negros: "Cuando escuches que alguien habla mal de un judío, entonces agudiza tus oídos, están hablando de ti".[152] En sí misma la expresión *kanake* es un encabalgamiento anacrónico de racismos, porque en su origen decimonónico se emparenta con el odio racial antieslavo contra los *Kosaken*, *Hannaken* y *Polaken*, y simultáneamente con el mito de los *Kannibalen* de las tardías colonias alemanas en África

[148] Sigue siendo asunto de discusión lingüístico-política el uso de estas palabras por quiénes, cómo y dónde. Al urgar en una herida estos insultos vienen siendo reapropiados, con distinto grado de autoconsciencia y desarrollo, en primer lugar por la propia comunidad insultada. La delicadeza socio-política de estas expresiones encuentra su medida en el dolor que causan en sus sentidos adheridos históricamente. En Estados Unidos y en Alemania el uso abierto, irónico e incluso lúdico de la palabra «*nigger*» se encuentra restringido en la corrección política a la propia comunidad negra. Esto garantizaría que quien siente la expresión aún hiriente pueda evitar pronunciarla pero también escucharla. Para la comunidad blanca el uso de esta palabra está cubierto de un *ethos* de mesura práctica: mejor evitarla para ahorrarse la discusión. Quienes empero refieren a esta expresión para analizarla críticamente prefieren usar la elipsis «*N-Word*» en inglés o «*N-Wort*» en alemán. En Alemania esta política lingüística vale también para el término *kanake*, que se convierte en «*K-Wort*». Lo paradójico de esta corrección política es que en su circunscripción del uso invertido del insulto, bloquea el momento del autoreconocimiento de la comunidad y de su historia de discriminación, que para realizarse necesita ir -como todo autoreconocimiento- más allá de sí mismo. El momento de expansión del que se nutre el reconocimiento político no se trata sólo de saltar del individuo hacia lo intersubjetivo, hacia el reconocimiento mutuo con otres dentro la comunidad, sino también se trata de abrir las barreras de la comunidad hacia lo intercomunitario. En este texto prefiero hacer aparecer a todas las palabras con la crudeza del insulto. Como intelectual marica y sudaca que escribe, percibo la potencia subversiva de la inversión de los insultos que nos nombran, en conexión con el horizonte de ir más allá de la segregación que estas palabras quisieran realizar. En una discusión con una colega alemana se nos hizo evidente la intersección de fuerzas que atraviesan nuestros cuerpos: ella mujer negra, yo con los privilegios de un hombre blanco; pero yo puto latinoamericano, y ella con los privilegios de heterosexual europea. Cada cuerpo es una intersección de privilegios y opresiones. La llamada interseccionalidad entre minorías, la tendencia a trazar lazos solidarios entre comunidades oprimidas y excluídas, debería poder realizarse también en las expresiones lingüísticas. En su entrecruzamiento las minorías históricas muestran los distintos aspectos represores del mismo sistema, que ahora sale a la luz como capitalista, imperialista, patriarcal, racista, clasista y especista.

[149] Schütte, W. *Adorno in Frankfurt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. pp.8-9

[150] Adorno, Th. "Extranjerismos". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.207.

[151] Adorno, Th.W. "72. Segunda cosecha". En *Minima moralia*. Madrid: Akal, 2004. p.109

[152] Fanon, F. "Die erlebte Erfahrung des Schwarzen". En *Schwarze Haut, weiße Masken*. p.113. [Traducción propia]

y en el Pacífico, que se extendió tras la unificación alemana en 1871.[153] Algo de eso queda en el imaginario contemporáneo contra los alemanes de origen turco, como aquellos extranjeros que fueron a comerse la riqueza alemana.[154] Dado que Alemania perdió sus colonias en la Primera Guerra Mundial, y que el Muro de Berlín impidió la migración intranacional, la fuerza de trabajo para las tareas pesadas de la reconstrucción se gestionaron por el Estado a partir de 1955 mediante acuerdos internacionales que favorecían la llegada de trabajadores extranjeros: "(…) hay que mencionar como característica fundamental de la estructura social de Alemania Occidental, la existencia de una importante «infraclase» de «trabajadores invitados» (*Gastarbeiter*) extranjeros. El suministro de mano de obra relativamente barata y móvil que constituían los refugiados se agotó al levantarse el muro de Berlín en 1961, y en la década de los sesenta, un período en el que este elemento escaseaba, la economía de Alemania Occidental atrajo a trabajadores inmigrantes de los países mediterráneos, sobre todo de Turquía. A la RFA le interesaban estos trabajadores porque su educación le había resultado gratuita, sus impuestos contribuían al sistema de bienestar alemán en desarrollo, eran en su mayoría no cualificados y no estaban sindicalizados, por lo que podían ser utilizados para realizar los trabajos «sucios» que los alemanes no querían hacer, y además sólo conseguían contratos temporales, en los que no se respetaban sus derechos laborales".[155] *Kanaken* son una minoría en tanto inmigrantes y al mismo tiempo en tanto proletariado lumpen, contra la que se vuelven dos odios típicamente modernos: el de raza y el de clase.[156] En la constelación racismo, clasismo, nacionalismo y sospecha coinciden el negro de mierda con el *kanake*. El kanake es la representación lasciva donde se superponen el obrero, el negro y el extranjero. En Alemania dentro del espectro de los negros, la figura del *kanake* es menos querida que la del «latino-sentimental». Como canta Abdurrahman: "tener un amigo *kanake* rankea muy abajo en la lista alemana *multiculti*, mejor es un *jamaikanigger* con una peluca rizada, mejor aún un *schmalzlatino*, y la corona más elegante es pues la del *yankee-nigger*, que conduce el autóctono monopolio de las vaginas".[157] La verdad de esta frase, es que en la «Multikultiliste» por debajo del *kanake* todavía están las mujeres negras. Durante la época de la reconstrucción, los países que más mano de obra ofrecieron a Alemania fueron Turquía principalmente, y luego Italia, Jordania, Grecia, España entre otros. Fue a mediados de la década del `60 cuando se produjo la llegada masiva de turcos al territorio alemán, mientras Adorno discutía con el movimiento estudiantil y montaba desesperadamente su *Teoría estética*. Aunque recién a fines de los `70 fue la fuerza de trabajo extranjera más numerosa. Según los tratados firmados entre el gobierno alemán y los demás países los *Gastarbeitern* permanecerían sólo temporalmente en Alemania hasta finalizar las tareas de reconstrucción. La primera generación de obreros extranjeros llegaron con el sueño de regresar a Turquía con el dinero ahorrado en Alemania, y poder acceder a una casa propia. La segunda y sobre todo la tercera generación de *kanaken* nacieron, crecieron y estudiaron en Alemania. "Con la recesión económica de las décadas de los setenta y los ochenta, la presencia de los trabajadores extranjeros -muchos de los cuales no se habían limitado a permanecer algunos años para ahorrar dinero y regresar a sus hogares, sino que se habían establecido y habían traído o fundado familias- empezó a convertirse en un problema. El desempleo iba en aumento, por

[153] Nghi Ha, Kien. „Postkoloniales Signifying – Der „Kanake" als anti-rassistische Allegorie?". Extraído de: https://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/postkoloniales-signifying-der-kanake-als-anti-rassistische-allegorie

[154] Fulbrook, M. "Las dos Alemanias: 1945-1990". En *Historia de Alemania*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p.285 y ss.

[155] Fulbrook, M. *Op.cit.* pp.327-328.

[156] En Argentina esta superposición de odios se da como introyección racista del color de piel en la condición de clase, bajo la cotidiana expresión fascista «negro de mierda». La pobreza y la negritud fundan una sospecha constitutiva, una amenaza a la propiedad privada blanca, convirtiendo así al negro de mierda ya en el arquetipo del ladrón. En la Argentina como en muchos otros países latinoamericanos, el blanco coincide con el inmigrante europeo, y el negro con los resabios de quienes todavía no fueron colonizados. Pero especialmente en Argentina los negros de mierda son también los inmigrantes de países vecinos que tampoco fueron aún del todo colonizados y que también son ya los sospechosos de llegar a robar la riqueza nacional: el odio hacia las personas negras se ramifica en las expresiones *bolita*, *peruca*, *brasuca*, *paragua* y *chilote*.

[157] Zaimoglu, F. *Kanak Sprak*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2011. p.25.

lo que se introdujeron medidas para incentivar el regreso de los inmigrantes a su lugar de origen; tambien existían problemas sociales, debido a la creciente hostilidad racial (…) y otras cuestiones relacionadas con la integración social de los hijos de los inmigrantes, cuyo «hogar» era Alemania tanto o más que un país desconocido y lejano, pero cuyo idioma y costumbre eran diferentes de los de sus vecinos alemanes".[158] Para los más jóvenes Turquía dejó de ser la madre tierra que espera el regreso de sus hijos, y pasó a ser una casa de vacaciones. Ell*e*s aprendieron alemán en la escuela, pero en sus casas se hablaba turco. Esta tensión idiomática expresa a la vez un conflicto de generaciones, porque estos jóvenes tienen dos países, dos culturas y dos lenguas maternas. La sensación de pertenencia a Alemania y la progresiva distancia con la religiosidad rompe en un grado el *ethos* del *Ghetto* turco.[159] De esta tensión *Multikulti* que comienza en la década del 60 emerge el *kanak sprak* a fines de los 90, como una jerga intercultural, fundamentalmente oral, en cuya fluidez se entrelaza algo del *jutba* [sermón musulmán] y del *free-style* del Rap afronorteamericano. El *kanak sprak* tiene un carácter esencialmente oral-musical, porque su espacio natural es el *rap* turco-alemán. La primera generación de obreros inmigrantes sin embargo creó también un estilo musical, el *Gurbet Türküleri*, en español «canciones turcas desde el extranjero», que ya disolvía algunos términos o expresiones aisladas en un canto nostálgico de melodía oriental y una letra predominantemente en idioma turco, que expresa el lamento por la partida de la madre-tierra Turquía. Especialmente el *Alamanya Türküleri*, literalmente *canciones turcas desde Alemania*, cuenta para el teórico Ali Öztürk como los primeros registros de una tradición literaria oral de los obreros inmigrantes.[160] Si el *Gurbet* es una insistencia en la memoria por la «madre patria», el *kanak* está en consonancia con el subtítulo de la película del director turco-alemán "hemos olvidado regresar a casa". Frente al *Gurbet Türküleri* nostálgico y folclórico de los primeros turcos que llegaron adultos a Alemania, el *kanak sprak* de los jóvenes turcos-alemanes muestra un avance de lo germánico sobre lo turco en el material lexicológico y a la vez una musicalidad internacional, que expresa con mayor fuerza la mediación universal de la cultura norteamericana. Los textos que recopila el libro de Zaimoglu son en verdad transcripciones del *freestyling* que diverses jóvenes *kanaken* expusieron en sus entrevistas, las que fueron revisadas y acordadas por sus autores. La forma sintáctica de estas 24 declamaciones intentan exponer el "sin punto ni coma" de la verborragia *kanake*. Las transcripciones en *kanak sprak* son textos breves de frases muy largas, lo que parece continuar productivamente la máxima de Mahoma: "Haz tu *salat* (oración) larga y tu *jutba* (sermón) corto". [161] Para realizar las transcripciones de las improvisaciones Zaimoglu debió forjar una «*Sprachbild*», una suerte de imagen idiomática de ese dialecto que está llegando a ser, cuya morfología se dirige contra la del neo-altoalemán. Las intenciones del "nuevo realismo" de Zaimoglu fueron las de vencer la descripción de la realidad desde una distancia doctrinaria típica de la tradicional literatura inmigrante, construirla por fuera del escritorio y darle la palabra a la comunidad *kanake*. [162] Sin embargo, pese a sus intenciones, lo que aparece en el libro es objetivamente una traducción del *kanak sprak* a la escritura, modelada en la toma de distancia respecto de la palabra *kanake*. Es en la reelaboración de escritorio de los testimonios recopilados, allí cuando Zaimoglu edita y mediatiza el material lingüístico contra el neo-altoalemán, el mismísimo momento en el que lo *kanake* cobra su mayor fuerza. En su acceso a la escritura puede la palabra *kanake* disputar el núcleo más duro del neo-altoalemán en su misma materialidad. El *kanak sprak* se desarrolla a mitad de camino principalmente entre el neo-altoalemán y el altoturco, sin respetar

[158] Fulbrook, M. *Op.cit.* p.328.
[159] Zaimoglu, F. *Op.cit.* p.15-17.
[160] Ali Osman Öztürk: *Alamanya türküleri. Türk göçmen edebiyatının sözlü/öncu kolu. Kültür Bakanlığı*, Ankara 2001.
[161] Muslim, *Djumʿa*, tr. 47, citado en el artículo «Khuṭba», de la *Encyclopaedia of islam*.
[162] Zaimoglu, F. *Kanak Sprak*. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2011. pp.20-21.

la corrección gramatical de ninguno de los dos idiomas. El hecho de que absorve la verborragia y la improvisación del rap y el hip-hop expresa su mediación por la anglización global. Pero frente a lo global el *kanak* retruca con lo pueblerino, porque otros elementos lingüísticos provienen del *Argot*, un dialecto de algunos pueblos de la región de Anatolia en Turquía. El *kanak sprak* interviene fuertemente en el material del altoalemán, con desviaciones que son gramaticales, gráficas y políticas a la vez. En *kanak sprak* todas las palabras comienzan con letra minúscula. Con una intervención así de pequeña se desmorona una diferenciación estructural del neo-altoalemán, que es la clasificación morfológica de las palabras en sustantivos, señalados con la letra inicial en mayúscula, y verbos, adjetivos y partículas (artículos, preposiciones, conectores), que se abren con minúscula. La indiferenciación de las letras iniciales respecto del contenido de la palabra arrima el *kanak sprak* al ideal adorniano de una desjerarquización conceptual de las cosas en la escritura paratáctica. Todos los tipos de palabras son tratadas en la escritura sin diferencias. El sujeto gramatical *kanake,* contra la crítica de Twain, se iguala a las mujeres y a las vacas, porque ya no hay una marca que lo diferencie de otras entidades lingüísticas no humanas: de las otras formas vivientes, de las cosas, de las acciones y de las cualidades. Le *kanake* es le sujete después de la caída del sujeto. Por el extremo opuesto también tiene lugar una simplificación del material lexicológico, porque no sólo se trastocan las letras iniciales sino que también caen o se contraen las terminaciones de muchas palabras. La negación «*Nicht*» pasa a ser «*nich*» o «*nix*»; la palabra «*ist*» se arrima al inglés «*is*»; o en lugar de "*ich stehe vor dem Schrank*" aparece "*ich steh vorm Schrank*" ["estoy parado frente al armario"]. Y en el caso de los artículos indeterminados la reducción se da en la raíz y sobrevive sólo la terminación. Así en lugar de «*ein*» aparece sólo como « `*n*» [uno]; y en dativo «*einem*» como « `*nem*». En todos los verbos desaparece la terminación «*e*» de la conjugación en primera persona: «*habe*» pasar a ser «*hab*» [yo tengo], «*stelle*» a «*stell*» [yo pongo], «*denke*» a «*denk*» [yo pienso]. La marca expresiva de una oración subordinada en el altoalemán es la posición del verbo al final de la oración. Esa marca cae en el *kanak sprak*, y todos los verbos van en segunda posición, como soñaba Mark Twain, incluso cuando aparecen después de conectores que abren frases subordinadas. Forzosamente le sujete *kanake* disminuye en un grado el alejamiento respecto de su acción que el alemán guarda, la acción se le vuelve más accesible. El *kanak sprak* junto con el influjo del inglés llevan adelante el programa twainiano de una modificación de la gramática del neo-altoalemán, con vistas a su simplificación, acortamiento y bastardización. También el orden de los signos de puntuación se ve alterado en el *kanak sprak*. Contrario al férreo protocolo que en alemán separa oralidad y escritura, las oraciones quieren expresar algo de la fluidez y el desorden de la oralidad, algo de esa velocidad y extensión típica del lenguaje de la calle. El exterior urbano sobre el que los cuerpos jóvenes *kanaken* desarrollaron su jerga, se interioriza en el *kanak sprak* exagerando la extensión de la cadena sintagmática hasta volverla ella misma calle. Ahora no son las palabras compuestas del altoalemán sino las frases enteras en *kanak* las que desfilan y tienen su propia perspectiva. Las oraciones *kanakes* son tan extensas que convergen al final con la forma del párrafo, al mejor estilo de las frases-párrafo en altoalemán de Adorno. *Kanak sprak* es una crítica al uso nacionalista del «nosotros» como identidad entre tierra, pueblo e idioma. "Nosotros, los alemanes" se desintegra en *kanak sprak* en una incontable mixtura de préstamos, intercambios, diferencias y desviaciones con relación tanto al altoalemán en el aspecto idiomático como con relaciónal modo de vida alemán. *Kanak sprak* expresa en la materialidad del idioma la conformación de comunidades imaginarias de hablantes que encuentran su mediación común en la desviación de la corrección gramatical del altoalemán y de la vida administrada de Alemania. La influencia del dialecto vulgar *kanak sprak* en el alto «*alemanisch*» perpetra un avance en la descomposición de los conectores, lo que Adorno llama las mediaciones vulgares, porque son las preposiciones e incluso el mismísimo verbo el que se sitúa al

borde de su extinción: «Ich Aldi» [«Yo Aldi»].[163] En estos puntos, donde caen las jerarquías entre tipos de palabras, entre tipos de oraciones y entre secuencias de períodos el *kanak sprak* se revela profundamente paratáctico. Un material lingüístico aparece yuxtapuesto rudamente a otro, sin mediaciones exteriores. El *kanak sprak* recupera el procedimiento constructivo de las fachadas bizantinas, que como se vuelve principio en la Catedral de Venecia, deviene muestrario de mármoles, piedras y azulejos de distintos colores y texturas. Los mosaicos policromos de la arquitectura bizantina sustituyen las esculturas representativas y los frescos, con lo cual se componen las imágenes de las cúpulas y a la vez se exponen la yuxtaposición de las téseras. Las corriente bizantina representa frente al mosaiquismo helenístico la ampliación del repertorio de materiales. El *kanak sprak* es el momento de lo bizantino en el idioma alemán, que en tanto desintegra la apariencia integral del altoalemán en muestrario de materiales disímiles, expresa la supervivencia de lo oriental en medio del "proceso civilizador en el sentido de latinización".[164] El *kanak* es la antítesis idiomática del idioma alemán. La idea de extranjerismo vale para él no por ser una palabra inmediatamente extranjera puesta en el contexto de una lengua materna, sino que en tanto dialecto mestizo, desintegra inmanentemente el material lexicológico y torna extranjero al idioma oficial en su propio territorio. El subtítulo del libro de Zaimoglu es precisamente *24 disonancias desde los bordes de la sociedad*. En tanto el último de los extranjerismos, el *kanak sprak* resuena a destiempo en el concierto de los longevos dialectos alemanes. "La discrepancia entre extranjerismo y lenguaje puede ponerse al servicio de la expresión de la verdad (…). El sonido habitual de lo natural resulta engañoso a este respecto. Al reconocerse a sí mismo como ficha de juego, el extranjerismo recuerda abruptamente que todo lenguaje real tiene algo de ficha de juego. Hace de sí el chivo expiatorio del lenguaje, el portador de la disonancia que éste configura, no engalana".[165] Por ser el *kanak* un dialecto clandestino, la única palabra que logró filtrarse es según Deutscher «*bruther*», que usan les jóvenes para llamarse amistosamente como hermanos, que tiene en verdad origen en el inglés, y toma distancia de la expresión análoga turca *gözum* [«mis ojos»] o *gözümün nuru* [«la luz de mis ojos»]. Desde los años 90 hasta hoy la palabra que definitivamente se impuso es gastronómica: *kebab*, cuyas letras brillan en los carteles de todas las calles y bajo los cuales largas filas esperan su turno para comprar el sustituto turco del típico *curry wurst*. El procedimiento lingüístico del *kanak sprak* lleva adelante el mismo aislamiento lexicológico del material idiomático de la jerga de la autenticidad, pero en el sentido inverso a la naturalidad que ella quería masillar. Exponiendo la falsedad inmanente del neo-altoalemán, su material lingüístico en bruto y en tanto tal separado de la cosa, el *kanak sprak* llega a ser la jerga de la inautenticidad. La inautenticidad *kanake* hace volar por los aires la supuesta autenticidad del altoalemán y con ella también la del pueblo germanoparlante. En su falsedad tiene su momento de verdad: no hay lenguas ni pueblos puros.

La confrontación de estos dos escritores heterogéneos está permitida por una comunidad que pesa más que la diferencia entre la construcción del hablante trascendental del inglés (Twain) y el recurso a una empírica comunidad hablante *kanake* (Zaimoglu). Ambos se orientan materialmente entre una crítica retrospectiva formal y una crítica proyectiva política del idioma alemán. Para ambos el material lingüístico germánico se ve desviado de su estructura oficial por dos mediaciones extranjeras de la sociedad alemana. En la tensión entre la crítica anglosajona del siglo XIX y la crítica turca de la contemporaneidad se expresa el estado del idioma alemán desde el que Adorno compuso *Teoría estética*, y en ella el concepto de material. La noción de estado del material [*Materialzustand*] fue formulada ya tempranamente por Adorno desde los textos tempranos de crítica musical, con el

[163] Aldi es el nombre comercial de una importante cadena de supermercados de Alemania.
[164] Adorno, Th. "Parataxis", en *Notas sobre Literatura*. Madrid, Akal, 2003. p.457.
[165] Adorno, Th. "Extranjerismos", en *Notas sobre literatura*. Madrid, Akal, 2003. p.211.

intento de concebir el material en su dinámica histórica, discutiendo la idea de material bruto, amorfo y natural.[166] En el Adorno tardío de *Teoría estética* el material estético es formulado en tres pasajes distintos que desarrollan su estado histórico como desmoronamiento a causa de los ataques de las vanguardias,[167] como descualificación que amenaza con reducirlo a mera materia fáctica desde la ubicua industrialización global, [168] y en su condición creciente de contingencia por la pérdida de dominio técnico en las neovanguardias.[169] Análogamente el material lingüístico con el que trabaja la filosofía Adorno lo encuentra en su momento sesentista en un estado histórico que el propio Adorno llegó a formular también con los términos de desmoronamiento, descualificación y de creciente contingencia.[170] "En el estado de su descomposición el lenguaje se polariza. Aquí se convierte en *basic English* o alemán de palabras sueltas, órdenes emitidas arcaicamente en la jerga del desprecio universal".[171] Para Adorno la desintegración del idioma alemán se expresaba en el avance universal del neopositivismo anglosajón en las ciencias y dentro de Alemania por el aislamiento místificante de las palabras en la jerga de la autenticidad. Sin embargo, las mediaciones que introducen los textos de Mark Twain y de Feridun Zaimoglu ponen el estado del material lingüístico en una constelación histórica más amplia, como parte del proceso de anglización global, y más precisa, como parte del proceso de gestación de una nueva comunidad inmigrante segregada en Alemania. El estado histórico del material lingüístico con el que Adorno compuso el concepto de material estético se puede interpretar ahora desde los extremos anterior y posterior a la década del 60, es decir, desde fines del siglo XIX y desde el presente. Ambas críticas, la de Twain y Zaimoglu, tienen un carácter periodístico, no sólo por la historia profesional de ambos escritores, sino sobre todo por las materialidades de ambos textos: la crítica de Twain está basada en los periódicos de la época, y la de Zaimoglu se constituye como «protocolo» de testimonios y declamaciones de una muestra de la comunidad *kanake*. El trabajo entre documental y periodístico de Zaimoglu es la realización involuntaria del proyecto twainiano: una simplificación profunda del material idiomático alemán. La crítica de Twain al idioma alemán gravita sobre el presupuesto de un hablante universal del idioma inglés, de un sujet*e* que mira el alemán con las estructuras del inglés, como si estas fuesen inmanentes a una subjetividad trascendental. La subjetividad hablante del inglés presupuesta por Twain en el siglo XIX coincide con la anglización vigesimesca del mundo. La acumulación de testimonios sobre las condiciones vitales de existencia *kanake* en Alemania que hace Zaimoglu, configuran en cambio por defecto una subjetividad variopinta, una constelación de sujetes, que es irreductible a la de un único sujeto trascendental. La unidad de la subjetividad es quebrada una y otra vez por la irrupción de las cuerpas no alineadas por la raza, de los dolores singulares del ser extranjer*e*. El falocentrismo que la esencia del sujeto moderno presupone aparece nombrado en uno de los testimonios de *kanak sprak* sólo en su forma negativa: el falo es *die häßlichkeit*, en español «la fealdad», que la transexual *kanake* Azize ya no desea ni siquiera mirar ni nombrar y que operará sólo para que la encuentre completamente "femenina" quien quiera darle el próximo golpe. La crítica a la gramática del alto-alemán que es tematizada en *The Awfull German Language*, es puesta en acto una y otra vez en la desintegración de los materiales lingüísticos de *kanak sprak*. La doble mediación vigesimesca del neo-altoalemán por el turco y por el inglés pone de relieve un estrato de su material gramatical que siempre estuvo ahí. La gruesa separación de idiomas que hizo el lingüista

[166] *Cf.* Molina, M. "La música de la nueva filosofía. De la apariencia estética al material musical en los textos tempranos de Th. Adorno". En Gonnet, M y Brendel, K. *Modernidad estética y filosofía del arte: reflexiones en torno a la apariencia estética*. Córdoba: Borde perdido, 2018.
[167] Adorno, Th. W. "El desmoronamiento de los materiales". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.28.
[168] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.200.
[169] Adorno, Th. W. "El progreso y el dominio del progreso". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.281
[170] Adorno, Th. W. "El momento cualitativo de la racionalidad". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.50 y ss.
[171] Adorno, Th. W. "Intento de comprender *Fin de partida*". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.298.

Joseph Greenberg en los años 60, entre aquellos que ponen el verbo delante del objeto (VO) y aquellos donde el objeto aparece delante del verbo (OV), tiene para Guy Deutscher su modelo respectivamente en el inglés y en el turco.[172] Lo que él llama el «espejo turco» corresponde a la organización sintagmática del altoturco que invierte especularmente la del inglés. Bajo esta oposición entre idiomas VO e idiomas OV se reparten casi todos los idiomas, excepto el alemán, el holandés y algunos africanos como el *kisi* de Guinea, el *dinka* de Sudan y el *ewe* de Ghana: "Observamos pues, que el alemán se para con un pie sobre la zona del inglés y con el otro en la zona del turco".[173] Esta característica "esquizofrénica" de la sintaxis del alemán vuelve a remitir a un aspecto estructural de su gramática, que es la construcción de oraciones principales VO y oraciones subordinadas OV. Por sí sólo el alemán genera oraciones especulares del tipo: VerboObjeto | ObjetoVerbo. El testimonio de Dervisch, un paciente psiquiátrico *kanake*, extrae el principio de la repetición especular del material idiomático tanto alemán como turco y lo contrae al material lexicológico en *kanak sprak*, como construcciones de palabras compuestas que duplican sus propios constituyentes: "Was kann ich für dich tun, eh? Was denn du mieser, du bist´n verbrecher, ein böser plusverbrecher mit kleinklein ahnung, du willst ganzganzbestimmt mir am arsch fummeln (…)".[174] En la historia temprana del indogermánico o *Urgermanisch* comenzó siendo la organización del sintagma bajo el tipo OV, y fue su influencia latina la que agregó mediante la jerarquización civilizadora entre oraciones principales y subordinadas la organización del tipo VO. El llamado «principio del César», que describe cómo la lógica consecutiva del sintagma expresa el orden sucesivo de los hechos, aparece en la historia como dominación latina sobre lo oriental. Tras vencer en la batalla de Zela contra el reino del Bósforo, parte de la actual Turquía, pronunció ostentoso el César las célebres palabras "*veni vidi vici*", en español "vengo, veo, venzo". La fuerza imperial de la expansión civilizadora se expresa en el material lingüístico y en la táctica bélica como secuenciación lógico-lineal: "*primero* llego, *luego* veo, *después* venzo". Esto coincide con el lazo hipotáctico con el que Cicerón en el mismo período sujetaba la filosofía, la retórica y la lógica deductiva, lo que Adorno llama «el principio ciceroniano» de ordenamiento de los períodos. Contra el principio ciceroniano se levanta la inversión hölderliana de «inversión de los períodos», en tanto imposibilidad de subordinar algunas oraciones frente a otras.[175] La paradoja que engendra el alemán es que la «linealidad ciceroniana» y el «principio del César» no eliminan la capa idiomática más antigua, indogermánica, según la que el objeto aparece antes que el verbo, sino que se yuxtaponen anacrónicamente a ella: en alemán la línea hipotáctica ya esconde un círculo paratáctico. En la parataxis hölderliana todas las oraciones devienen *Hauptsatz*, oraciones principales. Lo paradójico de una parataxis poética de este tipo es que reduce la tensión VO-OV a uno de sus extremos, y con ello elimina la simultaneidad de períodos que el alemán yuxtapone. La esquizofrenia gramatical del alemán, con un pie en territorio inglés y con el otro en territorio turco, tiene una forma de verdad no sólo pasada, sino profundamente contemporánea, que expresa el proceso social de doble mediación del altoalemán por el *Denglisch* y el *kanak* desde la segunda guerra mundial hasta hoy. La parataxis filosófica, que Adorno desarrolla, sostiene la dialéctica VO-OV, e interrumpe la linealidad hipotáctica mediante formas que van emergiendo del contenido expuesto. El alemán empero es algo *más* que la división entre VO y OV, debido a su carácter saltimbanqui: en una sola oración principal basta con que aparezca un verbo modal, un verbo separable o una conjugación en pasado o futuro para que en una sola frase haya verbo o una parte de este tanto delante como detrás del objeto. En alemán las

[172] Deutscher, G. *Die Evolution der Sprache*. München: Verlag C.H. Beck, 2008. pp.329 y ss.
[173] Deutscher, G. „Der türkische Spiegel". En *Die Evolution der Sprache*. München: Verlag C.H. Beck, 2008. p.330. [Traducción propia].
[174] "Qué puedo hacer yo por ti, eh? Pues tu miserable, tú eres un delincuente, un maldito superdelincuente sin la más mínimamínima idea, tú quieres muymuy enserio manosearme el culo (…)". Zaimoglu, F. *Op.cit.* p.51. [Traducción propia].
[175] Adorno, Th. W. "Parataxis". En *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.457

acciones tienden a rodear al objeto, una capa idiomática que recién la filosofía de Habermas en su *Teoría de la acción comunicativa* sacó a la luz y la convirtió en el objeto de análisis en tanto que fenómenos intersubjetivo. La tendencia de la sintaxis del alemán debería expresarse entonces como VOV, OV (verbo-objeto-verbo, objeto-verbo):

"Solche Nachahmung liest ebenso aus den Signa der Kunstwerke ihren Sinnzusammenhang heraus und folg ihm, wie sie die Kurven nachfährt, in denen das Kunstwerk erscheint".[176]									
V			O	V	V	O,	O	V,	O	V

La simplificación en curso del idioma alemán, su disgregación entre el *Denglisch* y el *kanak*, también querría suprimir las oraciones subordinadas, como la parataxis hölderliana, y con ello reenviar todos los verbos adelante del objeto, como reclamaba Twain. El *kanak* en este punto rompe la especularidad que el *Türkisch* contrapone al inglés y se acerca a éste, porque pierde su propia condición de lengua OV. El *kanak* se desenmascara entonces no sólo como dialecto mixto entre el turco y el alemán, sino que también está atravesado por la anglización universal. En alemán se diría «*Türglisch*». Si cada procedimiento lingüístico particular decide su sentido en el marco del estado general de la técnica idiomática, el uso de oraciones subordinadas que envían el verbo detrás del objeto es una resistencia frente a la anglización contemporánea. Las extensísimas oraciones subordinadas de *Teoría estética* muestran así la solidaridad con este elemento arcaico latino, que se ha vuelto frágil y agónico frente a la lógica yanqui-globalizadora, cuya ley prohíbe todo lo que es algo más que simple. Frente a la simplificación del alemán por el inglés, la simplificación que agrega el *kanak* desemboca en la expansión de las frases-párrafos hasta el absurdo: ellas devienen frases-discurso.

[El extranjerismo como material visual en *Aufstellung* de Harun Farocki]

En tanto que disonancias en medio de la fluidez del chorro lingüístico los extranjerismos conducen al montaje. Las palabras extranjeras se convierten en material explosivo mediante su montaje en una constelación determinada. Según Adorno el *shock*, que en sí es la interrupción artística de la comunicación, es el único medio de comunicación del arte que cuenta. Contra la función comunicativa del arte, *Teoría estética* va a oponer la incomprensibilidad, el carácter enigmático, la crisis del sentido y la expresión de lo no-idéntico.[177] En términos del montaje cinematográfico benjaminiano el extranjerismo aparece como un fotograma, material mínimo de yuxtaposición, cuya condición se produce por *alegoresis*, desterrándolo de su contexto de significación primario e insertándolo en un marco foráneo. En el ensayo fílmico de 2005 *Aufstellung* del videoartista y teórico checo-alemán Harun Farocki el montaje alegórico de materiales extranjeros se vuelve principio constructivo y despojado de toda narrativa orgánica compone empero una historia de la inmigración obrera en Alemania.[178] El ambivalente título «*Aufstellung*» podría traducirse como montaje o instalación en el ámbito artístico, aunque en el sentido burocrático también se usa para nombrar un listado de datos y/o documentos. Cada fotograma aparece desnudo, se eleva a imagen fija sin ninguna ilusión de continuidad con las contiguas. La secuencia se constituye de imágenes escaneadas de diarios, libros y manuales escolares y boletines oficiales sobre el tema «*Gastarbeiter*». El trabajo de investigación fue asistido por Mathias Rajman. Las imágenes digitalizadas están separadas entre

[176] Adorno, Th. W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970. p.190: "Esa imitación extrae de los signos de las obras de arte su nexo de sentido y le sigue, igual que sigue las curvas en que la obra de arte aparece". (*Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.172).
[177] Adorno, Th. W. "Carácter enigmático y comprensión". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.164 y ss.
[178] El video fue exhibido por primera vez en una muestra sobre inmigración en la ciudad alemana de Colonia en el año 2005. Cf. Catálogo „Wie man sieht" de *Harun Farocki. Filme 1967-2005*. De la colección de DVDs *Die Grossen Dokumentaristen*. Berlin: Absolut Medien, 2009.

sí por intervalos negros: su lógica de movimiento es la de la animación de una presentación de PowerPoint. Esto le da al video la apariencia de una presentación escolar, en la que el fotograma deviene diapositiva. Los materiales encuentran su condición de extranjeros frente al ojo protésico de la cámara, en tanto pos-cinematográficos, se tratan de digitalizaciones de imágenes impresas en papel. Con ello *Aufstellung* se vuelve contra la denominación genérica de ensayo fílmico que el propio Farocki le da a sus piezas: aquí se comporta como un *paper* anti-fílmico. Una imagen digital de una bandera alemana tiene una banda vertical borrosa, que muestra el límite del barrido del sensor del escáner. La frontera que representa el lente de la cámara que pone de un lado al cuerpo y del otro lado al objetivo tridimensional, al que se dispara para obtener la fotografía bidimensional o se lo toma para obtener el video, se transforma en un procedimiento de traducción de lo gráfico a lo digital. El escaneado es la conversión de un plano papel a un plano digital sin la alineación ojo-lente, porque el objetivo del lente del escáner ya es una imagen plana. El modo de producción de estas imágenes, la digitalización por escaneado, desplaza la idea de toma y se acerca al modo burócrata-archivológico, que escanea documentos en serie. En este sentido *Aufstellung* toma prestado el procedimiento de mecanización de la producción visual que el propio Farocki expone en otros ensayos anteriores como *Die Schöpfer der Einkaufswelten* [*Los creadores del mundo comercial*] de 2001 y *Erkennen und verfolgen* [*Reconocer y perseguir*] de 2003. La progresiva deshumanización de la técnica arroja «imágenes operativas» cuyo fin es medir y administrar la percepción humana. Tanto las imágenes de las cámaras de los pasajes comerciales contemporáneos como las tomas aéreas de los aviones de guerra no tripulados comparten con el escaneado archivológico la captura horizontal de la imagen. La horizontalización de la posición del sensor respecto del objetivo expresa la ausencia del cuerpo como ejecutor de la imagen, otrora el cuerpo del pintor de pie frente a la modelo o del camarógrafo parado frente a la escena. En *Die Schöpfer der Einkaufswelten* las cámaras vigilan y registran a los clientes que circulan por los pasillos de un Mall, produciendo representaciones esquemáticas de sus cuerpos, a los fines de poder contabilizarlos. En *Erkennen und verfolgen* la industria bélica desarrollada para la Guerra del Golfo expresa la dialéctica entre producción y destrucción, en tanto que a mayor desarrollo técnico de la imagen del territorio mayor la precisión y la eficacia del bombardeo. El radar aéreo o satelital de los *Shoppings* y de las guerras teledirigidas se invierte en *Aufstellung* como sensor del escáner que digitaliza páginas de papel. De modo dialéctico las infografías diseñadas artesanalmente revelan a la estadística como imagen a la distancia, como «*Messbilder*» -imagen de medición- y al Estado como sensor: lo que se mide aquí es la comunidad *kanake*.[179] «Er kommt herein B ← A» [«él ingresa B ← A»] señala el primer esquema que aparece en el video, que vale tanto para los obreros extranjeros que ingresan a la República Democrática Alemana, como para los materiales visuales con los que está hecho el video: las páginas de papeles ingresan al territorio digital. Todas las páginas que fueron seleccionadas para digitalizarse tienen su unidad no sólo en el tema, porque tratan sobre la ola inmigratoria de trabajadores en el período de reconstrucción de Alemania, sino además en su forma, porque todas son infografías estadísticas compuestas de mapas, gráficos de barra y de torta, y dibujos esquemáticos de un típico obrero turco. Pese a esta unidad de tema y de forma, y su mutua correspondencia, el video no cierra. La representación tipificada que reduce las comunidades a números y los cuerpos a monigotes expone la violencia de la síntesis gráfica y de la ilustración escolar. "La síntesis era el lema del idealismo" dice Adorno en "Parataxis".[180] La síntesis idealista, que según el principio de identidad del espíritu es agresiva a lo que no se le parece, condujo históricamente según Adorno a la totalización de la sociedad capitalista. Paradójicamente el sometimiento a la unidad del todo es

[179] Farocki, H. "Die Wirklichkeit hätte zu beginnen". En *Nachdruck / Imprint. Texte / Writings*. Berlin: 2001. p.197 y ss.
[180] Adorno, Th. W. "Parataxis". En *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.467.

mediante la departamentalización. El esquematismo kantiano retornó para Adorno en la sociología empirista, que mediante sus técnicas de sociometría segmentaba y categorizaba la población en tipos de consumidores para las empresas que invertían en estas investigaciones.[181] *Aufstellung* exhibe el modo en que la imagen engranó al sistema educativo en este proceso de subjetivación estandarizada, no ya para los consumidores sino para los trabajadores. El monigote gráfico procede sobre la singularidad del cuerpo mediante reducción de lo múltiple, deformación de lo singular y abstracción de lo concreto. En lugar de rostros hay monigotes. El repertorio de monigotes que intentan en su abstracción dar con lo indiferenciado de la masa de inmigrantes pierde su valor de verdad respecto de lo singular de los rostros y con ello deviene una antiretratística. En tanto cabeza sin-rostro el monigote siempre estuvo allí, en la tradición de la pintura al óleo, como los esclavos y sirvientes negros perdidos en los fondos de los retratos de reyes, héroes y burgueses. En *Aufstellung* los monigotes en los que se convirtieron los extranjeros van de siluetas negras deformes a rostros masculinos con bigotes, pero sin boca y sin ojos, sin habla ni mirada. Expropiado del lenguaje y del órgano sensitivo por antonomasia de la modernidad ocularcentrista, el monigote acrecienta el carácter bárbaro, que emparenta al *kanake* con el *kannibale* decimonónico: peludo, irracional y de un alma sin ventanas. Esta representación del *kanake* como lo incivilizado se internalizó dentro de la propia comunidad de obreros inmigrantes, acorde a la geometría fractal del poder que siembra entre los miembros de la minoría el germen de su propia exclusión. Así los obreros inmigrantes de origen italiano en Alemania segregaban a su vez a los obreros inmigrantes de origen turco: "los turcos no entienden nuestras duchas y nuestros baños, (…) y nosotros italianos simplemente no entendemos a los turcos".[182] La iconografía empirista-positivista sobre los *kanaken* modeló la idea sobre lo extranjero de quienes fueron escolarizados entre los setenta y los noventa, ósea de toda una generación de alemanes que para el año 2005 ya eran parte del sector activo de la población. En este sentido, *Aufstellung* es una historización de la xenofobia contemporánea en Alemania. El fragmento de un gráfico en el que se muestra al «*Gastarbeiterproblem unter die Luppe*» [«El problema de los trabajadores inmigrantes bajo la lupa»] se repite como procedimiento del video: Farocki puso la construcción visual del prejuicio contra los *kanaken* bajo la lupa. En este grado de proximidad, en los zoom, las imágenes muestran sus texturas históricas y su superficie estática se pone en movimiento, hormiguea entre pixeles y puntos de tinta. En este procedimiento Farocki converge con el modo de interpretación micrológico que Adorno consideraba de los pocos accesos aún vigentes a lo histórico sedimentado en el material. La secuencia no tiene música. Frente al silencio que las enlaza, cada diapositiva responde con ruido visual que vuelve visible la opacidad del material. Lo que abre la unidad de *Aufstellung* es la mancha. La historicidad de las infografías transcurre en sus manchas y sus texturas. El concepto oculista de *mácula lútea* es extrapolable fuera del ojo. La mácula lútea, literalmente mancha amarilla, está situada en el centro de la fóvea, una pequeña región del fondo de la retina alineada con la pupila que contiene la mayor concentración de células fotosensibles, con las que se traduce la proyección de luz en información electroquímica y comienza el procesamiento visual.[183] Sobre ella se proyecta lo que percibimos con mayor nitidez, porque es capaz de percibir con justeza los detalles. En *Die Schöpfer der Einkaufswelten* Farocki expone al ojo como un territorio de disputa en el capitalismo tardío, en tanto que las ciudades están diseñadas para forzar al ojo a orientar su sensor en las vidrieras comerciales. En la mácula lútea ingresa el mundo dentro de la sensibilidad corporal, es la introproyección del campo social en el ojo. En su inversión

[181] *Cf.* Adorno, Th. W. "Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha". En *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal, 2009. También: Adorno, Th. W. "Experiencias científicas en América". En *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entradas.* Madrid: Akal, 2009.

[182] Bruno, G. *Der zug in die Fremde. Ein Leben als Bauernjunge und Gastarbeiter*. Wiesbaden: Edition Verl. Tb, 2005. p.136.

[183] *Cf.* Pierantoni, R. *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión.* Barcelona: Paidós, 1984.

fuera del ojo, como categoría estética, podríamos llamar mácula lútea a la región de la imagen donde se concentran sus estratos visibles. Se trataría de la retroproyección del campo retiniano en el espacio social. En la mancha, ahí donde se desgarra la forma integral por la fuerza de lo extranjero a la subjetividad, erupcionan las mediaciones colectivas de la imagen: "las obras de arte no sólo elaboran imágenes como algo duradero. Se convierten en obras de arte igualmente mediante la destrucción de su propia imaginería; por eso están profundamente emparentadas con la explosión".[184] La idea del extranjerismo lingüístico como material explosivo vuelve nítida la superficie del lenguaje, niega toda autenticidad forzada y expone su separación con la cosa. Como característica material la mácula lútea de las imágenes serían aquellos niveles o puntos donde una imagen desmonta su propia condición material, donde exhiben con extrema agudeza sus mediaciones. La mácula lútea digital son los huecos de la autoría, eso accidental que irrumpe en el dominio del material, sobre lo que sin embargo l*e* autor tiene que decidir si darle lugar o si corregirlo, y así volverlo *pentimento*.[185] La tensión entre dos huellas micrológicas, grano de la impresión y el pixel, expone la doble condición de las imágenes de *Aufstellung* como impresas y como digitales. En la profundidad de la mácula se condensan las múltiples capas de reproducción, en virtud de la cual las imágenes de *Aufstellung* se vuelven contra la iconografía xenófoba de la migración obrera. Lo que las infografías y las estadísticas demográficas quieren hacer pasar por natural, con el pixel y la tinta se revelan como documentos ideológicos productores de una imagineria de la inmigración en alemania. La textura de puntitos en papel tipo calco que se aplicaban sobre el dibujo en las ilustraciones artesanales deviene con el correr de los años en pixel en la ilustración digital. Ambas técnicas aparecen en una superposición anacrónica. Sin embargo, la digitalización es el procedimiento con el que las diapositivas se desjerarquizan, su tratamiento se vuelve indiferenciado y el tiempo del video se acerca a la parataxis. Con ello la unidad sintética de la iconografía estadística xenófoba se abre a una unidad paratáctica que remeda la xenofobia: el rostro del extranjero pasa del monigote a la máscara de pixeles. En su acercamiento digital la imagen del extranjero se descompone dialécticamente en mancha borrosa y a la vez en nítido pixel. La mácula lútea de la imagen, el lugar de nitidez donde se focaliza su doble carácter de imagen impresa e imagen digital, es también el sustrato que se levanta contra la representación icónica del rostro y lo denuncia como técnica de reproducción masiva de un estereotipo.

El video tiene tres bloques separados por un intervalo negro más extenso, que remiten respectivamente al vínculo entre trabajadores extranjeros, mujeres y niños con las razones económicas de la migración; luego una brevísima prehistoria de la migración en la región, donde se muestran en mapas los flujos migratorios que atraviesan el territorio alemán desde hace más de 3000 años; y por último la historia reciente del extranjero. El gráfico donde se ven dos manos, una mano de un hombre en traje tocando el timbre de una casa y la otra mano contrapuesta, enfáticamente abierta, en señal de stop de una mujer que se asoma del otro lado de una puerta semiabierta, expone la tensión internacional de ser huésped en casa ajena. La historia infográfica de Farocki expone que bajo la mancha borrosa del extranjero se modulan las variaciones entre exiliades, obreres extranjeres y turistas. Por la causa nazi Adorno, en tanto judío intelectual de izquierda, fue un exiliado: perseguido político y refugiado en el exterior. La figura del extranjero que Adorno construye se puede rastrear no sólo en la intimidad de sus cartas sino también como elaboraciones espirituales en los textos "Sobre la pregunta: ¿qué es ser alemán?" del 65 y en "Experiencias

[184] Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.118.

[185] Concepto pictórico de la tradición de la pintura al óleo, que en intaliano significa arrepentimiento, y que refiere a las pinceladas que fueron corregidas en el proceso de superposición de capas de material.

científicas en América" del 69. [186] Autorreflexivamente utiliza Adorno habitualmente el extranjerismo inglés «*outsider*» para nombrar al extranjero, como gesto lingüístico de resistencia contra la adaptación y la integración al nuevo contexto. La idea de *outsider*, traducible por foráneo, extranjero, forastero ya aparecía en *Dialéctica de la Ilustración* pero asociada al lumpen, como el que aparece como fuera del sistema de consumo capitalista. En tanto no consumidor el *outsider* se vuelve automáticamente sospechoso y culpable. Esta será en los años de Adorno en su regreso a Alemania la doble condición del *kanake*: "Los trabajadores, que son los que realmente alimentan a los demás, aparecen en la ilusión ideológica como alimentados por los dirigentes de la economía, que son realmente los alimentados".[187] La diferencia que porta el extranjero en su nuevo territorio no debería desaparecer por efecto de la adaptación, porque esa diferencia, lejos de remitir al exotismo folklórico que alimenta la industria del turismo, expresa las desigualdades internacionales. Para Adorno el desafío personal y filosófico en tanto extranjero era "ir más allá de la adaptación".[188] La completa integración del refugiado a la sociedad que lo acoge y no su mutua transformación confluye con la fetichización de la subjetividad extranjera, su devenir fantasma o reducirse al monigote: el intento de borrar las huellas de su migración en su espíritu. Esa reducción a lo igual que Adorno experimentó como exiliado alemán en Estados Unidos en los años 40, es lo que Farocki en *Aufstellung* exhibe en la iconografía de los trabajadores-extranjeros en Alemania a partir de los años 50. Lo que el caso *kanake* expresa es que la incorporación al sistema productivo como proletariado inmigrante no conduce a la aceptación en la diferencia, sino a la homogeneización de toda la comunidad extranjera bajo la figura amorfa del monigote. En ambos casos, como refugiado adaptado o como inmigrante-obrero el extranjero es expropiado de sus rasgos singulares y deviene anónimo ante la sociedad local. La iconografía del anónimo en *Aufstellung* constituye un sujeto trascendental negativo, en tanto negación categórica de todo constituyente subjetivo, en tanto completa reificación abstracta por las estadísticas de les trabajadores *kanake*. Sin embargo, el impulso de diferencia condujo a Adorno en Estados Unidos a una peligrosa autoafirmación de su origen alemán como identidad: "Estaba dispuesto a hacer lo que me correspondía y decidido a no renunciar a mí mismo".[189] Toda la polémica con la Escuela de Chicago, el *Princeton Radio Research Project* y Paul Lazarsfeld así como la crítica odiosa a Hollywood hunde sus raíces en su experiencia de autoafirmación como oriundo del espíritu alemán. Frente a los dinstintos fenómenos norteamericanistas las reflexiones de Adorno perdían complejidad, se desdialectizaban odiosamente. Ese espíritu se encontraba en la conexión con el idioma alemán y con la filosofía especulativa, marcada por la interpretación ensayística de los fenómenos, y por lo tanto contraria al procesamiento de datos verificables de las ciencias sociales empiristas. La distancia con respecto a los fenómenos, que para los nativos resultan obvios e inmediatos, es la irrupción violenta de una perspectiva ajena al objeto, parecida a la del etnógrafo observador, y a la vez una percepción asombrada, plena de extrañamiento en cuyo brusco contraste con lo nuevo gana en especificidad. Recordaba Adorno que "este entrelazamiento de *outsider* y estudioso sin prejuicios es característico de todos mis trabajos sobre el material americano".[190] Sólo este extrañamiento en el plexo social norteamericano corregía la obstinada continuidad espiritual de Adorno en un campo de tensiones. La consciencia del extranjero se muestra entre Adorno, Zaimoglu y Farocki como el extrañamiento ante lo nuevo, su

[186] *Cf.* Buck-Morss, S. "El aislamiento del inmigrante". En *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt.* Buenos Aires: Eterna cadencia, 2011. También: Müller-Doohm, S. "Glück im Unglück: Adornos kalifornischen Jahren". En *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

[187] Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal, 2007. p.164.

[188] Adorno, Th. W. "Experiencias científicas en América" en *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entradas*. Madrid: Akal, 2009. p.625.

[189] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.626.

[190] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.627.

propia existencia como extraño en el plexo nacionalista y el sentimiento del extrañar el país natal. Lo que puede aparecer en Adorno por momentos como un aferrarse a una identidad dura que va asociada a una idea enfática de nación, es decir de idioma, de tierra y de espíritu alemán, se invierte como ternura en la palabra *Heimat,* mediante la que se suma a la constelación del extranjero su aspecto más humano, que es el recuerdo de la infancia y de la madre. Adorno fundamenta su regreso a Alemania en la búsqueda proustiana del tiempo perdido: "Yo sólo quería volver al país donde había pasado mi infancia (...)".[191] Lo que la condición del *kanake* de un modo adorniano contra Adorno expresa es la posibilidad de una «*doppelte Heimat*», de que contra todo biologicismo, madre no hay una sola, de la verdad de la Matria como una experiencia afectiva, que no va necesariamente *sujeta* a un idioma, a una tierra o a una disposición espiritual. Más bien la experiencia con la madre se modela en la contingencia del crecer, del proceso de subjetivación y de la capacidad de respetar las divergencias espaciales, temporales y vinculares que la constituyen. El "ir más allá de la adaptación" desató en Adorno la crítica a las naciones del primer mundo pero no alcanzó la crítica a la propia ideología de Nación. El curso de la historia fue sin embargo transformando fácticamente los alcances de la idea de Nación. En el mundo globalizado donde el inglés comercial avanza como mediación universal, los extranjerismos se reducen cada vez más a combinaciones y mestizajes con la anglización hegemónica. Extranjerismo ya no refiere hoy a lo que vivió Adorno como aparición en el altoalemán de términos en francés, latín o inglés, sino de rastros aislados de todos los idiomas en la expansión del inglés. Frente al inglés universal son todos los otros idiomas los que cuentan como extranjerismos. "La infinita dispersión de lo vivo", que Hölderlin repite como un "irse más allá de las montañas" reaparece en la canción *Gurbet Türküsü* como la desintegración de los vínculos por la migración: "las manos de expatriados/eran informales/ (...) tú en algún lugar yo en otro/nos desmoronamos en el mismo lugar". La desintegración de lo vivo que la migración desata en las imágenes de Farocki pide reaparecer como desintegración crítica de la imagen férrea que el sistema educativo y la estadística burocrática le impusieron a les cuerpes *kanakes*. El desmoronamiento retorna como mancha de tinta en la imagen impresa superpuesta al pixel de su digitalización.

[Signos de puntuación, ciudad y cuerpo]

Farocki elaboró bajo la forma video una colección de materiales infográficos. Las infografías son imágenes que contienen escritura, es decir marcas gráficas alfabéticas. La conexión entre material lingüístico y material gráfico tiene lugar con toda su fuerza en el pequeño texto "Signos de puntuación", pese a las propias intenciones de Adorno de expresar la intimidad de éstos con la música. Los signos de puntuación son marcas gráficas no alfabéticas en la escritura. Frente a los nombres, a los sustantivos, que inevitablemente caen en la división sujeto-objeto, los signos de puntuación son lo no-lingüístico dentro del lenguaje. "Signos de puntuación", que forma parte del programa de crítica del material lingüístico de *Notas sobre Literatura*, expresa el desuso de estos como parte de la «progresiva decadencia» del neo-altoalemán.[192] Precisamente la expresión que Adorno utiliza en alemán es «Sprachzerfall», lo que hace coincidir el desmoronamiento del idioma con el de los materiales estéticos que en *Teoría estética* lo enuncia como «Zerfall der Materialien». Adorno practica aquí una vez más una interpretación en clave socio-histórica de estos materiales lingüísticos en el marco de su estado histórico, el cual aparece inscripto también en la lógica de la desintegración, la misma que recorre toda su filosofía de la historia. La escritura de *kanak sprak*, el híbrido entre idioma alemán y turco, se distancia del altoalemán precisamente porque hace caer casi

[191] Adorno, Th. W. "Sobre la pregunta: ¿qué es alemán?". En *Notas sobre Literatura*. Madrid, Akal, 2003. p.620.
[192] Adorno, Th. W. "Signos de puntuación". En *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.106.

todos los signos de puntuación. Aquello que proponía erradicar Twain del «horrible idioma alemán», los paréntesis encerrados "entre los diques que son los corchetes" y las subordinadas que siempre las abre una coma, "cuya movilidad es la que más se adapta a la voluntad expresiva";[193] precisamente eso es lo primero que cae en el dialecto *kanake*. Los signos de puntuación también son arrastrados al remolino de desintegración y simplificación del neo-altoalemán. La búsqueda de Zaimoglu de expresar la fluidez del *freestyling* del rap *kanake* suprimiendo comas y paréntesis coincide con la observación de Theodor Haecker que cita Adorno sobre la agonía del punto y coma: "«Ya no hay quien sepa escribir un período»".[194] La fisiognomía inmanente de los signos de puntuación es –según Adorno- la inapariencia, en tanto el punto mimético del lenguaje que quiere aproximarse a la voz, de la que está irrevocablemente separada por su independencia lógico-semántica. La lógica gramatical también impone normas de uso a los signos de puntuación, en orden a la articulación del sintagma. Sin embargo la caída de los signos de exclamación y de interrogación al inicio de la oración dan cuenta de la simplificación perpretrada por el proceso de expansión de inglés global. El desplazamiento de ciertos signos tipográficos no lingüísticos en territorio lingüístico, es decir, dentro del sintagma, se vuelven contra las normas gramaticales y se comportan como material explosivo. El uso de signos de puntuación y otros signos tipográficos no alfabéticos para expresar géneros no binarios es una suerte de *ready-made* intralingüístico, en tanto desplazamiento de un material ya dado hacia un contexto inesperado en cuya fricción pone en evidencia una institución naturalizada. Lo que molesta tanto en la actualidad del uso de signos de puntuación y otros signos aún más lejanos como el arroba o el asterisco es su fuerza lingüístico-política que va contra la naturalidad de la violencia del lenguaje instituido. La verdad histórica del sujeto gramatical como hipostatación del patriarca se expresa en el idioma alemán cuando *das Subjekt*, palabra que en sí misma es neutra, se vuelve general e indeterminada y entonces funciona en masculino: «*Man sollte das wissen*» [«uno debería saberlo»]. Las personas indeterminadas «uno», «quien», «alguien» y «alguno» imponen siempre el tratamiento gramatical en masculino. La separación sujeto/objeto se superpone aquí a la separación masculino/femenino, en cuya convergencia expresan la posición histórica de los cuerpos concretos de los hombres y las mujeres. En español y en alemán la mayoría de las palabras con referencia a abstractos universales son gramaticalmente femeninas. La tradición de la filosofía canónica se ha nutrido de este femenino colectivo terminológico para la elaboración de sus categorías filosóficas: la verdad, la libertad, la belleza, la razón, la historicidad, la sociedad, la subjetividad, la sublimación, la apariencia, la razón. En alemán las terminaciones *–heit*, *-keit*, *-schaft* y *-ung* son las colas de las categorías típicamente filosóficas: *die Schönheit*, *die Wahrheit*, *die Geschichtlichkeit*, *die Stimmigkeit*, *die Wirklichkeit, die Gesellschaft*, *die Wissenschaft*.[195] Son las colas redondeadas y picantes de estos sustantivos las que señalan su feminidad. El fenómeno lingüístico de la abstracción de lo femenino contiene una potencia lingüístico-político todavía por desplegar, pero a la vez coincide en su momento retardatario con haber convertido lo femenino en siempre objeto de contemplación del hombre. Estas categorías son a la filosofía lo que las Venus yacentes, las Madonas maternales y las doncellas raptadas a la representación artística: materia pasiva, *topoi*, material temático. Las universales abstractas quedan del otro lado del verbo, funcionan gramaticalmente como objetos, y con ello pierden automáticamente la capacidad de agencia subjetiva. La connotación de «*abstraere*» de separar y alejar se repite en la gramática y en los cuerpos como cosificación. Esta χωρισμός expulsó de la subjetividad universal a lo femenino, y la encerró como objetivación universal. En les particulares concretes sobreviven refugiadas las fuerzas naturales, femeninas, negras, diverses.

[193] Adorno, Th. W. *Op.cit*. p.107.
[194] Adorno, Th. W. *Op.cit*. p.108.
[195] En orden de aparición: la belleza, la verdad, la historicidad, la coherencia, la realidad, la sociedad, la ciencia.

Si los de puntuación son caracteres que se oponen a las letras y a los nombres, los signos como el @, el + o el * en tanto terminaciones de nombres se comportan como extranjerismos atómicos, es decir, no como palabras oriundas de otro idioma, sino como elementos sub-lexicológicos oriundos de otros sistemas de signos. La polémica sobre los signos inclusivos no sólo es a causa de su implementación o no, sino también por cuál de ellos es el más adecuado para expresar la diversidad. El signo arroba @, que remite a la retórica digital y a los *alteregos* on-line, arrastra en español la cadena del binarismo a/o, agravada por el hecho de que la terminación femenina *a* está rodeada por el lazo masculino que en español representa la letra *o*. Similar ocurre con la equis x, alfabética y algebraica a la vez, y el signo matemático más +, que se constituyen de la intersección de dos segmentos por su punto medio, y que remiten al final a la tradicional lógica del dos, que las comunidades diversas buscamos disolver. La x tiene a su favor la fuerza del enigma, de ser expresión de la incógnita que la ecuación busca resolver y que se ha exiliado bajo la máscara de la consonante x entre las letras, pero cuya posición como terminación delata su carácter extranjero. El asterisco * que habitualmente es usado para indicar una referencia al pie de página o para sustituir caracteres en una palabra obscena o tabú, esquiva decididamente el carácter bifásico de la identidad y la abre como campo de tensión, como unidad dinámica. Dependiendo del grafema y de la familia tipográfica se compone de cinco o seis pequeños pétalos prendidos a un centro que los reúne pero que no los corta. En otros casos, se constituye como intersección de cuatro segmentos formando una estrella de ocho puntas. La dificultad que representa a la lectura la aparición de un signo de puntuación allí donde se espera una vocal es la fuerza política de la escritura: supone un alto en la fluidez del pensamiento, un momento para detenerse en lo indeci(di)ble que hay en toda identidad. En tanto antifetiches los signos inclusivos evidencian la ilegibilidad de todo el lenguaje, su sustrato egipcio, donde descansa la frágil contingencia de todo lo que ha llegado a ser legible. Los signos de puntuación *per sé* son marcas ilegibles, en el sentido que piden en la lectura diferentes maneras de su cese, pausas cortas, pausas largas o desviaciones de las condiciones para-lingüísticas de la enunciación, como la entonación, la modulación o la acentuación. Quizás entonces la inserción de un signo no vocal en la terminación que expresa los géneros de las palabras deba no-leerse positivamente como un sonido, como una vocal, sino negativamente como una oclusión o un silencio. Hacia el final del pequeño y fragmentario texto Adorno pide moderación en el uso de los signos de puntuación como gesto de reverencia de la escritura para con los sonidos que esta ahoga. El uso de los signos inclusivos, contra Adorno, allí donde no se los espera, como antivocal, se vuelve contra el principio representativo del sonido en la escritura que ahoga el sonido del cuerpo. Es entonces al revés: en el uso frecuente del inclusivo la escritura levanta una reverencia a las diversidades que esta ahoga. Adorno interpreta los signos de puntuación como alegorías corporales y a la vez urbanas: "¿No parece el signo de admiración un dedo índice amenazadoramente erguido? ¿No parecen los signos de interrogación luces intermitentes o una caída de párpados? Los dos puntos según Karl Kraus, abren la boca: ay del escritor que no sepa saciarla. El punto y coma recuerda ópticamente un mostacho colgante; más fuertemente siento yo su sabor a salvajina. Tontiastutas y autosatisfechas, las comillas se pasan la lengua por los labios. Todos son señales de tránsito".[196] Se tratan de alegorías y no de remisiones inmediatas, porque todas constituyen una corporalidad y una territorialidad que en primera instancia remite a la propia organización del material lingüístico. El tráfico por las vías del lenguaje y los pliegues del cuerpo lingüístico convergen "jeroglíficamente" con el estado histórico de la ciudad y del cuerpo. La constelación que componen los signos de puntuación en la interpretación histórico-sociológico de Adorno es la de escritura, corporalidad y territorio. La formulación del problema de

[196] Adorno, Th. W. "Signos de puntuación". En *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.104

los materiales en *Teoría estética* converge con el período de la reconstrucción de las ciudades alemanas en el marco de un territorio nacional partido al medio, y a la vez en cuatro partes, donde se reorganizó el tránsito de los cuerpos, el de los recién llegados extranjeros pero también el de los habitantes que sobrevivieron a la guerra y al Holocausto. "Frankfurt es también una ciudad turca".[197] La verdad de esta frase es la cercana ciudad de Offenbach, porque es ella la ciudad alemana con mayor densidad poblacional extranjera, principalmente turca. Con respecto a Frankfurt, es Offenbach el extranjerismo urbano dispuesto sobre el otro lado del sintagma líquido que es el río Meno.

[197] Caner, B. (Ed.). *Doppelte Heimat. Türkischen Migranten Berichten*. Frankfurt am Main: Heinrich & Hahn, 2008. p.54.

Capítulo 2
Arquitectura y territorio

[Descomposición materialista de los materiales: la escritura y la dimensión corpóreo-territorial]
Con el idioma, también la escritura ha cobrado su obviedad como mediación de *Teoría estética*. Particularmente el concepto de material se encuentra mediado por el estado del altoalemán, pero también por la situación objetiva de la composición textual. Si los signos de puntuación expresan en su ser limítrofe entre lenguaje y grafismo su interrelación con lo urbano y la corporalidad, ellos exponen a la escritura adorniana como derivada del juego de fuerzas entre el territorio y el cuerpo de Adorno. Escrito en alemán, el concepto de materiales estéticos sitúa el binomio arte y filosofía al que este apunta en un campo de tensiones materialistas. El siglo XX marcado por tres guerras mundiales desató ocupaciones territoriales y masas migratorias en múltiples direcciones. La propia experiencia vital de Adorno se desintegra en el exilio, literalmente el destierro del cuerpo, por el avance nazi y el posterior regreso a la madre tierra, en el momento en que ella fue descuartizada y convertida en campo de batalla de la Guerra Fría. Dos conceptos bastardos desde el punto de vista de la gran filosofía idealista como cuerpo y territorio, conducen a su elaboración más temprana en la filosofía de Karl Marx. El problema del cuerpo remite al problema del trabajo físico y el de territorio se vincula con el de condiciones materiales de producción. Desde Marx el concepto de material no se comprende solo como objeto del trabajo físico de un solo cuerpo, sino como objeto del trabajo social. Con el proceso entero del trabajo social desplegado en la Tierra la realidad en su conjunto se comprende en términos materiales. Los signos de puntuación elevan el rasgo corpóreo-urbanístico de la realidad material al concepto de material estético, pero también al de material filosófico, bajo formas mediadas. Adorno entiende que tanto el trabajo corporal como sus condiciones territoriales no se tratan sólo de determinaciones externas del material, sino de huellas que los materiales portan en su constitución inmanente. En *Teoría estética* la mediación corpóreo-territorial de los materiales de las artes está formulada invertidamente en la idea de mónada. En la obra de arte como mónada se cruza una categoría clásica del idealismo para pensar un problema típicamente materialista. La mónada es la unidad metafísica de Leibniz «sin ventanas», que compone desde las partículas más pequeñas hasta Dios.[198] Al no tener ventanas, los límites de la mónada son imaginados como muros ciegos. La mónada alcanza en la negación de las aberturas su determinación como habitáculo humano. Aunque no tenga escala, la mónada sin ventanas posee la forma del claustro arquitectónico. El concepto de mónada es en esencia ya espacial y corporal, una figura espiritual que se expresa arquitectónicamente como el hábitat interior a la medida del cuerpo, cuyo encierro sin embargo no admite circulación alguna del cuerpo. Confinadas a la oscuridad con muros ciegos, las mónadas se llenan hacia adentro de mundo exterior sin romper el círculo ermitaño porque su construcción las excede. La paradoja de la obra de arte moderna, que es autónoma y a la vez un *fait social*, se concentra en su carácter monadológico: "Ya que son un momento de un nexo superior del espíritu de una época que está entrelazado con la historia y la sociedad, las obras de arte van más allá de su carácter de mónada sin que por ello tengan ventanas. (…) El rigor y la estructuración interna de las obras es un préstamo del dominio espiritual sobre la realidad. Por tanto, el carácter monadológico es trascendente a ellas, les llega desde fuera, con lo cual se convierten en un nexo de inmanencia".[199]

[198] *Cf.* Leibniz, G. *Monadología*. Madrid: Biblioteca económica filosófica, 1889.
[199] Adorno, Th. W. "La obra de arte como mónada y el análisis inmanente". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.240.

En *Teoría estética* la propia categoría de mónada rompe con su destino abstracto-universal y deviene mediante el arte en un motivo particular-concreto, es decir leído en clave de una sociología materialista del arte. La obra de arte deviene mónada, cerrada frente a la sociedad, en su contraposición material, al estar configurada materialmente con un centro de fuerza propio. Al trasladar la categoría metafísica de mónada a la materialidad de la obra de arte, Adorno encuentra en el análisis inmanente, en la interpretación del material de las obras la única vía de acceso a su contenido. La mónada era la forma de articulación entre el material *sui generis* de cada obra de arte y la realidad material; es decir, entre el trabajo específico sedimentado en cada obra y el proceso general del trabajo social. Al no tener ventanas, el contacto entre ambas dimensiones del material se da «subterráneamente», como Adorno lo formuló repetidas veces: "En cuanto subjetividad olvidada de sí misma, primordial, tal espíritu objetivo del material tiene sus propias leyes de movimiento. Del mismo origen que el proceso social y una y otra vez impregnado de los vestigios de éste, lo que parece mero automovimiento del material discurre en el mismo sentido que la sociedad real, aún cuando nada sepan ya ni aquel de ésta ni ésta de aquel y se hostilicen recíprocamente. Por eso la del compositor con el material es la confrontación con la sociedad". [200] Las mónadas han sido comprendidas bajo la idea de "centro de fuerza y cosa a la vez",[201] porque "como los átomos, como las células, como los sistemas solares, cada una tiene su propio centro: sin jerarquías, estan una junto a la otra «en perfecta independencia e intactas»".[202] Pero al revés, la obra de arte moderna que Adorno tenía en mente, esto es, la obra de arte autónoma que en los años sesenta se volvió el material de la crítica institucional, expone su mediación arquitectónica, como habitáculo, donde el territorio se entrelaza con el cuerpo. El carácter monadológico de la obra de arte autónoma depende de cómo su material está construido, en qué grado su construcción inmanente se opone a la construcción de la realidad. En tanto construcción monadológica la obra de arte sin ventanas levantó sus muros ciegos en simultáneo al desarrollo de los múltiples encierros arquitectónicos con que la modernidad clasificó los cuerpos. Como lo describió Michel Foucault, el hospital, el manicomnio, la escuela, la fábrica y la cárcel fueron los dispositivos de poder a través de los cuales el Estado moderno administró disciplinariamente a su población en orden a la productividad.[203] La mónada estética, ahora como panóptico, ilumina el proceso de configuración de la institución arte, con sus academias, salones y museos como una arquitectura del poder. En este sentido específico, la separación de las obras de arte de la sociedad es un préstamo de aquel «dominio espiritual sobre la realidad» al que refiere Adorno. Con las vanguardias históricas de los años 10-20 y las neovanguardias de los años 60-70 el centro de fuerza amurallado que era la obra de arte autónoma comienza a ser debilitado por la fuerza de la producción artística: la expansión de los materiales estéticos se descubre como perforaciones en las paredes de la mónada. El momento arquitectónico de la obra de arte hay que pensarlo en Adorno con sus análisis del interior burgués. La casa burguesa es el habitáculo que deviene prisión espiritual, que corta los lazos con el exterior y en su desarrollo en las penumbras coincide con el exterior, repleto de otras casas cerradas. Arcaicamente la cabaña de madera es algo más que un refugio en la intemperie natural, ya es «el mundo otra vez» construido a la escala del

[200] Adorno, Th. W. "Tendencia del material". En *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2009. p.38.
[201] Adorno, Th. W. "La obra de arte como mónada y el análisis inmanente". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.240.
[202] Buck-Morss, S. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt.* Buenos Aires: Eterna cadencia, 2011. p.232
[203] La interpretación que hace Foucault de la modernidad como proceso de configuración de un poder que procede como «gobierno de sí» y de los otros se aproxima a la lectura de Adorno y Horkheimer de la Ilustración como un progresivo dominio de lo otro mediante la racionalización instrumental, algo que el propio Foucault reconoció: "Si hubiera estado familiarizado con esa escuela, si hubiera sabido de ella (…), no hubiera dicho tantas tonterías como dije y hubiera evitado muchos de los rodeos que di al tratar de seguir mi propio y humilde camino ‑mientras que la Escuela de Frankfurt ya había abierto avenidas. (Foucault, 1983)". [Roggerone, S. "Theodor W. Adorno y Michel Foucault. Dos modos de la crítica." En *Límite. Revista interdisciplinaria de Filosofía y Psicología.* Volumen 10, Nº 32. Buenos Aires: 2015. pp. 5-14].

cuerpo humano para que el sujeto pueda simbolizarlo.[204] La casa burguesa que coincide con la mónada «sin ventanas» es en verdad la casa cuyas puertas y ventanas, aberturas al mundo, están cerradas con llave: la mónada oscura de Leibniz es la casa de noche. "El interior burgués de los años sesenta a noventa con sus inmensas alacenas (…) sólo funciona como morada adecuada para un cadáver".[205] En el libro de aforismos *Calle de mano única* Benjamin interpreta la vivienda amoblada de la segunda mitad del siglo XIX en términos novelescos, como un espacio construido fantasiosamente dentro del género policial. Marcada por un carácter paranoico "la vivienda burguesa tiembla a la espera del asesino anónimo como una anciana libidinosa a la espera del galán".[206] Luego Adorno desarrolló una interpretación crítica de la subjetividad idealista mediante la imagen del «*interiéur* burgués» en el trabajo temprano *Kierkegaard*, según la que el sujeto kierkegaardiano en su retirada hacia la interioridad acomoda privadamente sus experiencias en un mundo ya carente de sentido, del mismo modo en que el consumidor rapta las mercancías y las acumula simbólicamente en el interior de su hogar. "El yo es asaltado en su propio ámbito por las mercancías y por su sustancia histórica. (…) El ordenamiento de las cosas en la vivienda significa instalación. En ella se instalan objetos con apariencia histórica como apariencia de una naturaleza inmutable". [207] Sobre el desarrollo de este gusto burgués europeo por amoblar, decorar e instalar mercancías en el interior de su mónada, como un pequeño museo o gabinete de curiosidades vuelve Benjamin, describiéndolo también como una segunda naturaleza: "Mucho más interesante que el oritente paisajístico de las novelas policiales es el exhuberante oriente de sus interiores: la alfombra persa y la otomana, la lámpara colgante y la noble daga caucásica. Detrás del kilim pesadamente plisado, el dueño de casa celebra sus orgías con los papeles bursátiles y puede sentirse un mercader oriental, un pachá ociososo (…)".[208] El *interiéur* burgués como figura arquitectónica de la subjetividad encuentra su correlato en la mónada como imagen constructiva de la objetividad. Arcaica y actual, individual y colectiva la casa burguesa es para Adorno el momento arquitectónico de la obra de arte moderna, con el que se cristaliza su esencia social y su distancia contra esta. La dialéctica de la autonomía estética convierte la obra de arte en prisión monadológica, aislamiento cuyos muros están levantados socialmente: "Más bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo".[209] El aislamiento respecto de la sociedad es la función social de la prisión monadológica. En la instalación de las mercancías en la propia vivienda se desarrolla un vínculo afectivo y simbólico que tiene la forma de un *ménage à trois*, literalmente «hogar de a tres», entre las cosas, el cuerpo y el espacio privado. En la actualidad, las experiencias ermitañas han pasado de ser individuales-comunales como la *monosis* y la *anachoresis* a una organización global del aislamiento, como en las cuarentenas por emergencias sanitarias mundiales.[210] La prolongada exposición con las cosas domésticas que tiene lugar en el encierro, conduce a una desnaturalización del *interiéur* burgués. Los ornamentos muestran su extrañeza, «los muebles viejos confiesan sus mentiras, las cañerías rechinan con sus gritos estrangulados, como si se asfixiaran dentro de las paredes».[211] La mesa, espacio de encuentro y espacio de trabajo, es el objeto doméstico de sublimación por excelencia, pues sobre ella se comparte el alimento y se hacen los deberes. En el

[204] Barthes. R. *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. p.97.
[205] Benjamin, W. "Vivienda de diez habitaciones amueblada señorialmente". En *Calle de mano única.* Cuenco del plata, Buenos Aires, 2014. p.48.
[206] Benjamin, W. *Ibíd*.
[207] Adorno, Th.W. *Kierkegaard. Construcción de lo estético.* Madrid: Akal, 2006. p.65. También los artículos: Zamora, J. A. "El joven Th. W. Adorno y la crítica inmanente del idealismo: Kierkegaard, Husserl, Wagner." Azafea. Rev. filos. 11. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2009. pp. 45-72; Chaxiraxi, M. E. "Kierkegaard y la desintegración moderna. Elementos para una crítica inmanente al idealismo en Adorno". En *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. vol. XVIII, 2013. pp. 89-104.
[208] Benjamin, W. *Op.cit.* p.48.
[209] Adorno, Th. W. "Carácter doble del arte: *fait social* y autonomía". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.298.
[210] Barthes. R. *Op.cit*. p.61.
[211] *Cf.* Girondo, O. "Nocturno". En *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía*. Buenos Aires: Coulouma, 1922.

encierro prolongado las mercancías se ponen en movimiento como si estuvieran bajo el efecto de la voz azucarada de Mary Poppins: se contempla extáticamente la coreografía del valor de cambio desde el punto de vista del alma de la mercancía. La mesa cumple finalmente el designio de Marx, se pone de cabeza frente a todas las demás cosas y se lanza a bailar. El escenario de la bacanal de la mercancía es la casa, es decir las cuatro paredes del inconsciente. La mesa de alma neurótica, con ella también el comedor y el cuarto de estudio, envidian a la cama y al dormitorio su romance con la fantasía, superficie cálida, elástica, mullida, concebida para la postración, el sueño, la locura y el goce. La casa es una topografía de la repartición de las facultades del alma, que refleja la división social del trabajo. En la figura de la casa enclaustrada coincide la mónada leibniziana con la imagen freudiana del inconsciente: imagen arcaica de algo puramente útil que se convierte en el símbolo colectivo de una época.[212] El estado vigesimesco de la mónada estética hay que repensarlo en Alemania desde las «*Wohnhausgruppen*» [edificios residenciales] de la época de la reconstrucción, como tendencia a la estandarización y a la existencia minimalista. "No hay nada más desesperante que la modernidad moderada del estilo de la reconstrucción de Alemania, que es urgente que sea sometido a un análisis crítico por parte de un auténtico experto. Se confirma la sospecha de *Minima Moralia* de que propiamente ya no es posible habitar".[213] Contra la queja de Adorno, el estilo de la reconstrucción tiene su contenido de verdad en la expresión de la situación de la mónada estética en la era de la posguerra. Puestas sistemáticamente una vivienda al lado de la otra, idénticas entre sí pero sin conexión directa entre ellas, superpuestas simétricamente en niveles de bloques edilicios que se extienden ilimitadamente por las ciudades los edificios residenciales son la realización por vez primera del modelo leibniziano de habitáculo, organización racional del mundo. La mónada vigesimesca, en tanto que vivienda social estándar, expresa también la mediación del arte autónomo por la industria cultural, en tanto que tendencia a la reducción y a la producción serial de la diferencia mimética. Perderse en el interior del objeto mediante el análisis inmanente supone irrumpir a medianoche en las obras del arte o de la filosofía, y como en casa ajena "rozarse a las paredes como un gato o como un ladrón".[214] No sólo la obra de arte *in toto*, sino que también los propios materiales que la amueblan son portadores en ese interior monadológico de huellas del trabajo físico y su situación en el espacio social. Los edificios residenciales alemanes representan la reducción económica de la casa burguesa al departamento mínimo. La alteración del espacio privado en esta constricción al departamento se materializa más que en ningún otro aspecto en el territorio sonoro. "Casa: objeto fantástico; todo un folclore del miedo por la aparición del ruido irreconocible. Apartamento: seguridad, porque se sabe que un vago ruido de canilla o de calefacción detrás de una pared viene del vecino".[215] La pared, aunque también el piso y el techo, que en la casa representan el borde con el entorno, la tierra y el cielo, en el departamento mínimo es la barrera visual, que empero actúa de puente elástico para la propagación del sonido. La dialéctica del departamento monadológico es la de la contracción del territorio corporal simultánea a la expansión de la ciudad. Los edificios residenciales fueron la respuesta práctica a la crisis de la vivienda del siglo XX.

La escala vigesimesca de la mónada trae a colación el problema del «*Materialumfang*», del volumen de material considerado para el análisis: la mónada se resuelve ya en Leibniz por lo infinitamente pequeño. El estanque leibniziano es el habitáculo natural sin puertas ni ventanas. En un *regressus ad infinitum* la escala de la mónada se mide partiendo infinitesimalmente hacia adentro, donde cada porción de la materia es un estanque repleto de peces, pero cada pez, cada

[212] Adorno, Th. W. "Sobre el funcionalismo hoy". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Primas. Sin imagen directriz.* Madrid: Akal, 2008. pp.334-335.
[213] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.336.
[214] *Cf.* Girondo, O. *Op.cit.*
[215] Barthes, R. *Op.cit*. p.132.

miembro del animal, cada gota de sus sudores y secreciones es a su vez otro estanque. El hábitat natural enseña que la casa monadológica es también pequeñita como la de la *Nueva Melusina* de Goethe. Adorno comparte con Benjamin la concepción micrológica de la verdad que, como el diablo, se manifiesta en los detalles, en las pequeñeces fugaces de la vida material. La frase del *Passagenwerk* "hay que apartarse decididamente del concepto de «verdad atemporal». (…) lo eterno es en todo caso más bien el volante de un vestido, que una idea"[216] es una cita sin comillas de la nota 42 del capítulo VIII sobre "La jornada laboral" del tomo 1 de *El Capital*, donde Marx cita a Jean Charles Leonard Simonde de Sismondi: "Los encajes de Bruselas presuponían patrones y asalariados".[217] El análisis materialista de Marx despliega un método monadológico-atómico, en tanto que el desarrollo de la estructura de la sociedad capitalista comienza desde la mercancía, que es la unidad mínima del sistema, cerrada en sí y ciegas las unas frente a las otras. Aquí *El Capital* se revela análogo a la comprensión de la estructura de la vida orgánica a partir de la descripción de la célula. Sin embargo, el apartado sobre el análisis del misterio de la mercancía, su fetichismo, se desarrolla en una exposición bien abstracta, y no expone la materialidad histórica de la alienación, los infinitos detalles de la opresión física de los cuerpos y la explotación bárbara de la naturaleza. Una ínfima porción del material que el sistema capitalista escupe se vuelve modélica. Por esta razón, en su Prólogo de 1932 Karl Korsch sugiere comenzar a leer *El Capital* por el final, por el capítulo VIII sobre "La jornada laboral", parte en la que se exponen las condiciones concretas de producción en las fábricas de la Inglaterra decimonónica, que la fantasmagoría quiere borrar de la superficie de los productos. Adorno elabora un concepto de material estético que recoge el carácter mediado presente ya en la definición de materia prima [*Rohmaterial* o *Rohstoff*] que Marx da en *El Capital*: la materia prima es el objeto de trabajo que "ya ha sido filtrado por un trabajo anterior".[218] El sentido materialista de los materiales estéticos, aquello con lo que les artistas trabajan, se mueve contra el binomio aristotélico de materia y forma, según el cual la materia es amorfa e indeterminada, y luego es configurada y determinada por la forma. La idea marxista del filtro por los trabajos pasados la retoma Adorno en sus primeros escritos musicológicos de los años 20, cuando comienza a elaborar una concepción del material musical en clave histórico-hegeliana.[219] Marcus Zagorsky entiende esta inversión de la idea clásica de *υλη* [del griego, trasliterado al latín *hyle*, en español «materia»].[220] Esta idea clásica de materia aparece en la *Física* de Aristóteles como antítesis de la forma: "la forma no puede desearse a sí misma, (…) lo que la desea es la materia como la hembra la macho. (…) ésa es la naturaleza de la materia, pues llamo «materia» al sustrato primero en cada cosa, aquel constitutivo interno y no accidental de lo cual algo llega a ser".[221] La inversión que Adorno hace en *Teoría estética* allí donde define "también las formas pueden ser material", se trata de la maniobra argumentativa más temprana de Adorno ya para anteponer a Schönberg por sobre Stravinsky en sus primeros ensayos de crítica de musical.[222] Sin embargo habría que sostener contra Zagorsky, que el argumento de Adorno no cuenta tanto como inversión novedosa de Aristóteles -algo que Adorno en verdad tomó de la espiritualización de la objetividad en Hegel y de la materia prima filtrada por el trabajo en Marx- sino como inscripción de su concepción de material musical en la tradición materialista y a la vez como comprensión de la técnica dodecafónica. Ambos músicos –Schönberg y Stravinsky- elaboran sus novedosas composiciones a partir de formas heredadas de la tradición musical. Para

[216] Benjamin, W. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2004. N3, 2.
[217] *Cf.* Marx, K. *El Capital. Crítica de la economía política. Tomo 1/Vol 1. Libro primero. El proceso de producción del capital.* Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
[218] Marx, K. *Op.cit.* p.13.
[219] *Cf.* Molina, M. "La música de la nueva filosofía. De la apariencia estética al material musical en los textos tempranos de Th. Adorno". En Gonnet, M. y Brendel, K (Eds.). *Modernidad estética y filosofía del arte: reflexiones en torno a la apariencia estética.* Córdoba: Borde perdido, 2018.
[220] *Cf*. Regenbogen, A. und Meyer, U (Hgb.) *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Hamburg: Felix Meiner, 2013. p.400
[221] Aristóteles. *Física*. Libro I. 192a20-30. Madrid: Gredos, 1995. p.120-121.
[222] Zagorsky, M. „Material and History in the Aesthetics of ‚serielle Musik'". En *Journal of the Royal Musical Association* 134/2 (2009). *pp* 271-317.

Adorno lo que decidía entonces era el propio material musical, es decir la tonalidad, que en tanto forma espiritual arriba al presente con una tendencia histórica y en un estado determinado.

En la yuxtaposición de Marx y Adorno la concepción de los materiales no queda intacta en ninguno de los dos autores. La ausencia de una estética en Marx depende de una concepción de la materia prima socialmente producida que no es minusválida respecto de los materiales estéticos: ambas son igualmente monadológicas, del análisis de ambas es factible derivar el modo de producción de cada tiempo. Frente a cualquier mercancía corriente la obra de arte no encierra mayores misterios. Al revés, los misterios sociales conjurados en chispeantes envoltorios religiosos y metafísicos constituyen el fetichismo, denominador común de todas las mercancías, incluyendo las artísticas. La consecuencia teórica de esta noción materialista de material conduce más a un materialismo antropológico como la del último Benjamin que a una teoría estética como la del último Adorno, centrada en la obra de arte. Si en cada pizca de cualquier material –en cada gota de cada humor, en cada centímetro de seda, en cada encaje de un vestido- está contenida monadológicamente la historia de la humanidad entera, por el hecho de ser material colectivamente elaborado, la autonomía estética que quería salvar Adorno se disuelve desde su base. Por su lado, la teoría adorniana del material restringe como una potencia propiamente del arte, como el contenido de verdad del arte, que aparece en la apariencia, una determinación que es general en la teoría marxista de la materia. Con relación a Leibniz y a Marx -incluso a Benjamin-, Adorno opera mediante Hegel una restricción de la potencia analítica del materialismo. La diferencia decisiva en Adorno entre materias primas socialmente explotadas y materiales estéticos miméticamente compuestos es la fuerza de la dialéctica: la obra de arte es fetichismo, pero en tanto que expone la singularidad de su factura, deviene denuncia del fetichismo. La exposición del proceso de producción en el arte autónomo se contrapone al ocultamiento de las desiguales condiciones de producción en la industria cultural. En *Filosofía de la nueva música* aparece un concepto estrictamente técnico, el de preformación del material, que describe el ordenamiento de los tonos en la técnica dodecafónica antes de comenzar a combinarlos, es decir a componer propiamente: "El trabajo temático se convierte en mero trabajo preliminar del compositor. La variación como tal ya no aparece en absoluto. El variar es remitido al material y lo preforma, antes de que propiamente hablando arranque la composición (…) El dodecafonismo no debe entenderse como una «técnica de composición», cual, por ejemplo, la del impresionismo. Todos los intentos de utilizarlo de este modo conducen al absurdo. Más bien se lo puede comparar con una ordenación de los colores en la paleta que con el pintar la imagen. El componer sólo comienza de verdad cuando la disposición de los doce sonidos está preparada".[223] Pero a la vez la preformación de la serie tonal en el dodecafonismo saca a la luz el momento de la preformación social del material: "Las exigencias que el material impone al sujeto derivan más bien del hecho de que el material mismo es espíritu sedimentado, algo preformado socialmente, por la consciencia de los hombres".[224] La preformación del material se extiende luego más allá del campo musicológico, para pensar la preformación como un rasgo colectivo de los materiales estéticos, es decir cómo ese filtro laboral que ya trae consigo el objeto de trabajo. En *Teoría estética* la preformación incluso alcanza a períodos anteriores como el renacimiento, donde los principios compositivos en manuales y tratados codifican los procedimientos *a priori*. En este sentido, las neovanguardias que pusieron de manifiesto la institución arte trajeron a primer plano cómo el material estuvo preformado en la historia del arte moderno por los incipientes aparatos de producción, circuitos de circulación y condiciones de recepción. Según la concepción adorniana general, que es *per sé* materialista, los materiales estéticos

[223] Adorno, Th. W. "Idea de la técnica dodecafónica". En *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2009. p.60.
[224] Adorno, Th. W. "Tendencia del material". En *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2009. p.38.

están completamente hechos, producidos por el trabajo humano, ya antes de su encuentro con l*e*s artistas. El concepto de *Filter* que utiliza Marx para pensar las mediaciones laborales de las materias primas aparece en *Teoría estética* como el de *Spuren*, huellas de la producción. La apariencia estética quisiera borrar las huellas de la producción de las obras y de sus materiales, argumento adorniano que abre la posibilidad de pensar la dialéctica entre materiales y apariencia, en Marx entre materia prima y fetichismo de la mercancía. Los materiales son ya mercancía: ese es su peligro y su potencia. En el análisis del fetichismo, Marx describe que las mercancías se relacionan entre ellas como si fueran entes autónomos, independientes de las relaciones sociales, invisibilizando la mano humana que las produjo. Igual que en el mundo religioso los dioses se vinculan entre ellos como si no fuesen productos de la fantasía humana o en nuestras percepciones visuales los objetos aparezcan como figuras y no como estímulos electroquímicos en el ojo.[225] Las huellas del trabajo no son un agregado superficial sobre el objeto sino la propia estructura de los materiales. Cuando las marcas laborales se invisibilizan en el resultado del trabajo, éste deviene fetiche, según la forma clásica de la mercancía: una divinidad no terrenal, «algo no hecho por seres humanos». La forma mercancía hace aparecer a los productos del trabajo humano como fantasmas, manifestaciones incorpóreas del más allá. En la mercancía-fetiche no sólo se niega el filtro del trabajo anterior que insufla la materia prima en el proceso productivo, sino la estructura laboral completa que produce a la mercancía y que se impregna en ella de manera concreta. La mercancía esconde en su aparecer impoluto ciertos cuerpos, los de aquellos que ocupan algún lugar en la cadena productiva en primer lugar, pero también los de las generaciones pasadas. La mercancía esconde también ciertas partes de la ciudad, aquellas zonas del tejido urbano donde se trabaja en condiciones esclavizantes, insalubres, contaminantes, pero también las que han quedado sepultadas. La apariencia de la mercancía como no hecha es el encantamiento de hadas más grande de la historia de la humanidad. El embrujamiento es tan fino que ha logrado que los cuerpos de los productores desaparezcan ante sus propios ojos en sus propias ciudades, es decir, que quien produce luego consume el resultado de su propio trabajo como si no lo hubiese producido nadie. En Marx, aunque él no lo haya desarrollado de este modo, hay una dialéctica entre materia y mercancía, cuyo análisis puede llegar a descubrir una mutua determinación, que tendría consecuencias significativas para la concepción adorniana de los materiales estéticos. A primera vista, un *material* parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata. Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas. Marx piensa el concepto de materia, liberado del sentido estético-idealista de los *subjects* o los temas, de un modo general como el *input* de todos los procesos de producción. El sentido de materia prima entonces constituye dentro del proceso laboral el otro extremo de la mercancía, siendo una el comienzo de la producción y la otra su resultado. Para Marx la materia prima, del mismo modo que para Adorno los materiales estéticos, no son naturales, sino naturaleza ya elaborada históricamente. Si las materias primas ya han sido extraídas humanamente y se encabalgan en última instancia sobre la historia de los procesos productivos, ingresan mercantilizadas a los procesos de trabajo.

Los filtros de un trabajo anterior corresponden a lo que los análisis de los *Grundrisse* de 1857-1858 designan como trabajo pasado o trabajo muerto. El trabajo muerto es la historia del trabajo, la huella en el mundo del trabajo realizado por las generaciones pasadas. Las mercancías en Marx y los materiales en Adorno son mayoría frente al cuerpo, en número de cosas circulantes y en poder por el peso del trabajo muerto acumulado dentro de ellas. En este sentido, el material manda sobre le artista. El fetichismo de la mercancía es la remisión ideológica del trabajo a la naturaleza: el producto

[225] Marx, K. *El Capital. Crítica de la economía política. Tomo 1/Vol 1. Libro primero. El proceso de producción del capital*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. pp.88-89.

del proceso productivo aparece ideológicamente como material natural. El momento de negación de las huellas del trabajo social que encierra la fantasmagoría coincide con el de la naturalización de las materias primas, que quisiera borrar los filtros del trabajo muerto. La crítica de la naturalización de las materias Marx ya la desarrolla tempranamente en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*, mediante el concepto de naturaleza humanizada, de la cual provienen las materias primas. En Adorno la ideología de la fantasmagoría de la mercancía vale para la concepción vulgar de los materiales, como algo tomado inmediatamente de la naturaleza "y a continuación a elaborar".[226] El trabajo humano muerto, impregnado en el material y en la mercancía, es paradójicamente lo que los espiritualiza, lo que los dota de alma. La animación de la mercancía –y de los materiales- se produce a través del trabajo humano que ha quedado objetivado monadológicamente dentro de ellos, que aparece sólo de forma negada en el valor de cambio, como relación fantasmal entre cosas, liberadas de los seres humanos. El alma de las cosas es la expresión negativa del alma de los productores. Pensar la mercancía como materia prima discute su concepción en tanto "*productos de trabajos privados ejercidos independientemente los unos de los otros*" cuyas relaciones no aparecen como relaciones "entre las personas mismas, en sus trabajos, sino por el contrario como *relaciones propias de cosas* entre las personas y *relaciones sociales entre las cosas*".[227] Marx imagina que una vez que finalizó el trabajo montajístico en la fábrica a puertas cerradas, sale el producto terminado como *outpout* e interactúa agonalmente con los otros en la arena mercantil, interacción que determina el valor de cambio de cada uno y en virtud de la cual los productos materiales adquieren su condición de *mercancía*. En esta fábula abstracta del día cero del modo de producción capitalista lo que falta es la superposición histórica del ciclo productivo sobre sí mismo, que ya ha convertido todo lo que hay en mercancía terminada y en materia prima para nuevos procesos productivos. Si toda la materia prima disponible en cada época está preelaborada por el sistema de producción capitalista, cabría suponer que los propios materiales ya están constituidos como valor de cambio. Junto con su preelaboración mercantil las materias primas también caen bajo el hechizo fantasmal del fetichismo. Cada material estético se relaciona con los demás en relaciones animadas, de alianzas y traiciones, de romances y de enemistades, como los personajes de una fábula. Les trabajadores entran en contacto con sustancias que ya están fetichizadas, bajo su apariencia de naturaleza mitológica, de fuerzas celestiales. La naturalización es a los materiales estéticos, lo que el fetichismo a la mercancía: apariencia de lo no hecho por seres humanos. Con ello el sistema se garantiza el aislamiento de la experiencia de la opresión, porque cada trabajadxr ya no puede percibir en las herramientas y materiales que manipula las huellas de los trabajos que oprimen a sus contemporáneos. A lo largo del proceso del trabajo vivo las relaciones sociales no se dan sólo entre las personas sino que también aparecen mediadas objetivamente, se manifiestan como relaciones entre cosas. Esas cosas son los productos todavía no armados, aún en proceso de elaboración, que sin embargo ya tienen -en tanto piezas intercambiables- su estatuto de mercancía. Y viceversa, en el mero intercambio entre mercancías fetichizadas, la humanidad retorna no sólo negada en la apariencia fantasmagórica, sino concretamente en los cuerpos de quienes trabajan en las infinitas instancias de mediación: proveedores, diseñadores, repartidores, repositores, supervisores, atendedores, vendedores, distribuidores, publicistas, aseguradores. La *materia mercantilizada* penetra desde el comienzo los procesos de trabajos privados y los media desde dentro antes de que la mercancía sea un «producto terminado» para ser intercambiado en el mercado. Lo demoníaco de la mercancía es que ya está siempre ahí, antes de que comience el proceso productivo cada jornada, esperando cada madrugada en el paisaje de materias primas disponibles. Desde el punto de vista del proceso productivo, la

[226] Adorno, Th. W. "El concepto de materia; intención y contenido". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.201.
[227] *Cf*. Marx, K. *Op.cit*.

mercancía suspendida en su proceso de transformación se vuelve a abrir como campo de *relaciones sociales entre personas*, les trabajadores en sus trabajos. La extrema robotización vigesimesca de la cadena de producción industrial, ha convertido las relaciones sociales en interacciones *maquinales* a lo mínimo o puramente intermaquinales y virtuales a lo máximo. El concepto de materiales estéticos permite ir a Marx y volver su propio concepto de materia contra la fetichización de la mercancía. Lo misterioso de la mercancía era para Marx el modo en que la fuerza productiva de la que dispongo ingresa en el objeto, tanto la física como la espiritual, mis sudores y mis anhelos entran en el objeto, lo atraviesan y lo modelan en algo distinto a lo que era, y quedan atrapados ahí fuera, en ese *Da-sein*, en esa exterioridad, que tiene su propia interioridad ya separada de mi. Para Marx el capitalismo no hace más que cumplir regresivamente el anhelo hegeliano una y otra vez de «perderse en el objeto». Hoy lo que penetra al material no es la fuerza laboral de un productor sino un sistema estratificado e interconectado de fuerzas *maquinales*. La teoría del material estético de Adorno era el intento de convertir la penetración abusiva y encubierta sobre el objeto en entrelazamiento no violento entre la objetividad y la subjetividad. Según *Teoría estética* lograr experimentar estas capas del trabajo social en la elaboración artística de los materiales o en la interpretación de las obras de arte no debería caer ni en los extremos de la objetivación -el material como mera mercancía- ni de la subjetivación -la obra como expresión de la psicología del artista-: "La obra de arte queda descualificada al ser presentada como tabula rasa de las proyecciones subjetivas. Los polos de su desartistitzación son que la obra de arte se convierte en una cosa más y es un vehículo de la psicología (…). La industria cultural pone este mecanismo en movimiento y lo explota".[228] El trabajo de las generaciones pasadas sedimentado en el material es de orden social e inconsciente. La individualidad del artista y del contemplador ocupan sólo un momento del proceso de producción y recepción, porque su subjetividad también está constituida por la sociedad en la historia. La reproducción del fetichismo de la mercancía en la obra de arte se repite miméticamente, con ello se introduce una diferencia con la industria cultural y se la denuncia. Con la expansión del material estético por las neovanguardias de los años 60, las condiciones de producción se especifican como dominio del material lingüístico, territorial y corporal. El comportamiento mimético, el demorarse en los material del arte, permitiría desandar los canales subterráneos que conducen otra vez al trabajo social, criticar sus condiciones industriales de producción y expresar la opresión histórica del capitalismo que ahí ha quedado cristalizado: "En todo caso, el pensamiento puede apelar a que algo en la realidad más allá del velo que teje la conjunción de instituciones y necesidad falsa reclama objetivamente el arte; un arte que hable en favor de lo que el velo oculta. (…) El motivo hegeliano del arte como consciencia de las miserias se ha confirmado más allá de lo que cabría esperar".[229]

El espacio social donde el proceso productivo converge con el producto es el de la producción artística desde las neovanguardias. Al haber devenido *work in progress* la obra de arte converge con su proceso de producción. Señala Adorno en *Teoría estética* que "la apariencia estética se incrementó en el siglo XIX a la fantasmagoría. Las obras de arte borraron las huellas de su producción. (…) La modernidad acabó rebelándose contra la apariencia de la apariencia de no ser apariencia".[230] En la cumbre del modernismo, según el principio del arte por el arte, la obra de arte se igualó a la mercancía mediante la fetichización. La revuelta vanguardista contra la apariencia estética lo es contra la mercancía. La estrategia para desgarrar la apariencia fantasmagórica fue la de exhibir progresivamente el proceso de producción en el producto. La tendencia a la exhibición del proceso como obra, se vuelve contra la vitalidad del proceso y la cierra, y sin embargo sus rastros en el

[228] Adorno, Th. W. "Desartistización del arte; crítica de la industria cultural". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.31.
[229] Adorno, Th. W. "Lenguaje del sufrimiento". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.32.
[230] Adorno, Th. W. "Crisis de la apariencia". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.141.

producto desgarran la apariencia muerta de lo terminado. El giro vigesimesco de la fetichización de la mercancía, tomado del arte avanzado, es que aparece también el propio proceso de producción como parte del producto industrial. Las publicidades exponen paso a paso la cadena de montaje de sus productos, expulsando mediante la edición las inhumanas condiciones materiales de producción, con lo que el proceso productivo es también tragado por la fantasmagoría y al final deviene inhumano otra vez, no por cruel sino por perfecto. En tanto mercancías los materiales son actuales, todavía después de su desmoronamiento vigesimesco, y a la vez exigen una teoría crítica de su fetichismo, porque son actuales en tanto parte del sistema de explotación capitalista. Las huellas del trabajo no aparecen como un mensaje transparente que es posible entender, sino que están incorporadas y transfiguradas en el proceso productivo, hasta alcanzar las capas más profundas de la obra de arte. En *Teoría estética* no hay una referencia directa a los conceptos de cuerpo y territorio, aunque se aproxima a la dimensión corpóreo-territorial del trabajo estético y sus condiciones materiales mediante las categorías de técnica y de forma: "(…) la técnica es constitutiva para el arte porque ella muestra que toda obra de arte ha sido hecha por seres humanos, que lo artístico en ella es un producto de los seres humanos".[231] En tanto objeto autónomo la obra de arte viene de la sociedad y a la vez se opone a ella, de modo que las huellas corpóreo-territoriales del trabajo quedan encerradas jeroglíficamente en la mónada. Los criptogramas laborales, signos sin código, piden ser interpretados. *Teoría estética* desarrolla una teoría crítica del fetichismo del material no sólo como contenido explícito a leer, sino que además la expone monadológicamente, como huellas encriptadas en su técnica y en su forma escritural. En este punto, el concepto materialista de material estético -que se dirige críticamente hacia la fuerza de producción estética- le reenvía a la propia producción filosófica una exigencia crítica. La dialéctica material-mercancía del arte expone a los materiales filosóficos también como mercancías, pero en tanto elaborados miméticamente como autocrítica del fetichismo de la mercancía. Resulta urgente una teoría crítica del fetichismo filosófico, que sea capaz de desocultar las mediaciones corpóreo-territoriales de la escritura.

[Lo ensayístico como modo de comportarse]

Contra las interpretaciones que insisten en leer a *Teoría estética* desde la vuelta a *Filosofía de la nueva música*, *Dialéctica de la ilustración* y *Dialéctica negativa* hay que insistir en los ensayos menores. La lectura cruzada de dos textos breves como "Signos de puntuación" y "El ensayo como forma", ambos en *Notas sobre literatura*, permite abrir la escritura de *Teoría estética* al estado de dominio vigesimesco del territorio, frankfurtiano, alemán pero también en un sentido global. La configuración del material escritural es tematizado conscientemente por Adorno en "El ensayo como forma", escrito entre 1954 y 1958 de edición póstuma. Allí él elabora una serie de modos de exposición, que representan una toma de postura frente a la escritura académicamente normada, influenciada progresivamente por el academicismo positivista de Estados Unidos. El texto es una toma de posición filosófica desde el punto de vista del propio material, porque la diferenciación se decide en las técnicas de elaboración del material escritural y en la forma resultante. Con la concepción lucáksiana de ensayo comparte Adorno la conexión paradójica que éste tendría con el arte, como contraposición a la filosofía sistemática, en tanto la obra y la escritura divergen en los medios pero convergen en el gesto configurador y lúdico, de jugar con lo que ya han hechos otros. [232] Pero la concepción adorniana se aleja de "Sobre la esencia y forma del ensayo" de Georg Lukács allí donde el par material y forma vuelve a repetir la oposición aristotélica de lo informe y lo inteligible.

[231] Adorno, Th. W. "Técnica". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.282.

[232] *Cf.* Lukács, G. *El alma y las formas*. Barcelona: Grijalbo, 1975. p.32.

Ambos deberían mediarse: la forma está abierta por la resistencia del material y el material se encuentra preorganizado por la historia de la forma. "El ensayo como forma" es el punto de inflexión donde la filosofía adorniana se autopercibe programáticamente como escritura. En un sentido hegeliano Adorno describe diferentes isotopías o caracteres escriturales de igual peso que configuran la «posición del pensamiento respecto de la objetividad». Adorno parte del ensayo entendido como un género literario y mediante la crítica de sus múltiples negaciones lo lleva más allá de sus límites tradicionales hasta configurarlo como una forma histórico-filosófica. Que el material esté preformado y que las formas puedan devenir materiales, no sólo discute la concepción clásica del material como *rudis indigestaque moles*,[233] sino que también tiene consecuencias para el propio concepto de forma. En *Teoría estética* la forma como categoría estética expone su carácter materialista, como trabajo organizador, como creación desde lo creado, y se muestra como "todo aquello donde la mano dejó su huella. La forma es el sello del trabajo social".[234] El trabajo artístico expresado en la forma delata a las obras como productos de un proceso de intervención sobre el material, mediante la selección, el recorte, el encastre, la articulación y la contraposición de las partes. La forma estética, por su carácter organizador, busca la *síntesis sin violencia de lo disperso*, que en siglo veinte se aproxima progresivamente a ella mediante la dispersión brusca de lo idéntico, como tendencia a lo desordenado, a lo contingente, a la forma abierta. El estado vigesimesco de la forma, en tanto que quebrado por los movimientos de vanguardia, exponen el material que no se deja someter por la forma. La antinomia de la forma estética, el intento irrealizable de conjurar en una unidad elementos heterogéneos, coincide con la del ensayo como forma. El ensayo tiene la "capacidad para hacer hablar a todos los elementos del objeto juntos. Ésta asemeja el ensayo a una autonomía estética a la que fácilmente se acusa de ser un mero préstamo del arte, por más que se distingue de éste por sus medio, los conceptos, y por su aspiración a la verdad despojada de apariencia estética. Esto es lo que Lukács no comprendió cuando en la carta a Leo Popper que introduce en el Alma y las formas llamó al ensayo una forma artística".[235] Sin perder cada una su materialidad comparten la forma estética y la forma ensayística el gesto mimético con sus respectivos objetos: "Ahí, la historia del arte reciente no está en simple analogía con la historia de la filosofía, sino que es lo mismo. Lo que Hegel llamaba el despliegue de la verdad era en ese movimiento lo mismo".[236] En *Dialéctica negativa* la antinomia arte y filosofía es repensada desde el punto de vista de los materiales y las formas, en tanto su conexión busca esquivar la pseudomorfosis, es decir los préstamos directos e inmediatos entre esferas de la producción que están irreversiblemente separadas por la división del trabajo. En su oposición encuentran un modo de proceder, un gesto para con sus respectivos materiales, que se define para la filosofía como el empeño de ir con el concepto más allá del concepto y para el arte, el ir con la apariencia más allá de ella. La elaboración del material filosófico tiene su propia especificidad, que involucra a sus formas históricas, y que la filosofía no puede tachar sin más en un intento de convertirse a sí misma en obra de arte.[237] Ese concepto de pseudomorfosis, que Adorno desarrolla tanto para pensar los préstamos bruscos e irreflexivos entre la música y la pintura del expresionismo alemán en *El jinete azul*, como también la proliferación de intercambios entre las artes a partir de los años 50, lo extrapola luego como

[233] Expresión que Adorno utiliza en *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2004. p.198), citando a Goethe que cita a Ovidio: "(el caos) es una masa rugosa y confusa".
[234] Adorno, Th. W. "Forma y contenido". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.194.
[235] Adorno, Th. W. "El ensayo como forma". En *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.13
[236] Adorno, Th. W. "Nominalismo y forma abierta". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.294.
[237] A propósito de la tensión entre la escritura de estética y la producción artística: *Cf.* Bubner, R. "Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos". En Lindner, B. y Lüdke, W. M. (Eds.*). Materialien zur äasthetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. pp.108-137. También: Sonderegger, R. „Essay und System". En Klein, R. et Alt (Eds.). *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2011. pp.427-431.

autorreflexión sobre la dialéctica ensayo y obra de arte. Cuando los préstamos se dan como apropiación de un material, una forma o un procedimiento ajeno sin filtrarlo por el trabajo con los propios materiales se corre el riesgo de decir dos veces lo mismo, de una tautología. La forma importada pierde su centro de fuerza, y luego deviene pseudoforma, una cáscara repetida. Contra la pseudomorfosis, el horizonte de cada ensayo sería el encontrar "una forma sin préstamos".[238] Para la estética filosófica la tarea consistiría pues en conseguir trascender la reificada especialización del sistema de producción capitalista, paradójicamente mediante el trabajo especializado con los conceptos en la escritura. En la forma ensayística, la soledad del perderse en el laberinto del material se abre al encuentro con otros cuerpos, espacios y tiempos cuyos trabajos dejaron allí sus marcas. Ese contacto con lo social, esa apertura mediada por el material específico es una experiencia de recuerdo de un estadio anterior a Odiseo, preconceptual, donde el espíritu humano todavía vagaba *entre* la naturaleza, es decir, no era aún espíritu. Si el arte y la filosofía convergen subterráneamente desde el punto de la vista de la forma, del gesto material que esta encierra, el ensayo en tanto que forma también es el sello del trabajo social en la escritura. El ensayo expone aquello donde la mano dejó su huella. Con la exposición de las huellas del trabajo físico, del pensar como actividad corporal, Adorno toma posición contra la supresión dogmática del sujeto frente al imperio del hecho verificable de la ciencia positiva, sin caer sin embargo, en la mera expresión de intenciones y la reducción subjetivista al punto de vista que Lukács defiende en su noción de ensayo. La dificultad para pensar esta expectativa materialista hoy, donde algo así como la utopía transmundana coincide con la mímesis más arcaica (ambos estadios fuera de la historia) que sólo el arte y la filosofía podrían configurar impotentemente en sus materiales, es precisamente el estado actual de los materiales filosóficos y artísticos. Desde los años 60 a esta parte, la tendencia hacia el desmoronamiento del material ha profundizado la dialéctica de la departamentalización del espíritu en ramas especializadas que por lo mismo se encuentran cada vez más entrelazadas. En textos posteriores a "El ensayo como forma" un Adorno tardío va a corregir su propia crítica a los préstamos y cruces entre géneros y disciplinas, observando con más atención el estado de la producción artística de los años 60. Las nociones de convergencia y entrelazamiento van a darle mayor espacio de juego a los híbridos montados a partir de fragmentos de distintos géneros artísticos, aunque jamás va a abandonar la exigencia de los préstamos estén filtrados por el trabajo inmanente con el material específico.[239] El momento de la concentración sobre el material específico o las huellas de éste, corrige la tendencia hacia la integración reaccionaria de las artes cuyo modelo es la obra-de-arte-total de Wagner o la confusión irracional del arte con la vida administrada que condujo al *happening*. Ya en la propia *Teoría estética* la noción de «forma abierta» es un intento de conjugar la crítica vanguardista a las formas circunscriptas a los géneros de la modernidad -pintura, escultura, música, arquitectura, literatura- con la apertura hacia nuevos materiales extraestéticos.[240] La forma abierta tiende a lo particular y a lo contingente, es decir, a los fragmentos. Desde el entrelazamiento de fragmentos provenientes de otros géneros, de estilos pasados, de otras artes o de espacios extrartísticos las vanguardias se volvieron contra todo las divisiones generales y puristas del arte en artes particulares, de las artes en géneros, de cada uno de los géneros a su vez en diversos estilos, y

[238] Adorno, Th. W. "El ensayo como forma". En *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.16.

[239] La noción de convergencia particularmente entre la pintura y la música aparece formulada por primera vez en la conferencia de 1965 "Sobre algunas relaciones entre música y pintura" [En *Disonancias. Introducción a la sociología de la música.* Madrid: Akal, 2011]. El concepto de entrelazamiento entre las artes lo desarrolla Adorno en otra conferencia de 1966 llamada "El arte y las artes" [En *Crítica de la cultura y sociedad I. Primas. Sin imagen directriz.* Madrid: Akal, 2008]. Dos trabajos recuperan productivamente la noción de entrelazamiento para discutir la reducción de la posición de Adorno como antivanguardista que hace Peter Bürger en la *Crítica a la estética idealista*: El primero de estos trabajos es el de Christine Eichel, aún no traducido, cuyo título es *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*. [Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993]; el segundo de estos trabajos es el de la filósofa posadorniana Juliane Rebentisch, traducido por al español por Caja Negra, titulado en alemán *Ästhetik der Installation* [Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003].

[240] *Cf.* Adorno, Th. W. "Nominalismo y forma abierta". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.291.

los estilos compuestos por convenciones formales. La forma abierta se vuelve contra los múltiples encierros monadológicos del arte autónomo, que va desde las formas vigentes hasta la separación de la institucion arte respecto de la sociedad. Si bien también el Adorno tardío fue crítico de movimientos neovanguardistas radicales, que como el *happening* se volvieron contra todas estas categorizaciones del material estético, veía también en el entrelazamiento un signo crítico-político: "La mentalidad autoritaria y la insistencia en géneros lo más puros posibles se llevan bien; la concreción no reglamentada le parece al pensamiento autoritario sucia, impura; la teoría de la *authoritarian personality* ha entendido esto como *intolerance of ambiguity*, la cual es evidente en todo arte y sociedad jerárquicos".[241] Esta intolerancia a la ambigüedad también la discutió Adorno contra Lukács: "Que el ensayo en Alemania está desacreditado como producto mestizo; que carece de una tradición formal convincente; que sólo intermitentemente se han satisfecho sus enfáticas demandas: todo eso se ha constatado y censurado bastante a menudo. «La forma del ensayo sigue hasta ahoraa sin haber todavía cubierto el camino de su autonomización que su hermana la poesía, hace ya tiempo que ha recorrido: el de la evolución a partir de una unidad primitiva e indiferenciada con la ciencia, la moral y el arte»".[242] La defensa del ensayo es la defensa de lo mimético en la filosofía, precisamente porque su carácter ambiguo, mestizo e híbrido hace tambalear los muros que quieren mantener puramente separadas las mónadas de la ciencia, la moral y el arte. Adorno empero dejó por pensar de qué modo podría converger la estética filosófica, en la elaboración ensayística de su propio material conceptual-textual, con la radicalidad de los procedimientos de las neovanguardias que le fueron contemporáneos. Aunque *Teoría estética* sí da un paso hacia esta dirección no desde lo que dice intencionalmente su contenido, sino más precisamente desde lo que dice su propia forma abierta, ensayística, paratáctica. Lo que resulta difícil de imaginar hoy en día es el trabajo con un solo material, cuyo proceso productivo se debate en un mundo de formas, con una historia inmanente que exige la concentración sobre sus problemas específicos. La especificidad que reclama la tendencia histórica más reciente de los materiales estéticos –y cabría pensarlo para los filosóficos también- es precisamente su inespecificidad.

Que en Adorno el ensayo sea interpretado como una forma, es reconocerle un estatuto epistemológico, de acuerdo con la exigencia hegeliana de una correcta posición del pensamiento frente a la objetividad. La objetividad sobre la que se toma posición se refiere a la doble determinación del material como «todo aquello con lo que le filósofe juega» y como la realidad material en tanto objeto del trabajo social. El ensayo elabora su material lingüístico-conceptual tomando distancia de las determinaciones sociales que gobiernan el pensamiento. El material, al estar preformado y dispuesto-a-formarse exhibe su dialéctica con el conocimiento. La forma específica del ensayo, la constelación, es una imagen epistemológica, que siguiendo a la teoría del conocimiento benjaminiana no se agota en una figura retórica o un género literario. En el pensamiento adorniano, el ensayo también es una figura de una epistemología que busca su criticidad en la dislocación de la identidad, que la escritura científica quiere imponer. Adorno no circunscribe el ensayo a una definición, sino que *ensaya* una fisionomía de lo ensayístico. "El ensayo como forma" es un metaensayo sobre el ensayo. Lo ensayístico, impregnado de la politicidad inmanente que late en el posicionamiento respecto del material de trabajo, se expone como una autorreflexión negativa de Adorno sobre su propia escritura. "La fácil flexibilidad del curso de los pensamientos del ensayista le obliga a una mayor intensidad que la del pensamiento discursivo, pues el ensayo no procede, como éste, ciega y automáticamente, sino que a cada instante tiene que

[241] Adorno, Th. W. "La estética de los géneros de la Antigüedad". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.269.
[242] Adorno, Th. W. "El ensayo como forma". En *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.11.

reflexionar sobre sí mismo".[243] La forma del ensayo intenta volverse contra las distintas maneras de ser de lo sistemático que la identidad quiere realizar. Las negaciones en las que se va desplegando la idea del ensayo como forma es simultáneamente un recorrido por todas las polémicas intelectuales y artísticas en las que Adorno tomó posición como escritor: contra el sistema idealista y la idea idealista de *idea* el ensayo se arriesga por la historicidad y la contingencia; contra la tiranía de la comunicación, la retórica academicista y la escritura anticipatoria de la ciencia organizada el ensayo deviene escritura *sui generis*; contra la tradición positivista el ensayo se descompone en la negatividad; contra los métodos deductivos e inductivos de las ciencias empíricas, particularmente con la sociología de la Escuela de Chicago el ensayo responde con la interpretación; contra la jerga de la autenticidad de Heidegger y Jaspers el ensayo insiste en las mediaciones; contra el desarrollo exhaustivo de un objeto y la construcción de una totalidad de la filosofía de sistema el ensayo se deja interrumpir por el capricho; y contra la ideología de la creación *ex nihilo* el ensayo juega ociosamente con lo que ya han hecho otres. Con la suma de sus negaciones el ensayo busca "rebelarse contra el lenguaje en general".[244] El nombre ensayo da con el carácter experimental de su técnica de elaboración del material. Esto contrapone el ensayo al método científico, que se repite insesible frente a la singularidad de su objeto. El lenguaje en general, es decir el material del que está construido el ensayo filosófico, sólo puede ser negado en algún aspecto cada vez por su modo de exposición. Con el modo de exposición, la violencia conceptual que inevitablemente los conceptos abstractos cometen, alcanza el punto de la autocrítica. La autocrítica del lenguaje en el lenguaje si no aparece, si no se expresa en la materialidad de la escritura degenera en mera ciencia positivista. La idea filosófica adorniana, resuelta por una crítica radical de la identidad, necesita exponerse. Adorno vuelve a reformular en *Dialéctica negativa* lo ensayístico, sin nombrarlo así, como lo inmanente a la autocrítica del concepto: "(…) A la filosofía su exposición no le es indiferente y externa, sino inmanente a su idea. Solo a través de su expresión –el lenguaje- se objetiva su integral momento expresivo, aconceptual y mimético. (…) Expresión y rigor no son para ella posibilidades dicotómicas. Se necesitan mutuamente, ninguna es sin la otra".[245] Esta autocrítica del lenguaje general en el ensayo adorniano se cristaliza como tensión irresoluble entre lenguaje comunicativo y lenguaje expresivo. En el ensayo la filosofía no puede renunciar ni al momento comunicativo, sin el cual devendría enigma artístico, poesía; pero tampoco puede extirpar su momento expresivo, sin el cual devendría periodismo, ciencia positivista. El polo de lo comunicativo, la sujeción a las reglas gramaticales, limita la plasticidad expresiva de la escritura; el polo de lo expresivo, el juego con la textura literaria, interfiere con la instrumentalidad comunicativa. En este entrelazamiento de comunicación y expresión el ensayo se vuelve contra el «prurito expresivo en la exposición» del purismo científico que quiere reducir quirúrjicamente toda naturaleza a mera materia prima.[246] Con el ensayo, algo que no participa de la polític*a*, Adorno tomaba posición dentro de lo polític*o* desde el material escritural. En la defensa adorniana del ensayo, que es toda una posición política, aparece no obstante un punto donde la dialéctica se detiene arbitrariamente, de una manera no productiva. La idea de «contradicción moribunda» de Carl Dalhaus, que significa contradicción no dialéctica, vale para la defensa desesperada de lo múltiple, que sólo el ensayo sería capaz de configurar, pero cuya realización en nombre de las diversidades Adorno realiza mediante una intolerancia intelectual, estética y política a todo aquello que no encaja con su modelo de la negatividad. La negatividad adorniana no llegó a ser tan radical como para negar al propio Adorno. Lo múltiple corre el peligro

[243] Adorno, Th. W. "El ensayo como forma". En *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.33.
[244] Adorno, Th. W. *Op.cit*. p.16.
[245] Adorno, Th. W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.28
[246] Adorno, Th. W. "El ensayo como forma". En *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.14.

de devenir identidad, no como concepto estanco sino adornianamente como gesto identitario porque se dice de muchas maneras, que sólo el cuerpo de Adorno sería capaz de escribir.

En el libro *Adorno y lo político* Silvia Schwarzböck afirma que Adorno, pese a su defensa del ensayo como una forma de praxis de resistencia en la escritura frente a la violencia sintética del espíritu, no escribió tantos ensayos como muchos de sus otros intérpretes quisieran. De entre los ensayos adornianos que para Schwarzböck cuentan – *Crítica de la cultura y sociedad*, *Notas sobre literatura* y las *Monografías musicales: Wagner/Mahler/Berg*- reconoce sólo a *Minima moralia* como el ensayo adorniano por antonomasia, por su carácter fragmentario y autorreferencial.[247] La filósofa argentina discute las interpretaciones norteamericanas de autores como Martin Jay, Susan Buck-Morss y Frederich Jamenson, por haber exagerado la peculiaridad del estilo adorniano. El *Origen de la dialéctica negativa* de Buck-Morss está centrado en la herencia del proyecto benjaminiano en Adorno, y constituye a la vez una respuesta alternativa a la introducción histórica del Instituto, que hace Martin Jay a través de la figura de Max Horkheimer durante los años 30 y 40. Los principales trabajos estudiados son la *Conferencia inaugural*, *Kierkegaard*, *Dialéctica de la Ilustración*, *Filosofía de la nueva música*, *Minina Moralia* y un epílogo sobre el método en *Dialéctica negativa*. El trabajo de Buck-Morrs pone especial atención a varios problemas escriturarios, que fueron luego raras veces recuperados por otras recepciones de Adorno. Sin embargo, esta característica es la misma que posibilita su crítica, porque *Teoría estética*, donde el problema de la escritura se vuelve un principio que lleva más allá el modelo benjaminiano de la constelación, ocupa un lugar marginal en su análisis, y no es estudiada inmanentemente. La sobredimensión de la influencia de Benjamin sobre Adorno, que se vuelve explícita en la transfiguración de la constelación benjaminiana en la dialéctica negativa adorniana, intenta ser corregida por Schwarzböck que se centra en una interpretación en clave política de la dialéctica abierta mediante una reconexión con Hegel, que desplaza del centro a la figura de Benjamin. Según Schwarzböck el problema del estilo carece de relevancia filosófica si no se lo pone en relación con el horizonte mayor de abrir la dialéctica hegeliana. Pero lo que Schwarzböck deja fuera de su referencia al estilo adorniano es nada menos que *Teoría estética*, según la cual queda expuesto que el estilo a secas no es idéntico a la forma. La categoría de forma, entendida en el sentido adorniano, está conectada precisamente con la destrucción del estilo en tanto que forma constante. La forma en su estado vigesimesco, como forma abierta, es la categoría con la que Adorno concibe al ensayo, pero también a la obra de arte. Según la «tendencia global hacia la forma abierta», ella se trata más bien de la producción de la disonancia en el estilo.[248] El concepto de forma participa de la compleja constelación que conecta arte y filosofía, sin hacer equivaler ninguna a la otra. La forma remite al cúmulo de relaciones singulares que la obra genera entre sus partes. Cada obra redacta la ley formal que mejor legisla a sus partes constituyentes. La forma en su estado vigesimesco ha radicalizado su singularidad en cada obra, con lo que la ley formal se arrimó a la anarquía, a la anomia, a la imposibilidad de toda ley estética. La expansión radical de los materiales por las neovanguardias abre la forma desde dentro. Adorno acertó en advertir que con la caída de toda ley estética, el arte corre el riesgo de capitular antes las leyes de la sociedad capitalista. Contra la forma, el estilo es la institucionalización de una forma constante, por sobre la singularidad de las obras. El ensayo participa de esta tensión artística entre forma abierta y estilo como forma constante. El ensayo converge monadológicamente con la producción artística allí donde "se esfuerza por salvar lo fugaz, lo perecedero"[249] en tanto que "se revuelve sobre todo contra la doctrina, arraigada desde Platón, de

[247] Schwarzböck, S. *Adorno y lo político*. Buenos Aires: Prometeo, 2008. p.20 y ss.
[248] Adorno, Th. W. "Nominalismo y forma abierta". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.292.
[249] Adorno, Th. W. "El arte en la era industrial". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.290.

que lo cambiante, lo efímero, es indigno de la filosofía".[250] En tanto que forma el ensayo se ilumina bajo la constelación de la historia natural, es decir como captación de lo transitorio en los conceptos. El ensayo intenta captar lo transitorio, donde transcurren las fuerzas naturales y los procesos históricos, poniendo su propio material escritural en movimiento. El comportamiento ensayístico se expresa en la idea de «deambular por los paraísos artificiales del pensamiento» y contra Kant ejercer «el vagabundeo por los mundos inteligibles».[251] La interpretación de Adorno del ensayo como forma quiere llevar el problema de la escritura más allá del estilo, como crítica a la inscripción en géneros discursivos paralizados. El ensayo como forma abre su boca de letras y -como la obra de remeras con tipografía multicolor de Eugenia González Mussano- nos pide: «sacude los paradigmas fosilizados». En este sentido el acertijo adorniano fue cómo componer ensayos que articulen la escritura con la cosa sin caer en la lógica espiritual de la identidad. Contra la identidad que amenaza desde el propio material lingüístico, el ensayo no tiene más remedio que estar en permanente mutación mimética: no se puede reducir a un estilo. El ensayo implica siempre un momento de volverse contra el propio concepto reificado de ensayo, contra el estilo instituido en cada tiempo. No es un método, sino una estrategia contingente. No es un género estanco, sino un momento dinámico del comportamiento frente a los materiales. Lo ensayístico, entendido como comportamiento mimético con la cosa que entonces debe incluir un momento de ruptura con el género ensayo, está modulado como momento en casi todos los textos de Adorno, siempre de maneras singulares. De ahí que lo ensayístico, como táctica contingente frente a las trampas del concepto identificante, sea un componente elástico, que empuja a que el texto varíe cada vez en su extensión y densidad, admita su partición o avance por variaciones, se adapte a distintos géneros discursivos o los entrelace. Schwarzböck tiene razón al afirmar que "cuando se evalúa la obra de Adorno como un *corpus* se nota que se trata de un filósofo en el sentido más alemán del término, no de un ensayista (…)".[252] Pero se equivoca al derivar de ello una reducción no-dialéctica a lo sistemático. Un ensayista se limita a escribir ensayos, en cambio Adorno fue un filósofo que escribió ensayísticamente. Desde extensos libros como *Dialéctica negativa* hasta reseñas y pequeños comentarios sueltos, lo ensayístico recorre sus escritos con la pluralidad de lo demoníaco. En *Teoría estética*, vacío que queda en la interpretación de Schwarzböck, lo ensayístico se vuelve un principio de composición y recorre su logicidad inmanente. *Teoría estética* es la pieza donde se cumple lo ensayístico como forma. El peligro tanto de la crítica de Schwarzböck como de las interpretaciones norteamericanas es haber salteado el análisis inmanente de la escritura adorniana. Todas ellas buscan remitir el ensayo a un problema auténticamente filosófico no mediado por el trabajo concreto con el material escriturario, según un concepto restringido de estilo y no dialéctico de forma. Cuando la potencia de lo ensayístico está en su materialidad, porque en su plexo late la relevancia política que –remedando el argumento de Schwarzböck- lo haría relevante filosóficamente.

Dice Adorno en *"El ensayo como forma"* que los conceptos tradicionales de la filosofía se descomponen en sus mediaciones, es decir que sus aspectos constitutivos devienen también conceptos, a ninguno de los cuales se lo puede reducir, sino que cada uno abre nuevas desviaciones. Mediante la elaboración ensayística del material filosófico ninguna categoría puede reclamar la función de fundamento primero o de conclusión definitiva. El concepto es descompuesto con el procedimiento de la sobreinterpretación, que hace visible la estupidez de toda filosofía.[253] Una interpretación desbordada del concepto de material estético en la filosofía de Adorno, parte

[250] Adorno, Th. W. "El ensayo como forma". En *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.19.
[251] Adorno, Th. W. *Op.cit*. pp.30 y 31.
[252] Schwarzböck, S. *Op.cit*. p.21.
[253] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.12.

arbitrariamente desde este punto pero acaba desorientada y descentrada en una variación continua de mediaciones. La sobreinterpretación destruye la relación vertical de lo general y lo particular, que en los métodos científicos de la inducción y la deducción, lo general somete a lo particular. El procedimiento de la sobreinterpretación consiste en interpretar la micrología material de las cosas como intervenciones en las determinaciones de lo general. El ejercicio de una teoría estética en Adorno constituye la sobreinterpretación productiva por antonomasia, porque lee los detalles materiales infinitamente pequeños de las obras de arte mutuamente mediadas por el todo social. Ahí, la sobreinterpretación también discute a las interpretaciones filológicas, «definitivas y conscienzudas», que reducen las obras a las intenciones del autor. En el ensayo sobre Beckett tiene lugar un caso exuberante de sobreinterpretación, donde los tristes detalles de la obra son una expresión crítica de la era atómica de plena Guerra Fría: "En *Fin de partida* se despliega un momento histórico. (…) Después de la Segunda Guerra Mundial todo está destruido, incluida sin saberlo la cultura resucitada; la humanidad sigue vegetando arrastrándose (…) La situación dada en la pieza no es otra que aquella en la que «ya no hay naturaleza». La fase de completa reificación del mundo, en la que ya no queda nada que no haya sido hecho por hombres, es indistinguible de un suceso catastrófico suplementariamente provocado exclusivamente por hombres, en el cual la naturaleza ha sido anulada y después del cual nada más crece: «-HAMM: ¿Brotaron tus semillas?»".[254] La sobreinterpretación ensayística construye a la escritura como acumulación de ocurrencias, de ideas derivadas, que se van aproximando internamente y entretejiendo en constelaciones, por oposiciones que son cada vez más sutiles y más diversas. Lo ensayístico es la sobreinterpretación como principio argumentativo. Si desde los años 60 la producción artística se enfrenta con un material estético filtrado por el desmoronamiento de los materiales estéticos, por los fenómenos de expansión y entrelazamiento, la sobreinterpretación, el vagabundeo dentro y fuera del arte es el único acceso posible a la estética contemporánea. *Teoría estética* y con ella el problema general de los materiales estéticos fue desarrollada cooperativamente por un Adorno cansado, con un reconocimiento social abrumador, una nivel de productividad inabarcable, en una Frankfurt convulsa, agitada por la reconstrucción de posguerra, las oleadas migratorias, los levantamientos estudiantiles y una economía local en pleno giro hacia el centro financiero europeo. Los problemas del cuerpo y del territorio abren un abanico de dimensiones bastardas desde el que se puede reinterpretar la teoría de los materiales estéticos. La descomposición neovanguardista de los materiales estéticos nobles, que la institución burguesa del arte resguardó de los objetos ordinarios de la vida cotidiana, coincide con la descomposición de la filosofía en sus mediaciones ordinarias. Las neovanguardias abrieron radicalmente el espectro de materiales disponibles para el trabajo artístico: el *happening*, la *performance*, el accionismo y la instalación convirtieron el cuerpo del productor y del espectador en aquello con lo que las obras juegan; el arte de la tierra, el arte de sistemas, la crítica institucional, el intervencionismo, el situacionismo y otra vez la performance hicieron de la ciudad y el territorio un soporte estético. La ciudad de Frankfurt experimentó desde la época de su reconstrucción un proceso de descomposición, que remite tanto a lo que le sucede al propio idioma alemán como a las obras de arte tradicionales por la incorporación de materiales no-nobles, corrientes. El concepto que cita Guy Deutscher para describir el proceso de descomposición del refinado altoalemán es el de bastardización [*Vergröberung*], que en los años 60 se corresponde con la incorporación de estructuras y vocablos del idioma inglés y del turco. Lo que Adorno en el complejo llamado "Situación" de *Teoría estética* denomina como descomposición de los materiales estéticos lo remite al proceso progresivo de montaje de materiales literarios: desde poner juntas algunas palabras en

[254] Adorno, Th. W. "Intento de comprender *Fin de partida*". En *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003. pp. 273 y 274.

George a "la tosca acumulación de todos los materiales nobles posibles en el Dorian Gray de Wilde, que se parecen a los interiores del cursi esteticismo de las tiendas de antigüedades y de las salas de subasta, y por lo tanto al odiado comercio".[255] La tendencia al montaje que llevó a la descomposición de los materiales trastocó el concepto tradicional de las artes y del arte como algo superior y consagrado. La descomposición de los materiales estéticos se produjo por bastardización, por la inclusión de materiales ordinarios y corrientes tomados de la ciudad, de las calles, de los basureros, de la industria, de los supermercados. Pero con la apertura hacia la ciudad, ella como un todo también devino material para la producción neovanguardista. La arquitectura y la urbanística al concebirse como materiales estéticos están a la espera de la crítica de la estética filosófica. Como los materiales del arte burgués, la ciudad decimonónica europea experimentó en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial su transición hacia el capitalismo financiero como descomposición por bastardización, esto es mediante la progresiva incorporación tosca de materiales arquitectónicos industriales (que incluyen también procedimientos y formas). En la filosofía adorniana, la red entre material, idioma, ciudad y cuerpo se cristaliza en el singular modo de su escritura.

[La arquitectura es constitutiva]

Son numerosos los relatos y las imágenes donde sobrevive el rostro antiguo de Frankfurt. En la descripción que aparece en el texto „Frankfurt um 1900 und danach", el historiador del arte Erich Pfeiffer-Belli la compara con Paris.[256] No sólo por la arquitectura profana, con los balcones de hierro en el primer piso acentuando las perspectivas de las calles al estilo del célebre boulevard parisino de Montmartre, pintado numerosas veces por Monet, sino también la elegancia de las damas y la seriedad de la vestimenta de los caballeros. El modelo parisino de ciudad rigió para Europa y para las ciudades coloniales durante todo el siglo XIX, como lo será Nueva York para el mundo vigesimesco.[257] Respecto a la arquitectura, lo que Benjamin analizó en la Paris de Napoleón como el fenómeno de la haussmannización, la apertura de grandes perspectivas y un código de edificación en altura para generar pasillos de edificios renovación emprendida por el funcionario Haussmann, se puede rastrear tempranamente en Frankfurt en su *Bahnhofsviertel.*[258] Este tradicional barrio contiguo a la estación central de la ciudad, desde lo años 60 se ha devaluado por su creciente población inmigrante, y años más tarde por haberse convertido en la sede de la zona roja, la venta ilegal de drogas en la calle y las casas de apuesta.[259] Inmigración, prostitución, narcotráfico y juego constituyen la constelación urbana típica de la metrópoli financiera calcada de Nueva York. Frankfurt tiene una historia previgesimesca de inmigración y de especulación económica. De hecho Pfeiffer-Belli la pinta como un "flujo de sangres europeas, (...) como un receptáculo de refugiados Hugonotes, así como también de comerciantes codiciosos de todo el mundo, que podían esperar su crecimiento en esta plaza internacional comercial y bursátil, y en el clima de tolerancia social finalmente alcanzar su prestigio".[260] La constitución inmigratoria, la presencia de un linaje hugonote que llega hasta el barroco y de un mestizaje *kanake* –turcoalemán- vigesimesco es un rasgo de Frankfurt, que sin embargo alcanza el rango de principio poblacional en la pequeña ciudad obrera de Offenbach también *am Main* [sobre el Meno]. Por ser históricamente la sede de la industria del

[255] Adorno, Th. W. "Descomposición de los materiales". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.29.
[256] *Cf.* Pfeiffer-Belli, E. „Frankfurt um 1900 und danach". En Schütte, W. *Adorno in Frankfurt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.25.
[257] *Cf.* Molina, M. *Archivo de los zafajes*. Córdoba, 2018. Disponible en: https://www.academia.edu/36676682/Archivo_de_los_zafajes
[258] *Cf.* Benjamin, W. "Haussmannización. Lucha de barricadas". En *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005. p.147 y ss.
[259] *Cf.* Schomann, H. *Das Frankfurter Bahnhofsviertel und die Kaiserstrasse: ein Beitrag zu Städtebau und Baukunst des Historismus*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988.
[260] Pfeiffer-Belli, E. *Op.cit*. p.25. [Traducción propia].

cuero, Offenbach orbitó alrededor de su estelar vecina como ciudad satélite de trabajadores inmigrantes. Durante la época de la reconstrucción, dado que el bombardeo no la había golpeado tanto, alojó a buena parte de las comunidades inmigrantes que llegaron como obreros huéspedes para la reconstrucción de la creciente metrópolis frankfurtiana. Si Frankfurt es cosmopolita, Offenbach resplandece como una ciudad turca-árabe en territorio alemán. Su carácter inclusivo la llevó a ser condecorada en 1956 por promover el ideal de la unidad europea. Sin embargo, con su vecina mayor guarda una relación de tensión. En pleno centro offenbachiano se encuentra emplazada *Krieh die Kränk, Offenbach!*,[261] una escultura móvil, interactiva y de tono lúdico realizada en 1998 por Bonifatius Stirnberg. La pieza enteramente de bronce expresa la asimetría entre ambas ciudades. La escultura en el espacio público ilustra una pequeña anécdota del siglo XIX, según la que un ciudadano de Frankfurt llega de visita a Offenbach un día de invierno, cuando repentinamente en la calle es atacado por un grupo de perros. Cuando el elegante frankfurtiano quiere ahuyentarlos descubre que las piedras estaban atascadas en el piso.[262] El monumento a esta tensión despliega la anécdota en el espacio en forma circular, y cuya ronda se encuentra esta suerte de distinguido *Lord* frankfurtiano vestido en frac, agachado con una mano intentando arrancar una piedra del suelo y con la otra intentando recoger su galera, apunto de ser mordido en el trasero por el perro de la punta de una ronda canina de cuatro. Sobre el piso, donde las piedras aparecen atadas con sogas al suelo, que es la base de la escultura, hay también una leyenda escrita en el dialecto *frankfurterisch:* "¡Maldita Offenbach, a las piedras las atan y a los perros los dejan sueltos!". Los perros son un bulldog, un schnauzer, un teckel conocido como salchicha y el que está por asaltar a Frankfurt es un mestizo *pupeca –pu*ro *pe*rro *ca*llejero-. Los cuerpos de estos seres, tanto de los perros como del humano, expresan las ciudades que los criaron. El elegante *Flaneur* frankfurtiano está hecho en una pieza única y fija, cuyas extremidades en curvas opuestas empero tienen un gran dinamismo que recuerdan la pose del discóbolo; mientras que los perros de Offenbach tienen sus cabezas, sus orejas y cada una de sus patas articuladas, sueltas, pero sus torsos están sujetos a la base con un caño que recuerda a las rondas de caballos de los carruseles infantiles. Frente a la unidad dinámica de Frankfurt, Offenbach contrapone una agrupación multirracial de partes, cuyo tronco no abandona su eje pero sus miembros son móviles. La caída del aura del señor frankfurtiano se da como bastardización del señorío, como una elegancia que es descalabrada por una banda de perros offenbachianos malhechores, que le ladran y la embisten por detrás. El *caminante* frankfurtiano, que recorre Offenbach a pie y que, como señala Pfeiffer-Belli, está montado decimonónicamente a la medida parisina, pierde su galera, su aureola, como el caminante de Baudelaire, pero no sólo por la expansión de su ciudad, sino por el contacto con la ciudad inmigrante, la Offenbach-kanake.

La expansión del germen urbano de Frankfurt, que hunde sus raíces en la edad media, combina las dos formas de crecimiento posibles para una ciudad mediterránea: la superación de las barreras naturales –el río Meno y las barrancas del valle- y el crecimiento arquitectónico radial o concéntrico alrededor del punto medio que constituye el centro histórico. La ciudad de Frankfurt de preguerras tenía un trazado organizado radialmente y a la vez una progresión constructiva suelta y errática. En otra descripción de la ciudad sobre el Meno, esta vez de 1928 hecha por Rudolf G. Binding, aparece bajo la forma acuática de la "flache «Muschel»", algo así como la concha de mar plana, cuyos surcos encuentran su punto de convergencia es el corazón antiguo.[263] La superficie urbana se desplegó desde su punto central medioeval y avanza radialmente hasta el día de hoy, generando una suerte de abanico citadino. El trazado de la ciudad medieval es la que legó a la Frankfurt moderna esta forma

[261] Escrito en dialecto del Estado de Hessen, el título significa "¡Maldita Offenbach!".
[262] Braun, L. R. (Ed.): *Krieh die Kränk, Offebach!: Offenbacher Geschichten und Anekdoten.* Offenbach am Main: Kumm, 1972. [Traducción propia].
[263] Binding, R.G. „An der Schönen Aussicht". En Schütte, W. *Op.cit*. p.19. [Traducción propia].

de concha plana. Pero según Pfeiffer-Belli, los dibujos a vuelo de pájaro de Friedrich Wilhelm Delkeskamps de 1864 muestran la edificación urbana relajada [*lockere Bebauung*] del corazón frankfurtiano, suelta, desprendida, con manzanas irregulares, callecitas serpentinas y esquinas en múltiples direcciones.[264] El material urbano de la ciudad de Adorno sobre el que se aplica el primer proyecto modernizador del siglo veinte ya traía históricamente dos formas de composición entre sí divergentes. Esta estructura antinómica en Frankfurt se vuelve prototípica de la megalópolis vigesimesca como «la superposición de diversos, mutuamente excluyentes y divergentes principios arquitectónicos y urbanísticos».[265] Lo que caracteriza y distingue a una ciudad de las otras es la forma de la superposición y entrecruzamiento de sus principios disímiles. En una conferencia pronunciada en Berlín en 1965 a propósito del congreso del *Deutscher Werkbund*, llamada "El funcionalismo hoy", Adorno elabora una serie de conexiones entre la arquitectura funcionalista, que dominó durante el período de la reconstrucción de las ciudades alemanas, y el arte autónomo. La arquitectura, que en la Edad Media contuvo en su seno a las demás artes, fue quedando excluida de la separación de la esfera autónoma de las bellas artes, por responder al principio habitacional. Frente al *l´art pour l´art* la arquitectura conserva una función práctica para la circulación del cuerpo y el ordenamiento del territorio. Y por lo contrario, la autonomización de las demás artes puede comprenderse como una salida del espacio arquitectónico, fundamentalmente de la Iglesia como forma total. De allí que la autonomía coincida con la secularización del arte, y se exprese arquitectónica como separación de las obras de arte respecto de la ciudad *en* la ciudad. Para Adorno retorna ahí la dialéctica entre el arte y las artes, pero esta vez bajo la tensión concreta entre la arquitectura en tanto arte funcional y el arte autónomo en tanto finalidad sin fin, de acuerdo a la fórmula kantiana. La arquitectura y la planificación urbana en su condición artística exponen la funcionalidad de las artes autónomas mediada por el valor cultual, y su adecuación paradójica a la sociedad instrumental. Cada obra se comporta con su territorio interno como un municipio respecto de su ciudad: examina su propia constitución material para evaluar la pertinencia y la adecuación de los medios de acuerdo al desarrollo de su administración. Absorto en sí mismo, el arte autónomo se sustrae de los criterios del mundo práctico, con lo que su propia existencia deviene ornamento: "Una vez que el arte es autónomo, no puede despojarse por completo de los rasgos ornamentales porque su propia existencia es un ornamento de acuerdo con los criterios del mundo práctico".[266] En el ornamento se expresa por excelencia el gesto autónomo de la arquitectura, su derroche formal, su valor cultual. Por su parte, el concepto de arte autónomo en su condición de construcción saca a la luz el carácter ornamental de todo lo construido en el espacio, de la ciudad y del territorio administrado según la racionalidad, que es irracional en sus fines. La ciudad, como una gran obra de arte autónoma remite a la mónada: la ciudad es "centro de fuerza y cosa a la vez".[267] Prototípico de la ciudad monadológica es la ciudadela medioeval amurallada y rodeada por canales artificiales de agua. Con el ascenso de los Estados Nacionales en el siglo XIX las ciudades se amurallaron políticamente mediante la administración y el juego de fuerzas productivas. Según Adorno es en este momento de la modernidad donde la ciudad se convierte en la realidad material percibida por el sujeto, porque al revés la ciudad industrial como parte del territorio nacional sobredetermina al sujeto como objeto de intercambio y como ciudadano ideologizado.[268] La ciudad, pero también el

[264] *Ibid.* p.21. [Traducción propia].
[265] Ungers, O.M. *et Alt*. *Ein Städtebauliches Konzept für Frankfurt am Main: „die Stadt in der Stadt".* Im Auftrag der Stadt Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Der Magistrat. Amt für Kommunale Gesamtentwicklung und Stadtplanung, 1985. p.5. [Traducción propia].
[266] Adorno, Th. W. "El funcionalismo hoy". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008. p.332.
[267] Adorno, Th. W. "La obra de arte como mónada y el análisis inmanente". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.240.
[268] Adorno, Th. W. "Städtebau und Gesellschaftsordnung". En *Adorno. Eine Bildmonographie.* Editado por el Theodor W. Adorno Archiv. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.221 y ss.

territorio en un sentido más amplio, llega a ser el material donde se despliegan las fuerzas políticas del Estado Nacional y las fuerzas económicas de la industrialización. Estas fuerzas fueron tiñendo el material arquitectónico con lo gris de extensas superficies fabriles-burocráticas de concreto sin ornamento, sin decoración. La industrialización del siglo XIX produjo los primeros movimientos migratorios masivos, a los que Marx llamó las «huestes transhumantes»: "un sector del pueblo que tiene origen en el campo pero cuyo sector de ocupación es en mayor parte industrial. Este sector forma la infantería ligera del capital que este lanza tan pronto sobre un punto como sobre otro, a medida de sus conveniencias. Estas huestes, cuando no están en marcha, «acampan». El trabajo de estos obreros trashumantes se emplea para las diversas operaciones de construcción y drenaje, para fabricar tejas y ladrillos, quemar cal, construir ferrocariles, etc.".[269] Según Adorno con la inmigración obrera hacia los centros urbanos industriales aparecen los bloques de viviendas para alquiler, es decir, el inicio del negocio inmobiliario. Desde el punto de vista productivista, las ciudades devienen el lugarteniente del sistema de producción capitalista, que gira en falso, sobre su propio eje, absurdamente. Si el arte burgués se constituyó como autónomo respecto de los fines de la Iglesia y de la nobleza, la ciudad consiguió su autonomía como separación respecto del campo agroproductor del cual depende y respecto de las otras ciudades. La inutilidad de las obras de arte desmiente la promesa de utilidad de las ciudades, las hace saltar como inmensos ornamentos humanos. En tanto que ornamento la ciudad se aproxima al concepto de lo bello que Adorno formula en clave arquitectónica-urbanística en *Teoría estética*: "La imagen de lo bello como lo uno y diferenciado surge con la emancipación respecto del miedo a la naturaleza abrumadora en tanto que un todo no diferenciado. Lo bello conserva el pavor a ella cerrándose frente a lo que existe inmediatamente, fundando un ámbito de lo intocable. (…) La reducción que la belleza causa a lo terrible, desde lo cual y por encima de lo cual ella se eleva y a lo cual mantiene fuera de su templo, tiene a la vista de lo terrible algo de impotente. Lo terrible se parapeta fuera, como el enemigo ante la ciudad sitiada, y la hace morir de hambre".[270] Pero el análisis inmanente de la mónada urbana muestra que jamás estuvo completamente cerrada, que su centro de fuerza producitvo-administrativo sobrevive sólo gracias a la apertura y a la comunicación con el afuera extramuros. La ciudad como forma, como material urbano compuesto históricamente, le comunica su estado desbordado a la obras de arte posvanguardistas y las comprime bajo el mismo principio de la superposición de lo disímil que constituye a la megalópolis contemporánea. La ciudad está constituida de materiales, en el sentido restringido del término, de materiales de construcción, pero a través de éstos, ella misma como todo interconectado deviene forma autónoma. Si la sociedad capitalista fue comprendida por el materialismo como totalidad antinómica, la ciudad es el material que expresa el carácter total de la antinomia hasta en sus escaparates, su sistema de iluminación y sus perspectivas. El *Libro de los Pasajes* es el libro que mejor comprendió y desarrolló un materialismo histórico de la ciudad decimonónica. *Teoría estética* es la historiografía inconsciente de la ciudad vigesimesca. La dialéctica con la arquitectura tiene consecuencias para el propio concepto adorniano de materiales estéticos. Material ya no nombra una substancia aislada, un elemento homogéneo que porta su historicidad inmanente, sino que recibe de la experiencia urbana la superposición de principios estéticos diversos, contrapuestos y divergentes. La ciudad exhibe anacrónicamente en sus fachadas la historia de los modos en los que ella se concibió a sí misma. "Yo vivo quizás en el año 1908, mi vecino sin embargo vive en 1900 y el de más allá en el año 1880".[271] En la ciudad como en las obras de arte las oposiciones modernistas proliferan bajo una red de superposiciones anacrónicas. Adorno

[269] Marx, K. "Las huestes trashumantes". En *El Capital. Crítica de la economía política*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica. p.563.
[270] Adorno, Th. W. "El concepto de lo bello". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.75.
[271] Loos, A. *Ornament und verbrechen. Die Schriften zur Architektur und Gestaltung*. Stuttgart: Avedition, 2019. p.12. [Traducción propia].

captó esta implosión de la unicidad y la homogeneidad de los materiales como desmoronamiento [*Zerfall der Materialien*]. En el culto moderno a los materiales estéticos nobles se expresaba la organización monárquica-burguesa de la sociedad industrial, del mismo modo que la dispersión del capitalismo financiero por todo el globo habla desde la ilimitada disponibilidad contemporánea de los materiales estéticos. Del material ya no es posible una forma adecuada o una organización con sentido, sino que en convergencia con la topografía de cada ciudad y la disposición del territorio universal, sólo se puede desarrollar «bricolaje vacío»: "La fe en un material en tanto que tal fue adoptada en aquel momento de la religión de los materiales presuntamente nobles que profesaban las artes y oficios; esa fe sigue vagabundeando por el arte autónomo. A esta fé se sumó la idea de una construcción que haga justicia al material. Le corresponde un concepto de belleza no dialéctico que rodea con un vallado al arte autónomo, como si fuera un parque natural. (…) Los materiales que se han inventado desde entonces (materiales de origen industrial) ya no consienten la confianza arcaica en la belleza innata, que es rudimento de la magia de las piedras preciosas. La crisis de los desarrollos más recientes del arte autónomo muestra que del material ya no se puede extraer una organización con sentido, sino sólo bricolaje vacío; las ideas de hacer justicia al material en el arte funcional no son insensibles a estas experiencias críticas".[272] En el siglo XX las ciudades, especialmente las alemanas, tensadas entre los bombardeos y la reconstrucción, tuvieron que vérselas con el inmenso desafío urbanístico de levantar de los materiales minerales preformados industrialmente formas de lo habitable. El *tour de force* -el acto equilibrista- del funcionalismo fue proyectar objetos funcionales en un período en el que nada parecía funcionar.

En Frankfurt, como en muchas de las ciudades grandes de Alemania, el siglo XX dejó rastros arquitectónicos asociados a los proyectos modernizadores. Los edificios residenciales de la primera posguerra, dejaron la marca de un racionalismo funcionalista, distintivos por varios estilemas típicos de la influyente escuela Bauhaus. Extensos muros ciegos, aberturas modulares, volúmenes geometrizados encastrados, barandas de escaleras y balcones de caño redondo. La arquitectura de los años 20 ya da cuenta de una tendencia al minimalismo en las nuevas *Baublock* o manzanas cerradas. En un texto programático de 1929 el arquitecto holandés Mart Stam, que también dictó clases de planeamiento urbano en la Bauhaus, apuntaba que "en la vida cotidiana nos servimos desde temprano en la mañana hasta tarde en la noche de muchos instrumentos (…). Ellos simplifican nuestra vida. Con todas estas cosas nos manejamos a diario. Su dimensión es la medida de nuestras manos, de nuestros cuerpos, la medida de la utilidad. La medida correcta de todos estos objetos se corresponden con la necesidad. (…) La medida correcta es simultáneamente lo mínimo, puesto que sería incorrecto hacer nuestra vajilla más grande y pesada de lo necesario (…). Así como nuestros objetos están ahí en nuestras viviendas para alivianarnos la vida, así también están nuestros espacios y viviendas ahí para servirnos. Ellos deben ayudarnos a vivir, ellos deben apoyarnos, ellos deben incrementar nuestra productividad".[273] El funcionalismo arquitectónico en Alemania, desplegado en la ciudad mediante el proyecto urbanístico modernizador «*das Neue Frankfurt*» a cargo de Ernst May, tenía en el horizonte el plan de viviendas colectivas, con una retórica sobria y una usabilidad eficaz del espacio. Los materiales de construcción eran en su totalidad prefabricados industrialmente, para conseguir reducir los costos. Este proyecto llevó el llamado principio de «*Existenzminimum*» al proceso de fabricación y construcción de viviendas, a la estructura del espacio vital, al diseño de los edificios y espacios públicos, con lo cual ajustó una forma de habitar al mínimo de lo necesario. Bajo la idea de una subdivisión del bloque en casas unifamiliares con jardín, se diferenciaba empero de los modelos arquitectónicos comunitarios de la Unión Soviética. Desde

[272] Adorno, Th. "El funcionalismo hoy". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008. pp.332-333.
[273] Matzak, M. (Ed.). *Das Neue Frankfurt*. Bonn: VG Bild-Kunst, 2014. p.81. [Traducción propia].

un punto de vista antropológico, el minimalismo arquitectónico, sobre todo en los edificios de vivienda, contribuye paradójicamente con la calidez necesaria para la supervivencia tras una guerra. Muchas edificaciones en Alemania del período de la primera y la segunda reconstrucción están pegadas una al lado de la otra, formando bloques edilicios, casi como cordones o pasillos. Así se pudo avanzar con el proceso de volver a urbanizar con rapidez, eficacia espacial y reduciendo costos en materiales de construcción. En el espacio público se abrieron numerosos espacios verdes comunes, pero las viviendas unifamiliares no tienen ni jardín ni patio propio. Como los pingüinos en los inviernos polares, el espacio privado comprimido de muchos edificios de vivienda social aproxima el calor de los hogares y los cuerpos. La ambición urbanística de construir una Frankfurt nueva y orientada al futuro, que generó tanta polémica desde la reconstrucción de los años 60, ya estaba presente en la primera reconstrucción, en tiempos de la República de Weimar. La extrema fragilidad económica en la que la primera gran guerra dejó al Imperio Alemán y la enorme reparación que le fue exigida por el Tratado de Versalles, contribuyeron a que la modernización frankfurtiana haya tenido que llevarse adelante con extrema austeridad y eficiencia.[274] La casa social del *Palmengarten*, el jardín botánico donde Adorno acostumbraría a ir en la época del regreso, constituye un ejemplar diseño del mismo May para el proyecto urbanístico «La nueva Frankfurt». Entre 1928 y 1931 se construye el imponente y neoclásico *Verwaltungsgebäude der IG-Farbeindustrie AG* diseñado por Heinrich Poelzig, el cual es desde los años de posguerra la sede central de la *Goethe Universität*. Es considerado como el primer edificio en altura, a pesar de su imponente superficie cubierta. Este edificio fue quizás el último intento de construir un gran volumen, con la escala de un palacio real, expandiéndose en una dominante horizontal, en una época en la que ya existía la tendencia global marcada por los Estados Unidos en materia de urbanística de la construcción en altura, la creencia de que cada ciudad relevante debería contar con al menos un edificio en altura. Estilísticamente se contrapone claramente al racionalismo austero y frío de escuelas como la Bauhaus, y en su ser a tierra se contrapone también a su contemporáneo neoyorkino en altura, el Empire State Building, inaugurado el mismo año.

No sólo el trazado medioeval-moderno colisionando entre sí y con el proyecto funcionalista *das Neue Frankfurt* de la primera mitad del siglo XX, sino que también la relación entre centro y barrios tensa la composición del material urbano frankfurtiano. La ciudad de Frankfurt desde su reconstrucción ha sido descripta en términos de archipiélago de ciudades, porque cada uno de sus barrios constituye una isla citadina, dentro del territorio frankfurtiano que las contiene como una suerte de laguna urbana. [275] Sin embargo, fue hasta el siglo XIX que Frankfurt sostuvo su configuración insular, en tanto que territorio aislado por muros, torres y canales. Los planos de vista aérea hasta 1761 muestran una fortaleza, cuya muralla tenía la forma de una estrella de once puntas, en cuya encrucijada se resguardaba el casco histórico. Al margen del proyecto modernizador de entreguerras, este corazón urbano de *Frankfurt am Main* mantuvo su apariencia arquitectónica *mutatis mutandis* hasta los bombardeos de la segunda guerra. El costumbrismo tradicionalista y la atmósfera gótica del centro frankfurtiano se recoge especialmente en el *Römerberg* cuyas fachadas fueron construidas alrededor de 1562, es decir propiamente en el renacimiento. [276] *Treppengiebelfassade* o también *Staffelgiebel*, algo así como «fachada de frontón escalonado», se llama al estilo arquitectónico del *Römer* donde funciona la Municipalidad en pleno centro histórico de Frankfurt. La forma triangular cuyos bordes trepan hacia el cielo es a la vez medieval y

[274] *Cf.* Fulbrook, M. "Democracia y dictadura. 1918-1945". En *Historia de Alemania*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p.215 y ss.
[275] *Cf.* Ungers, O.M. et Alt. *Op.cit.* p.5.
[276] El nombre sin traducción literal para su centro histórico, sin embargo, se compone de los términos *Römer*, por una sociedad patricia llamada *Zum Römer* [a los romanos], que gobernaba por mayoría en la Frankfurt gótica, y *Berg* [montaña], por estar asentado sobre una loma en el terreno a salvo de las inundaciones medievales por el desborde del río Meno. *Cf.* Klötzer, W. *Frankfurt ehemals, gestern und heute*. Stuttgart: J.F. Steinkopf, 1985. p.37

contemporánea: proviene del gótico flamenco del siglo XII y es a la vez una anticipación de la tendencia de fines de los 60 de la edificación frankfurtiana en una escalera hacia el cielo. El centro histórico, junto con el resto de la ciudad, fueron destruidos casi completamente durante de los bombardeos masivos británicos de 1942, que según el plan de la *Royal Air Force* apuntaron contra todas las ciudades alemanas con más de 500.000 habitantes. La táctica bélica fue la de los llamados ataques masivos aéreos, que comenzó en Alemania por la ciudad de Colonia, por su relevancia industrial y simbólica. Las lluvias de bombas desde el cielo, arrojaban materiales incendiarios, cuyo efecto no se agotaba en la explosión del primer impacto, sino que desataban incendios prolongados que consumían las edificaciones de los centros históricos y las zonas industrializadas. Junto con Berlín y Colonia, fueron destruidas en un porcentaje superior al 50% las ciudades de Hamburgo, Múnich, Dusseldorf, Hannover, Kassel, Leipzig, Dresden y Bremen. En Frankfurt la destrucción fue de más del 70% de su arquitectura e infraestructura urbana, porque recibió no sólo el ataque aéreo británico de 1940, sino también los bombardeos estadounidenses de la *United States Army Air Force* entre 1943 y 1945, además de la sangrienta batalla terrestre de 1945 contra la 5º división de infantería de los Estados Unidos por el control de la ciudad. Según las crónicas la batalla de Frankfurt se debatió cuerpo a cuerpo, tomando la ciudad casa por casa. La reconstrucción de Frankfurt en los años 50 siguió una política urbanística diferente a la de otras ciudades que comenzaban también a decidir sus futuras apariencias, tras su destrucción.[277] El caso de la reconstrucción de Hannover representa una de las pocas ciudades alemanas donde se decidió alterar radicalmente el trazado urbano medioeval-moderno. Contra las políticas de conservación y restauración patrimonial, la hanoveriana adoptó un perfil futurista, al modelo de ciudades estadounidenses como Los Ángeles o Chicago, y se decidió por expandir las estrechas calles céntricas hacia grandes y abiertas avenidas para la circulación de automóviles privados. Este modelo urbano impulsado por el arquitecto alemán Rudolf Hillebrecht se conoció como «*moderne Autogerechte Stadt*» [algo así como «ciudad moderna automovilística»]. Con ello se abrió el centro histórico a conexiones rápidas y accesos veloces, privilegiando la circulación individual por sobre el transporte público y las vías peatonales. El debate en Frankfurt por la dirección arquitectónica que la ciudad debía tomar, se resolvió por un movimiento profundamente dialéctico, de avanzar regresando hacia atrás y liberar zonas para edificaciones objetivistas y brutalistas. En los primeros años el término reconstrucción significó recuperación, en el sentido de volver a levantar nostálgicamente de entre las ruinas las formas tradicionales de la ciudad. Buena parte del centro viejo reapareció como nuevo, aunque su apariencia nueva es de hecho a la medida de la vieja: su nombre retiene esta dialéctica histórica como «*Neue-Altstadt*» [nuevo centro viejo]. El casco céntrico frankfurtiano quiere aparecer tal como se veía previo a los bombardeos. En ese gesto de reconstruir lo viejo, lo anterior a la guerra, se impone en Frankfurt un «como si» histórico-arquitectónico, que es contradictoriamente un borramiento de la violencia histórica que golpeó a la ciudad. Pero parte de su historia es precisamente la catástrofe a la que condujo el movimiento histórico del espíritu europeo, del que ella forma parte. Frankfurt tiene la dialéctica histórica incrustada en sus edificios como pocas otras ciudades alemanas, bajo la forma de la cicatriz arquitectónica. El caso de la Iglesia St. Nikolai en Hamburgo es la antítesis en materia arquitectónica de la Iglesia St. Paul en Frankfurt, porque la primera quedó en el estado de ruina en el que se encontró tras los bombardeos ingleses y norteamericanos de 1943, hoy con una función conmemorativa. La política de reconstrucción fue la de la conservación de algunas ruinas como tales, con un gesto a la romana de exhibir la fuerza destructiva de la historia. La iglesia frankfurtiana Paulskirche fue por su parte el primer edificio del centro de Frankfurt que comenzó a ser

[277] *Cf.* Knoll, H. (Ed.). *Die wiederaufgebaute Stadt. Jahresbericht 1956/1957 der Stadt Frankfurt am Main.*

reconstruido en el período de posguerra y que logró ser inaugurado en 1948, para el centenario de su construcción inaugural. Construida con la piedra llamada *röter Mainsandstein*, ella representa el clasicismo arquitectónico de Frankfurt, simultáneamente tanto al espíritu protestante como al espíritu democrático alemán. En la detallada imagen de la Frankfurt de preguerras que recuerda Pfeiffer-Belli en *Adorno in Frankfurt* se distinguen dos tipos de piedra de construcción: la "*röter Sandstein*" (con la que está hecha el puente viejo y el Museo de Iconos); y la "fränkische Mainsandstein" (con la que está hecha la catedral y la Iglesia San Pablo).[278] Sin embargo la mayoría de las fuentes reconocen sin esta distinción a la *röter Mainsandstein* como el material más empleado en el centro antiguo de Frankfurt. Se trata de un material de construcción típico de Frankfurt aunque usada también en la región de Bayern, que consiste en una piedra compuesta de una arenisca amalgamada naturalmente de color rojo-rosado, producto de la erosión fluvial de la cuenca del río Meno. Esta piedra de arenisca rojiza es extraída particularmente de los yacimientos de la región llamada *Mainviereck* (el cuadrado del Meno), situada hacia el este de Frankfurt y enmarcada por las ciudades de Aschaffenburg, Miltenberg, Wertheim y Gemünden. Se utiliza como material para la construcción ya desde la época del imperio Romano, y cuenta entre las *Natursteine* (piedras naturales) de mejor calidad del territorio alemán, por su resistencia al envejecimiento en condiciones exteriores. [279] La superficie de la piedra lleva las marcas de su origen natural y también de su extracción artificial: estratos de sedimentos de diferentes colores, un brillo granulado como de arenisca, una porosidad con pequeñas máculas de mica, que recuerdan su ascendencia fluvial; y un estriado fino regular, simétrico, de los dientes de la excavadora que la corta de la cantera y la moldea técnicamente. Con la *Mainsandstein* se fabricaron especialmente muros portantes externos, que aparecen a la vista como grandes bloques prismáticos en las bases y en las esquinas de las edificaciones, exhibiendo las estructuras constructivas en la superficie de las típicas fachadas frankfurtianas. Pero también fue empleada para la construcción de los marcos y las molduras de aberturas, de columnas cilíndricas con capiteles corintios, de esculturas conmemorativas y altorrelieves de figuras, ángeles, escudos, leones, flores y arabescos. Es característico su color rosado-ferrítico y su textura rugosa, áspera, que vuelve tan reconocibles las fachadas de muchos edificios del corazón de Frankfurt, no sólo la Iglesia St. Paul, sino también la mismísima catedral gótica de Frankfurt colegiata de San Bartolomé, las renacentistas *Fachwerkhäuser*, *Ratskeller*, *Römerkeller* y *Standesamt* del centro viejo, la Iglesia evangélica estatal *St. Katharinen*, el Puente Viejo y los pilares del peatonal Puente de Hierro, el Museo de los Íconos de *Sachsenhausen*, el Museo Arqueológico, parte de la fachada de la Bolsa de Frankfurt, el *Messe Frankfurt*, el Museo Histórico y muchos edificios de comienzo de siglo XX del *Banhnhofsviertel*. En muchos otros casos , sobre todo en Offenbach, se simula la *Mainsandstein* con pintura látex rosada aplicada directamente sobre los revoques de cemento. La piedra es de un rosado medianamente desaturado, en parte por los propios sedimentos que la constituyen inmanentemente, y en parte por las capas de smog depositadas encima, lo cual le da al color una apariencia de mayor antigüedad. Gracias a este material Frankfurt llega a ser la ciudad de corazón rosado. La serie de pinturas que hizo Gustav Courbet en su visita a Frankfurt alrededor de 1858, exponen la atmósfera rosada del casco céntrico desde *Sachsenhausen* a la altura del puente de viejo. Diez años antes, en el centro de este corazón la Iglesia St. Paul, por su capacidad espacial y la acústica de su amplia nave ovalada, pudo sesionar el primer Parlamento Nacional elegido públicamente –aunque por sólo dos años-, que comenzó a redactar las bases de la Constitución para la unificación alemana. Hacia fines de 1940 tras la división de Alemania y la

[278] *Cf.* Pfeiffer-Belli, E. „Frankfurt um 1900 und danach". En Schütte, W. *Adorno in Frankfurt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.23.
[279] *Cf.* Werner, W. *et Alt*. *Naturwerksteine aus Baden-Württemberg: - Vorkommen, Beschaffenheit und Nutzung* - Baden-Württemberg: Landesamt f. Geologie, Rohstoffe u. Bergbau, 2014.

pérdida de berlín, Frankfurt aún competía con Stuttgart y Kassel por ser la sede de la capital de la occidental República Federal Alemana: volver a tener en pie un símbolo federal y protestante en la ciudad era una estrategia urbanística clave. La decisión de los criterios para su reconstrucción fueron orientados hacia el pasado pre-bélico, por lo que la Iglesia debía reaparecer como lucía en el siglo XIX y sacar a relucir el papel histórico en el camino a la unificación de Alemania, en los albores de su segundo desmembramiento territorial. En Frankfurt la reconstrucción se realizó como restauración del corazón rosado de la ciudad. La estructura arquitectónica de la Iglesia St. Paul había sido casi completamente destruida en los bombardeos de los 40, por lo tanto la fachada imitó su propio estado previo, pero el interior fue simplificado por una cuestión presupuestaria y reorientado hacia resoluciones funcionalistas-minimalistas. La columnata y el palco interno fueron sustituidos por un espacio único e integral, de muros lisos y blancos. El caso de la *Paulskirche* expresa en su contraste entre fachada rosada e interior minimalista, el desgarramiento de la reconstrucción a la vez hacia el pasado y hacia el futuro. En oposición a exponer la ruina directamente como Berlín y Hamburgo, una cicatriz arquitectónica como la *Paulskirche* y en su conjunto el *Neue-Altstadt* es expresión tanto de la herida bélica como del gesto de resiliencia. La política frankfurtiana de la reconstrucción desarrolla una forma de la memoria rica en mediaciones, y a la vez expone un gesto espiritual, el de cicatrizar, cercano a la estupidez. "La estupidez es una cicatriz" dicen Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*.[280] Reconstruir los edificios levantando sus fachadas como eran antes de la violencia representa el gesto del tejido que quiere suturar el corte ocasionado. Pero el material cicatrizante porta algo que el contexto quisiera olvidar: rellena la herida con un material más resistente, más duro, *ergo* más insensible. El acabado reluciente de las juntas y sobre todo la saturación de la pintura todavía fresca de las vigas de madera de las fachadas del *Innenstadt* se dirigen exactamente contra su apariencia gótico-renacentista. La convivencia anacrónica de materiales vigesimescos con formas medioevales y renacentistas le otorgan a Frankfurt una apariencia *kitsch*. En la cicatrización impuesta como política arquitectónica la ciudad muestra su carácter estúpido, porque es signo de una voluntad restauradora y de un miedo espiritual ante el recuerdo del horror. En la cicatriz la ciudad se revela como cuerpo. La nueva piel rosada del cuerpo histórico de Frankfurt, quisiera aparecer más acá de la guerra y no hace sino visibilizarla. Cuando el matrimonio Adorno regresa a Frankfurt desde el exilio en los Estados Unidos en el año 1949 este proceso de cicatrización urbana ya estaba en marcha. En diciembre de ese mismo año Theodor W. Adorno pronuncia una conferencia que llamó "Urbanismo y orden social", en el marco de un Coloquio sobre urbanismo organizado en la Escuela técnica en la ciudad de Darmstadt.[281] En las ideas allí expuestas Adorno toma posición públicamente sobre las discusiones acerca de la reconstrucción de las ciudades alemanas. Su postura se sitúa en la doble crítica contra las posturas extremas de reorientar las ciudades según el modelo norteamericano hacia la circulación en automóvil o la de reconstruir los centros viejos tal como fueron heredados del Gótico tardío y el Renacimiento, que se describe como un «historicismo romántico». Por un lado, el *International Style* de la arquitectura racionalista y de la ciudad automovilística, liberado de toda ornamentación y decoración organicista, prolonga la deshumanización social de la humanidad, cuyo origen Adorno sitúa en las industrializadas Londres y Nueva York del siglo XIX: "La dominante forma de la vivienda en Inglaterra es -como todos saben- la casa unifamiliar, que en Londres se encuentran por todos lados sino de a miles, de a millones. En Nueva York hay algo similar en las llamadas viviendas de ladrillo marrón, cuyos oscuros edificios de las calles de Manhattan son quebrados en ciertos lugares

[280] Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. "Sobre la génesis de la estupidez". En *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal, 2007. p.277.
[281] Adorno, Th. W. "Städtebau und Gesellschaftsordnung". En *Adorno. Eine Bildmonographie.* Editado por el Theodor W. Adorno Archiv. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. pp.214-228.

por los rascacielos y las inmensas viviendas de apartamentos construidas también bajo la forma del rascacielos".[282] Por el otro lado, el historicismo romántico eran la tendencia que ya tenían las ciudades de Nürnberg pero también la de Frankfurt am Main: "El peligro que yo concibo es que, si reconstruimos Nürenberg como fue alguna vez, lo que con ello aparece no es la vieja Nürenberg sino una juguetería con la forma que tendría la vieja Nürenberg".[283] Los centros viejos de las ciudades europeas, en especial de las alemanas, remiten a una organización social del territorio donde el comercio doméstico y el espacio vital se corresponden mutuamente, algo que -como advierte Adorno- contradice el estado industrializado de las ciudades vigesimescas, donde estas dos cosas están separadas. Sin embargo, el debate por la reconstrucción de Frankfurt, pesó la identidad espiritual que anuda la arquitectura de la ciudad rosada y mansa a orillas del Meno con una tradición cultural moderna marcada por el nacimiento de Goethe, la elección de Schopenhauer de vivir allí, la célebre Universidad, su propia Escuela de Música, la significativa Vieja Ópera y la importante colección de arte del *Städel Museum*.[284] La reconstrucción restauradora de Frankfurt, que cristaliza su política en el *Neue-Altstadt*, en la paradoja de un nuevo centro viejo, fue sin embargo puesta nuevamente en tensión pocos años más tarde por un giro de la política de planificación urbana. Una nueva capa divergente a partir de los años 70 se inmiscuye entre el centro medioeval, la primera expansión comercial decimonónica, el proyecto funcionalista *das Neue Frankfurt* y la *Rekonstruktion* de finales de los años 40 y primera mitad de los 50. Las dos obras más anacrónicas del período en pleno corazón rosado son dos instituciones artísticas: la *Schirn Kunsthalle* y el *Historisches Museum*. Esta capa, que se desplegó por toda la ciudad en viviendas comunitarias, edificios de oficinas y centros comerciales, no sólo sumó intervenciones arquitectónicas contemporáneas, sino que además transformó para siempre el horizonte de la ciudad, no ensanchando calles como en Hannover, sino trepando en vertical como en Manhattan. "(…) Y entonces la vivencia de la restaurada Frankfurt, como una floreciente metrópolis de la economía, con sus industrias conectadas globalmente, con su comercio, sus actividades, sus grandes bancos, en una posición de tránsito central para ser un nudo de comunicación ferroviario, debido también a las autopistas que se cruzan, al tráfico automotriz, con un puerto interno en una importante vía fluvial, que es un factor relevante en el transporte por vías navegables interiores; con el aeropuerto Rhein-Main, punto clave del repentinamente crecido tráfico aéreo; la ciudad de la gran feria comercial internacional, el asiento de muchos representantes consulares del exterior. ¡Una puerta al mundo!".[285]

[Contra la ciudad global administrada]

Con el giro internacionalista de su reconstrucción, Frankfurt am Main fue la puerta no sólo al mundo como un espacio indeterminado, sino precisamente la puerta a la ciudad estadounidense del siglo XX como forma urbana universal. Yendo a pie a Frankfurt desde Offenbach, desde el centro del puente *Deutschherrnbrücke,* es posible avisorar la calle donde vivió Adorno hasta el exilio, la tradicional *Schöne Aussicht* [Bella vista], que corre paralela al río Meno. Su entorno urbano sin embargo exhibe una serie de elementos que desde los años del regreso de Adorno, en los que escribió *Teoría estética*, abrieron progresivamente la ciudad de corazón rosa a una configuración extranjerista. Un amontonamiento de estalagmitas geométricas azuladas miran al cielo, atravesado por sucesivos puentes de hierro y piedra sobre el reflejo tembloroso de la silueta de la ciudad sobre

[282] Adorno, Th. W. "Städtebau und Gesellschaftsordnung". En *Op.cit.* p.223. [Traducción propia].
[283] Adorno, Th. W. "Städtebau und Gesellschaftsordnung". En *Op.cit.* p.226. [Traducción propia].
[284] Knoll, H. (Ed.). *Die wiederaufgebaute Stadt. Jahresbericht 1956/1957 der Stadt Frankfurt am Main*. p.7.
[285] Knoll, H. *Op.cit*. p.8. [Traducción propia].

el agua; el apéndice industrial del este de la ciudad bulle, frente al silencioso e imponente complejo espejado del Banco Central Europeo; entre otras de su especie, la torre neogótica de color rosado del *Kaiserdomm* se asoma estoica desmintiendo los intentos neoliberales de rascar el cielo, mientras los trenes pasan arrastrando cargamentos sobre las cabezas de los patos a las orillas del río; las encrucijadas de cables, puentes e hilos de agua sobre el territorio se ven respondidas por aquellas que con nubes lineales dibujan los aviones en lo alto. Las campanas se escuchan sin poder reconocer la torre que las toca, como si sonaran desde lo celeste; algunes *kanakes* rapean en grupos bajo el puente viejo al *beat* de la bolsa frankfurtiana y las transacciones de confianza. El segundo paisaje que engendra la ciudad global se parece al primero, al de la naturaleza, por la interacción fluida de materiales urbanos divergentes. La superposición de una arquitectura neogótica como el *Kaiserdomm* del siglo XVIII, neoclásica como la *Paulskirche* del siglo XIX y modernista como la *Eurotower* de la segunda mitad del siglo XX, que se ofrecen yuxtapuestas desde varias vistas en el centro de Frankfurt, expresan una clara tendencia histórica que se inclina contra el ornamento. La catedral frankfurtiana exhibe sus nervios verticales neogóticos, con remates puntiagudos, adornados con formas orgánicas que se asemejan a nudos de las ramas de los árboles, perforados con rosetones fitoformes y estatuillas flotantes. Estos ornamentos de la catedral se disuelven en la estructura cilíndrica de tambor de la iglesia San Pablo, con aberturas de medio punto clásico y muros casi lisos sin formas ornamentales. La trama simétrica que dibujan los bloques de piedra de ambas iglesias se convierte en la trama de ventanas de vidrio que constituyen la fachada de la contemporánea *Eurotower*, liberada finalmente de curvas y de formas orgánicas. En la comparación de estas tres edificaciones se describe el hilo de la tendencia histórica hacia la pérdida del ornamento, hacia el minimalismo. El movimiento inmanente del material arquitectónico moderno ha ido desprendiéndose de todas las formas que no se ajustan al *ordo* ortogonal del espacio. Adorno, discutiendo con las ideas del arquitecto austríaco Adolf Loos, interpreta el funcionalismo y el objetivismo como dos reacciones arquitectónicas contra el ornamento.[286] La alergia al ornamento podría extenderse como un desarrollo histórico que definió la arquitectura moderna occidental. Progresivamente las formas arquitectónicas fueron rebelándose contra lo considerado ornamental, que de acuerdo a la lógica de la utilidad representa algo superfluo y ostentoso. Las ciudades exponen por doquier el tránsito de lo abigarrado y rugoso a la lisura despojada y geométrica. La conferencia "Sobre el funcionalismo hoy" podría leerse como una defensa dialéctica de la fantasía y del principio del placer que expresa el ornamento, contra la economía calculada y sobria del racionalismo arquitectónico. Adorno discute allí el texto programático de Adolf Loos "Ornamento y delito" de 1908, que a su vez es una sanción radical del ornamento arquitectónico desde un principio utilitarista, de máximo aprovechamiento de los recursos y los materiales: "El ornamento es fuerza de trabajo derrochada y, por tanto, salud derrochada. Así ha sido siempre. Hoy, esto significa material derrochado, y ambas cosas significan capital derrochado".[287] Para Loos el ornamento simboliza arquitectónicamente la ceremoniosa ostentación cortesana y el obsceno derroche burgués. Los movimientos arquitectónicos alemanes que tendieron al minimalismo, como la *Bauhaus*, la *Werkbund*, la Escuela de Ulm, el objetivismo, el funcionalismo y el brutalismo se rigen por una economía de las formas decorativas, que desde el principio estrictamente útil, representan un gasto ocioso. De entre las artes la arquitectura, la hermana utilitaria, arrastra inconscientemente en sus formas la separación entre lo útil y lo inútil, reflejo de la separación del espíritu entre la energía sublimada en la labor y la energía despilfarrada en el placer. Adorno lee el ahorro calculado del ornamento como una represión del principio de placer, de la fantasía, la espontaneidad y el juego.

[286] Adorno, Th. W. "El funcionalismo hoy". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008. p.330.
[287] Loos, A. *Ornament und verbrechen. Die Schriften zur Architektur und Gestaltung*. Stuttgart: Avedition, 2019. p.14. [Traducción propia].

Según la moral burguesa del trabajo, que Loos reproduce obsesivamente hasta en los detalles más ínfimos, el ornamento inútil –como el placer de lo ocioso y lo improductivo- constituye un gasto fútil y un gasto público injustificado, malversado, delictivo.[288] En mor de la salud se depura la estructura arquitectónica mediante la abolición del inútil trabajo ornamental y con ello se hunde el principio de placer, que es un elemento constitutivo de la salud. Al final el ahorro y la prevención acaban siendo sádicos: "El futuro de la objetividad sólo es un futuro de libertad si se deshace del rasgo bárbaro: se deja de dar golpes sádicos a los seres humanos (cuya necesidad ella convierte en su criterio) mediante bordes puntiagudos, habitaciones calculadas exiguamente y otras cosas parecidas. Casi todos los consumidores habrán comprobado dolorosamente que lo despiadadamente práctico es muy poco práctico".[289] El repliegue a las formas estrictamente funcionales fue lo que permitió realizar veloz y eficazmente la reconstrucción de las ciudades de la Alemania Occidental, aprovechando al máximo los beneficios económicos del capital inyectado por los Estados Unidos. La tendencia al minimalismo y la reacción contra el ornamento son dos aspectos del mismo proceso. La racionalidad calculadora progresa matematizando. La idea de que toda forma orgánica puede descomponerse en volúmenes geométricos simples estaba en la base de la técnica representativa moderna, ya desde el renacimiento. El texto del historiador inglés Michael Baxandall sacó a la luz como la forma piramidal de las composiciones renacentistas, estuvieron mediadas por una forma de percepción esparcida en el comercio burgués florentino del *Quatroccento*, que era la destreza para medir los volúmenes de materiales a vender, que entonces aún no se evalaban sino que se vertían en los mercados formando pequeñas pirámides o conos: "Estas instrucciones para medir un barril son de un manual matemático para comerciantes escrito por Piero della Francesca, *De abaco*, y la conjunción de pintor con geometría mercantil es significativa. (…) Por un lado, muchos de los pintores, que eran también gente de negocios, habían atravesado la educación matemática secundaria en las escuelas laicas: ésta era la geometría que conocían y utilizaban. Por otro lado, el público culto tenía esas mismas competencias geométricas para mirar los cuadros."[290] Los dibujos analíticos de Leonardo Da Vinci coinciden con la serie de Theo Van Doesburg, en la que el dibujo de una vaca acaba transfigurado, tras una serie de reducciones formales, en una composición geométrica. El minimalismo quisiera hacer retroceder a lo sensible hasta ese grado cero de construcción del trampantojo, volviéndolo método constructivo y ofrecerle a la vista las formas ya abstraídas geométricamente. Con el gesto de extirparse los miembros ornamentales, la propia reducción a los principios formales postulados como básicos, a los volúmenes geométricos simples también se ve anulada. La geometría pura, que quiere negar toda forma abigarrada y fantasía orgánica, acaba descubriéndose como el espacio imaginado por antonomasia. En el purismo minimalista retorna un placer neurótico de segundo grado. Cuando ya no queda nada que reducir, en lo más liso y simple hormiguea minúsculamente la complejidad latente de la naturaleza que ha sido negada: en el círculo su infinidad de puntos, en el cuadrado los postes del alambrado. Para Adorno la arquitectura se tensa por los polos de la artesanía y la fantasía. La artesanía involucra desde la técnica de albañilería hasta el diseño matemático del espacio y de la movilidad del cuerpo, extremo al que Loos y con él las tendencias minimalistas querrían reducir el proceso productivo arquitectónico: "«En lugar de las formas de la fantasía de los siglos pasados, debería aparecer la construcción pura. Líneas rectas, ángulos rectos. Así trabaja el artesano, que no se fija en otra cosa que el fin y que no cuenta con otra cosa que el material y la herramienta»".[291] Cuando la fantasía que el ornamento expresa se ve extirpada de la construcción,

[288] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.335.
[289] Adorno, Th. W. *Ibíd*. p.334.
[290] *Cf.* Baxandall, M. "Volúmenes". En *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quatroccento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. pp.114-115.
[291] Adorno, Th. W. *Ibid.* p.337.

se despierta una fantasía externa, crítica, que es la de quien mira, capaz de descubrir cómo la brutalidad del *matema* plaga la naturaleza. Para el Adorno tardío el problema no es la razón en sí, sino que de acuerdo al panorama histórico vigesimesco la razón se ha reducido a su extremo matemático-calculador, que edifica desde una agresividad contra lo fluído y lo múltiple natural: "En medida creciente, la racionalidad misma es asimilada *more mathematico* a la facultad de la cuantificación. Ésta da cuenta de una tirunfante ciencia de la naturaleza con tanta precisión como poco reside en el concepto de la *ratio* en sí".[292] Lo que Adorno llama «el momento cuantitativo de la razón», implica en la arquitectura la descualificación del material, es decir la elaboración instrumental de sus materiales constructivos, con técnicas ciegas a las cualidades históricas que hacen singulares a los materiales. La razón cuantificadora trata a sus materiales como mera sustancias medibles matemáticamente y subsumibles a lo geométrico. La línea recta es la imagen histórica del viaje civilizatorio, en el sentido de un punto de inicio, según el relato imperialista eurocéntrico el *logos* griego, a partir del cual se trazan sucesivos puntos avanzando hacia adelante, cortando la espesura indeterminada de lo orgánico, lo múltiple y lo entreverado. "Civilización del rectángulo. Percepción del hábitat: mayoría de ángulos de 90º y 180º = casas, edificios, puertas, ventanas, techos, ascensores. Todo es rectángulo ≠ «naturaleza»: no hay rectángulos (salvo algunas rocas) → Pues hoy se asocia hábitat, ciudad, humanidad y contaminación, hay una contaminación de rectángulos. Agentes de esta contaminación: los arquitectos".[293] La línea recta del perfil de una vivienda se inerva en la fantasía adorniana como escritura positivista que quisiera extirpar de sí toda literatura o como composición musical integral que no deja lugar a la intervención del azar interpretativo. El peligro común a todas estas expresiones espirituales vigesimesca es la de la absolutización de la razón calculadora, que con el espíritu burgués moderno hábil para el cálculo comercial se volvió principio absoluto: "Incluso las incursiones de los conquistadores en los antiguos México y Perú, que allí debieron experimentarse como invasiones de otro planeta, contribuyeron sangrientamente, de manera irracional para los aztecas e incas, a la expansión de la sociedad burguesamente racional hasta la concepción de *one world* que es teleológicamente inherente al principio de esa sociedad".[294] El estilo internacional que dominó la reconstrucción de Alemania en la posguerra fue la continuación de este mismo proceso, ahora como expansión de la mentalidad burguesa norteamericana. Contra la extinción del momento de lo lúdico, de la espontaneidad, de la fantasía tanto en la arquitectura como en la planificación urbana de la ciudad como un todo, Adorno reclamaba en su conferencia de Darmstadt del 49 la crítica al capitalismo: "Diría también, que esta tendencia de transformar el mundo en un sistema de *barracas*[295] (…) es algo a lo que no deberíamos suscribir, sino que diría, que debería ser el deseo de los urbanistas, a pesar de todas las dificultades a las que se enfrentan, pensar a cada instante en diseñar viviendas, proyectar ciudades, en las que puedan vivir personas libres, y no sólo productores y consumidores, empleados y empleadores".[296]

El llamado *International Style* ganó enorme visibilidad con la exposición de proyectos arquitectónicos de 1932 que tuvo lugar en el MoMA en Nueva York. Mediante ella el racionalismo reimpulsó el legado del arquitecto alemán Walter Groupious y de la Bauhaus, a la que él dirigió, con lo que el «estilo internacional» se volvió un presupuesto urbano global. En Alemania se aprovechó la demolición de edificaciones y trazados antiguos tras los bombardeos para la replanificación

[292] Adorno, Th. W. "El momento cualitativo de la racionalidad". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.50.
[293] Barthes, R. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. p.169
[294] Adorno, Th. W. "Tendencia y hechos". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.279.
[295] Las barracas son el equivalente español a las viviendas residenciales obreras de Alemania. Típicas de la región de Valencia y Murcia, servían de viviendas a labradores de estación agrícola, características por su espacio reducido y su planta rectangular.
[296] Adorno, Th. W. "Städtebau und Gesellschaftsordnung". En *Adorno. Eine Bildmonographie.* Editado por el Theodor W. Adorno Archiv. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.227. [Traducción propia].

racional de las ciudades según los criterios capitalistas de economía formal, productividad y eficacia funcional. Esto fue construyendo un aire de semejanza en todas las ciudades. Cada urbe guarda como regionalismo en sus ferias, sus folklores y en sus suvenires turísticos el margen de diferencia justo, para su articulación dentro del mercado mundial, que dispone idénticamente el territorio urbano de acuerdo al modo de producción más avanzado y que distribuye alrededor del mundo las mismas mercancías. Un volumen de agua –río, lago o mar- alrededor del cual brotó un centro histórico con su respectiva catedral; mercados y fábricas decimonónicas en los alrededores, muchas de las cuales han sido ya recicladas en *Malls* o centros culturales; peatonales comerciales en cruz con un distrito financiero en altura; abajo la zona roja, la zona de museos y la zona gastronómica; un barrio chino; luego las zonas residenciales expulsadas de los centros gentrificados, que se dividen en barrios pequeñoburgueses o a veces *countrys* y barrios de vivienda social, o en el sur global asentamientos indigentes; colindan con ellos los apéndices industriales en el tercer o cuarto anillo urbano; y más allá el aeropuerto y ciudades satélites. La ciudad contemporánea ha invertido la monada de Leibniz, el encierro tiene la forma de la apertura, del cuerpo arrojado a la segunda vivienda, a la ciudad ilimitada y más allá su campo agroproductor, que no es naturaleza sino el patio trasero de la ciudad. La megalópolis es una mónada hecha de puertas y ventanas, en una escala que el cuerpo ya no puede concebir. Adorno se refiere a esta apariencia de amplitud y libertad de la planificación urbana poniendo a la ciudad como forma, es decir, como "una figura grande y libre de toda finalidad".[297] En "El funcionalismo hoy" emergen tres rasgos fundamentales que anticipan la ciudad global contemporánea. El primero es el rasgo bárbaro de someter el territorio sin el juego de la fantasía a lo puramente práctico, como experiencia corporal del espacio mediante el cálculo frío del espacio formado puntiagudamente.[298] El segundo rasgo es la utopía de la ciudad objetivista, liberada completamente del ornamento, como ansiaba Loos: "«Pronto, las calles de las ciudades relucirán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo»".[299] El sueño de Loos se cumplió en Brasilia, la primera ciudad del mundo contemporáneo diseñada desde cero en un lenguaje racionalista en los años 50 por Lucio Costa y Oscar Niemeyer. Cada detalle en ella es funcional, con lo que las formas geométricas que desempeñan funciones estructurales comienzan a aparecer a la vez como ornamentales. El tercer rasgo es el problema de la planificación urbana, especialmente en el marco de la reconstrucción de Alemania, que según Adorno debería considerar un sujeto social global, liberado de las irracionalidades que dirigen históricamente la sociedad capitalista. Un sujeto así no ha existido aún ni existe hoy, es utópico en sí y la ciudad global que este exige también. Se trata del sujeto social global que imagina Marx en *El Capital*, que se desarrolla en asociaciones comunitarias no opresivas con los otros seres y con la naturaleza. La posibilidad de este hábitat utópico global tiene su medida en la administración global del cuerpo y el territorio. La globalización vigesimesca es la universalización de la mediación yanqui, cada espacio está mediado en su singularidad universalmente. La idea de ciudad mundial, que Jameson elabora en su relectura de *El Capital* se aproxima a este punto.[300] La dialéctica del espacio entre separar y expandir que perpetra el modo de producción capitalista a donde quiera que despliegue sus mecanismos de funcionamiento, se actualiza en el mundo contemporáneo en la llamada gentrificación. La gentrificación desgarra el paisaje urbano del mismo modo que la industrialización invirtió la supremacía romana del campo sobre la ciudad, desterró a masas de obreros que emigraron a las metrópolis, separó a les obrer*e*s entre ell*e*s, respecto de sus materiales y herramientas, y desintegró

[297] Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.52.
[298] Adorno, Th. W. "El funcionalismo hoy". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008. p.334.
[299] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.336.
[300] *Cf.* Jameson, F. "El Capital en su espacio". En *Representar El Capital*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2013.

a cada uno de ellos en consciencia obstaculizada y cuerpo explotado. Cada ciudad engendra los espacios secretos que el capitalismo necesita para que su expansión no se vea obstaculizada, que en el estadio industrial ya presuponía las condiciones concretas de la producción fabril, donde tienen lugar el hacinamiento, la suciedad y la enfermedad de obrer*e*s, varones y mujeres, adultos y niños. Pero además la escisión tiene lugar en el exterior entre la ciudad mundial y el campo cercado, parcelado y explotado; y la separación urbana entre los centros privilegiados y los anillos de pobreza. Jameson observa con agudeza que el capitalismo tardío ha ido modelando una estructura de paisaje urbano global, desde Chandigarh hasta Brasilia y San Pablo. La gentrificación avanza en un doble movimiento, primero hacia el interior de los centros urbanos reconstruyendo o remodelando con proyectos edilicios en altura, destinados a oficinas o a viviendas que son compradas para la renta; segundo, tanto los obreros de la construcción como los especuladores inmobiliarios propietarios de los departamentos migran hacia las afueras de la ciudad, conformando anillos poblacionales profundamente antagónicos. Los especuladores fugan a la calma de sectores casi rurales. Pero la ciudad se lleva en el cuerpo: con cada fuga al campo, a la "naturaleza" se expande en un grado la mancha urbana. Es una cuestión de tiempo para que resurja la necesidad de parcelar, electrificar, disponer de agua potable, desmontar, asfaltar y edificar. Entre la preservación de los patrimonios históricos y la construcción de edificios para oficinas y el negocio inmobiliario, forzosamente el centro expulsa a los obreros hacia las afueras pero en las peores condiciones de precariedad, hacinamiento y aislamiento. En el caso latinoamericano en estos anillos se yuxtaponen las precarias y superpobladas villas o favelas, y las obscenas residencias de lujo. El centro histórico de la ciudad global en contrapartida deviene progresivamente no-lugar, territorio de tránsito 9-5 para emplead*e*s y de visita 24/7 para turistas.

La concepción del planeta entero como despensa de materias primas se elevó a principio rector en el capitalismo monopólico del periodo de entreguerras. Si las materias primas ya están preelaboradas por el trabajo humano, esto equivale a decir que el capitalismo monopólico abolió la naturaleza en tanto que aquella vastedad no-humana, indomable, omnipotente. En el estadio monopólico llegaron a haber huellas de la laboriosidad en todo lo que hay sobre el globo terráqueo, con lo cual éste se volvió una fábrica. El monopolio vence las barreras naturales y geopolíticas de los territorios nacionales, y el montaje de un solo producto da la vuelta al mundo.[301] El sistema de producción capitalista contuvo desde siempre el germen de la globalización, tal como para Marx en el capítulo "La llamada acumulación originaria" cuenta entre una de las precondiciones necesarias a «los saqueos del modelo colonial» y la explotación global de la naturaleza. En el siglo XX, con la globalización de la forma urbana yanqui el planeta entero aparece como construcción. En 1970 declara el arquitecto y diseñador austríaco Hans Hollein que "todo es arquitectura". Que todas las cosas hayan llegado a ser arquitectura significa que todo lo que tiene lugar está configurado, ya no hay territorio que no esté ordenado. La administración capitalista del territorio, como señala Jameson, puede ser rastreada literalmente en el arco que va desde el territorio internacional al cuerpo individual en la repartición de la producción y la riqueza entre norte/sur global, entre campo/ciudad, entre suburbio/centro, entre casa/parque, entre *living-room*/dormitorio, entre cabeza/genitales. La construcción del espacio se consuma como partición. La idea del todo en la frase "todo es arquitectura" supone una forma de la totalidad después de la descomposición de la totalidad, a la que se puede apelar mediatamente a través de sus fragmentos. El todo ya no lleva las pretensiones armonizadoras del idealismo. En cambio, el todo se dirige ahora a lo que hay en su

[301] Este era, según cuentan que decía Adorno, el sueño endemoniado de Marx: convertir el mundo en una fábrica.

estado desagregado, apela a una ontología donde el ente se ha liberado de la unidad en el seno del ser. El todo contemporáneo es diferente respecto del todo idealista al que se refería negativamente Adorno en *Minima moralia*. "El todo es lo no verdadero" es una inversión de la sentencia hegeliana de la *Fenomenología del espíritu* de que "lo verdadero es el todo".[302] El todo hegeliano es la vida del espíritu absoluto, la suma de los momentos del desplegarse de la autoconsciencia humana. Adorno dice que Hegel es el metafísico del fluir, en tanto que quería abandonarse al movimiento de la cosa y con ello fluidificar la consciencia cosificada burguesa y el objeto científico instrumentalizado: "el espíritu expreimenta el mundo como sistema. Su nombre refiere la inexorable reunión en un todo, por obra del principio de intercambio, de todos los momentos y actos parciales de la sociedad burguesa. (…) Sólo que la razón de tal reunión en una totalidad es ella misma sinrazón: la totalidad de lo negativo. «El todo es lo no verdadero»".[303] El movimiento del espíritu absoluto y su verdad como despliegue hacen eco del «todo fluye» de Heráclito. En alemán la diferencia entre todo como totalidad idealista y todo como cúmulo de fragmentos se vuelve explícita en la oposición entre la expresión idealista «*das Ganze*», en la que sobrevive una concepción unitaria del mundo, y «*Alles*», la sumatoria de todas las cosas sin solución de continuidad. Dentro del pensamiento adorniano el concepto de totalidad se sitúa en la transición entre *das Ganze* y *Alles*, es decir con un frente hacia el idealismo, al que sin embargo hay que negar de acuerdo al estado desintegrado del mundo vigesimesco; y con el otro frente hacia el relativismo, al que empero también hay que negar según la crítica a la administración total. El proceso en el que la unidad idealista de la autoconsciencia en sí, «el regreso del espíritu a su casa» y la comunión de ésta con la objetividad se raja, se agrieta y se desmorona muestra su carácter arquitectónico, su verdad como construcción. El arte para Adorno expresa y toma posición frente al todo administrado exhibiendo la no verdad de este todo, haciendo visibles las costuras de su propia unidad. La progresiva exhibición de las huellas de la producción en las artes decimonónicas las vuelve a emparentar con el *constructo*, cuando la ventana ilusoria a escenas heroicas y a paisajes se destapa como cuadro pintado. Desde la exhibición impresionista de la pincelada pasando por los montajes surrealistas hasta la crítica institucional de los años 60 son esfuerzos del arte por poner a la vista el carácter de *ensamblaje* de partes de ese todo bello que la obra de arte burguesa fingía ser: "La apariencia estética se incrementó en el siglo XIX a la fantasmagoría. Las obras de arte borraron las huellas de su producción. (…) La modernidad acabó rebelandose contra la apariencia de la apariencia de no ser apariencia. Ahí convergen todos los esfuerzos por perforar el hermético nexo de inmanencia de las obras mediante intromisiones francas, dejar libre a la producción en el producto y poner hasta cierto punto el proceso de producción en vez de su resultado".[304] La teoría de la *Gestalt* elaboró como principio de la percepción subjetiva la idea de que el todo se realiza a través de las partes, de los momentos parciales que apuntan más allá de sí mismos, de su mutua construcción y no como algo que está más allá de ellos y que se les impone como una capa externa de material. El nexo de integración del todo de la obra de arte burguesa es lo que en la *Gestalttheorie* se resumió con el principio de «El todo es más que la suma de las partes», es decir no mero agregado, no mera acumulación de materiales, sino una unidad armónica de las partes con el todo.[305] En el programático libro *La nueva arquitectura y la Bauhaus* Walter Gropius plantea "la idea de una nueva unidad, la colección de distintas artes, direcciones y manifestaciones en un todo indivisible".[306] Como una actualización de la *obra-de-arte-total* wagneriana, el programa de Gropius para la Bauhaus se extendía como unidad armónica entre las distintas artes, entre las

[302] Adorno, Th. W. *Minima moralia*. Madrid: Akal, 2006. p.55.
[303] Adorno, Th. W. "Contenido de experiencia". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. p.296.
[304] Adorno, Th. W. "Crisis de la apariencia". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.141.
[305] *Cf.* Metzger, W. „Was ist Gestalttheorie?". En: Guss, K. (Ed.). *Gestalttheorie und Erziehung*. Darmstadt: Steinkopff, 1975. p.6.
[306] Gropius, W. *Die Neue Architektur und das Bauhaus.* Mainz: Florian Kupferberg, 1965. p.36. [Traducción propia].

bellas artes y el diseño, entre la autonomía y la utilidad, entre la estandarización de la producción y la calidad del montaje, entre la técnica y la vida. El momento totalitario de la unidad armónica, sin conflictos entre las partes que la Bauhaus quería realizar, se contrapone al de otras escuelas técnicas alemanas, como la *Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main* y la *Hochschule für Komunikation und Gestaltung Ulm*, que concibieron estas relaciones como tensiones insuperables.[307] La categoría de totalidad idealista apunta a esta síntesis entre el todo y las partes, como dice Adorno del último Hegel con una voluntad armonizadora, que sin embargo es irrealizable: "Recordemos, por ejemplo, la teoría de la Gestalt ampliada, sobre todo por Köhler, a una espcie de filosofía. Hegel reconoció la primacía del todo sobre sus partes, finitas, insuficientes y contradictorias cuando se las confronta con él. Pero ni derivó una metafísica del principio abstracto de la totalidad ni glorificó el todo en cuanto tal en nombre de la «buena forma». Del mismo modo que no independizó las partes frente al todo como elementos suyos, el crítico del Romanticismo sabía perfectamente que el todo sólo se realiza a través de las partes, únicamente a través de la desgarradura, de la enajenación, de la reflexión; en suma, de todo lo que es anatema para la teoría de la *Gestalt*".[308] Contra la totalidad idealista, el todo se realiza a través de las fracturas que hay entre las partes, los saltos que hay entre los momentos, que sin embargo están dialécticamente mediados. Lo que Adorno intenta hacer en los *Tres estudios sobre Hegel* es ir a ver allí que la totalidad idealista según la lógica de la desintegración es ya esa acumulación discrecional de partes interpenetradas: *das Ganze* era ya un *Alles*. La totalidad es la universalización que la filosofía idealista hace de la consciencia individual. Para Adorno, el yo contingente hegeliano se puede proyectar en ese espíritu absoluto, porque reconoce la unidad productiva del espíritu, las huellas de su laboriosidad constructiva. En este sentido específico, la arquitectura se revela como constitutiva del material -del material estético pero también de la realidad material- porque muestra su carácter construido. En tanto trabajo el espíritu absoluto remite la totalidad idealista al todo social materialista. El espíritu absoluto es la división del trabajo social, en todas partes desde siempre. Por lo tanto la totalidad reconciliada se convierte en el todo social dividido según las leyes del modo de producción capitalista.[309] Para Adorno la totalidad del mundo frente a la que se posicionó Hegel es la del mundo burgués en tanto que producto del trabajo humano: el mundo tendía entonces ya hacia la mercancía total. La totalidad social rompe la unidad del espíritu absoluto mediante las múltiples divisiones del trabajo y enajenaciones que introduce Marx. En la sociedad burguesa antagónica no sólo se encuentran alienados sujeto y objeto bajo la separación del trabajador respecto del producto de su trabajo que le es expropiado; respecto de sus medios de producción que le pertenecen al amo; respecto de l*e*s otr*e*s trabajadores mediante la división del trabajo en físico/intelectual y de la sociedad en clases, en familia, en Estado nacional y mercado global; sino que el desgarro atraviesa también al propio yo, y como dice Adorno parafraseando a Richard Kroner, se prolonga dentro del individuo como escisión entre su querer y su actuar, entre su deseo y su trabajo objetivo. Jameson describe esta fragmentación como la cuádruple *Veräußerung,* traducida al español en los *Manuscritos de 1844* como «alienación» y en *El Capital* y en la *Contribución a la crítica de la economía política* como «enajenación».[310] La suma de todas las contradicciones particulares constituye el todo antagónico que es la sociedad capitalista, no por su adición exterior sino que la disgregación que habita en cada una traza la totalidad. El núcleo constructivo de la verdad no puede ser pensando sino en su estado histórico, que conduce a las ruinas, las que tampoco pueden ser leídas

[307] *Cf.* Blohm A. et Alt. *Vom Handwerk zur Kunst. Die Geschichte der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main*. Offenbach am Main: Hochschule für Gestaltung, 1984.
[308] Adorno, Th. W. "Contenido de experiencia". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. P.231.
[309] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.242.
[310] Jameson, F. *Representar* El capital. *Una lectura del tomo 1*. Fondo de cultura económica. 2011.

sin la totalidad de las que ellas provienen. Las ciudades alemanas destruidas, convertidas en montículos de ruinas edilicias expresan la verdad del siglo XX, como desintegración del todo armónico bajo el que la autoconsciencia de la burguesía se reconocía. La insistencia adorniana en leer manifestaciones generales en los más insignificantes y fragmentarios detalles de la vida dañada fue un intento de hacer justicia de esta idea de totalidad como edificio desmoronado. Como señala Martin Jay, en Adorno lo que hay es un «colapso del concepto luckasiano de totalidad».[311] Contra la referencia inmediata a la totalidad histórica de Lukács y del marxismo oriental, Adorno aprendió del concepto de ruina en Benjamin y de los detalles urbanos de Kracauer a su vez influenciado por Georg Simmel, a componer artificiosamente una totalidad negativa, captable sólo a través del análisis micrológico: "A pesar de que él era más visual que Adorno y concentrado en fenómenos tales como el cine y el espacio arquitectónico, el estilo de análisis de Kracauer mitad filosófico y mitad-sociológico proveyó un estilo de análisis para las incursiones tardías de Adorno en una variedad de áreas culturales, más notablemente en la música".[312] Si en Lukács la estructura de la totalidad social coincide con la estructura de la mercancía que sólo el proletariado guiado por la crítica de la ideología puede transformar, en Adorno la estructura de la totalidad se realiza como fragmentación del trabajo social que sólo el modo de producción estético puede negar en la elaboración de su material.[313] Aquí Adorno dejó abierta la posibilidad de repensar la expansión del material estético como la expansión del potencial mimético otrora enclaustrado en el círculo del arte. Al estar el material filtrado por las condiciones sociales de su producción y ser parte de ellas concreta de ellas, el trabajo concentrado con el material específico es en Adorno el trabajo *sobre* la realidad material. Con los procesos de entrelezamiento y expansión de los materiales estéticos de los años 60, -si se lo toma en serio- en cada material de cada uno de los sectores productivos de la sociedad se superponen el fetichismo de la mercancía y la fuerza crítica de lo artístico. Sólo una estética que pueda expandir el análisis micrológico hacia los estratos que yacen ocultos más allá de los materiales nobles de la tradición artística, en otras materialidades como el lenguaje, la ciudad o el cuerpo, puede extender los criterios del juicio estético más allá de la institución autónoma del arte. Entonces el materialismo con las exigencias adornianas podrá pensarse como entrelazamiento entre lo estético y lo sociológico liberado de la restricción a la obra de arte.

Pero no sólo en Simmel ya se encuentran diagnósticos generales derivados de análisis de pequeñísimas cantidades de materiales, sino también en *El Capital*, en pasajes como el de la lucha de clases universal contenida en medio centímetro de seda. La sociedad monopólica es el todo adorniano. A propósito del concepto de sociedad, Adorno rompe temprano con las corrientes sociológicas que intentan prescindir o disolver su carácter de sistema total. En el curso *Filosofía y sociología* del semestre de verano de 1960 en la Universidad Goethe de Frankfurt, Adorno ensaya una crítica filosófica radical a la tradición sociológica francesa, a través de una recuperación de la idea de sociedad que aparece germinalmente en Durkheim para discutir el positivismo empirista de la sociología de Comte.[314] Según la reconstrucción de Adorno, la perspectiva comtiana sobrevivía en su propio tiempo como una ciencia analítica sobre hechos sociales verificables y discretos, cuya idea positivista de verdad está confinada a hechos individuales, deviniendo así una sociología sin el concepto de sociedad.[315] Adorno discute a Comte plateando que "en realidad, vivimos en un sistema social que lo abarca todo y los hechos que registramos al interior de este sistema y lo que en principio

[311] Cf. Jay, M. *Marxism and Totality. The adventures of a concept from Lukács to Habermas.* California: University of California Pres, 1984.
[312] Jay, M. "Theodor W. Adorno and the Collapse of the Lukácsian Concept of Totality". En *Op.cit.* p.245.
[313] Buck-Morss, S. "Recepción de Lukács". En *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011. p.85 y ss.
[314] Adorno, Th. W. *Filosofía y sociología*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2011.
[315] *Cf.* Adorno, Th. W. *Op.cit*. p.314.

nos encontramos ya está ampliamente preformado por este sistema".[316] Y por otro lado, retoma la idea durkheimiana que le sirve tanto para discutir el concepto de hecho social en el positivismo como la praxis subjetiva en la política, en beneficio de una crítica radical a la sociedad capitalista como un todo opresor: "la sociedad es eso que está donde duele; es en realidad eso contra lo que te topas, algo que es tanto más fuerte para tu propio accionar y tu propio comportamiento en conjunto que te chocas contra eso, eso a lo que en realidad no puedes imponerte de ningún modo, sin que por eso sea algo que se pueda capturar de forma individual".[317] El relativismo contemporáneo se expresa mediante su contrario, que es un absolutismo artificioso bajo expresiones *todistas*. Estas aseveraciones ontológicas expresan la ontología del mundo globalizado: evidente en su universalidad reprime cualquier otra idea universal posible. En las décadas de la desintegración tardía de la modernidad hubo una suerte de fiebre de declarar muertes -del hombre, del arte, de la historia- y de elevar una parte al todo, en el momento preciso de la disolución del todo: «Todo es historia», «todo es lenguaje», «todo es político» o «todo es cultura». Los todismos llevan como común denominador materialista la expansión del capitalismo vigesimesco, según el que historia, lenguaje, política y cultura median todo lo que hay con el trabajo y lo filtran por la mecánica del intercambio. El procedimiento lingüístico sintoniza con el de expansión de las vanguardias. Como afirmaba recurrentemente Joseph Beuys «todo ser humano es un artista», «y yo le digo artista a la mejor parte de cada ser humano» como recita Enrique Pinti. La ostentación de la parte como todo, propio de las agitaciones dadaístas, quiso independizar las partes del sometimiento al todo, con lo que rompió el nexo de sentido de la obra de arte orgánica. La no-concordancia entre el sentido de las partes y el sentido del todo es lo que condujo a la pérdida de sentido del todo, y también del de las partes. Por eso es que Peter Bürger sostiene la tesis de que las vanguardias no consiguieron eliminar el todo como tal, sino que incorporaron la contradicción como un momento que desmiente la unidad sintética. Como resultante hay un todo segundo, una unidad precaria, un todo contradictorio contra el que las partes se dirigen: "Las partes se emancipan de un todo que está sobre ellas".[318] En el surrealismo precisamente la experiencia de la gran ciudad fue modélica para el montaje de partes disímiles, cuyo *shock* en la percepción que según la *Gestalt* procura cerrar totalidades de sentido garantizaba la caída del sentido orgánico de la obra. "La gran ciudad es experimentada como una naturaleza enigmática, en la que el surrealista se mueve como el hombre primitivo en la verdadera naturaleza: buscando un sentido que debe ser encontrado en lo existente".[319] El montaje involucra el momento de la transposición de un fragmento tomado de la vida en la ciudad hacia el terreno de lo artístico, y la combinación más o menos articulado con otros fragmentos también arrancados de su contexto. Estos dos momentos del montaje vanguardista de las partes han sido comprendidos como procedimientos lingüísticos, la tranposición como sinécdoque y la combinación como asociación paradigmática. La sinécdoque, el tropo retórico que se volvió principio constructivo de las artes desde Cage y Duchamp, alcanza también la dinámica general de la expansión capitalista, según la que *el todo es una parte*. La asociación paradigamática acerca el montaje -desde el collage cubista hasta las series de materiales divergentes en las neovanguardias- a la parataxis, porque allí se niega la producción y la recepción sintagmático-lineal. "Mientras que el modelo estructural sintagmático, la oración, se caracteriza -sin importar su extensión- por tener un final, el modelo estructural paradigmático, la serie, es fundamentalmente indefinido".[320] En el concepto de materiales estéticos de *Teoría estética* está inscripta la tensión entre el todo en cuanto unidad en sí [*das Ganze*] y todo

[316] Adorno, Th. W. *Op.cit*. p.78.
[317] Adorno, Th. W. *Filosofía y sociología*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2011. p.80.
[318] Bürger, P. "El montaje". En *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010. p.104 y ss.
[319] Bürger, P. *Op.cit.* p.102.
[320] Bürger, P. *Op.cit.* p.112.

lo que hay disponible para el trabajo [*Alles*]. "El material es aquello con lo que les artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo [*Verfahrungsweisen fürs Ganze*]: por tanto, también las formas pueden ser material, todo lo que se presenta a les artistas [*alles ihnen Gegenübertretende*] y sobre lo que elles tienen que decidir".[321] La definición de material estético saca a la superficie la inversión del todo unitario [*das Ganze*] como una materia prima más disponible para trabajar, que se ofrece a la producción artística como yuxtapuesta sin privilegios entre las formas y los colores. A partir de las neovanguardias se puede decidir sobre el todo unitario como sobre una forma o un material, se lo puede *mixear*, entrecortar, desarmar y rearmar siguiendo sus posibilidades elásticas. Y a su vez, la indeterminación del final de la definición de Adorno, en tanto que material es todo aquello [*alles*] que se presenta, expande la vieja barrera entre las artes que dependía de sus materiales específicos, y en perfecta coincidencia con el estado monopólico de la producción, el mundo entero deviene despensa de insumos artísticos. Con este doble movimiento de contracción de la totalidad unitaria a material y la expansión del material al todo las neovanguardias terminaron de echar por tierra la totalidad de sentido de la experiencia estética. El todo sinecdótico se convierte en el arte posvanguardista en un valor simbólico en disputa, según la ley neoliberal del todo vale. Asiste la producción artística pues a un pluralismo posmoderno, indiferente y totalizador, que a tono con su propio concepto se dijo de muchos modos: "la simultaneidad acrítica de lo radicalmente dispar" (Foster, 1996), "la institucionalización de la anomia" (Bourdieu, 1992), "¡Ah el pluralismo!: todo está bien, nada está mal" (Foucault y Boulez, 1985). La ciudad global es el hilo que conecta diagnósticos y expresiones prácticamente simultáneas en todo el mundo sobre la dispersión contemporánea. Retrospectivamente, con el desmoronamiento del edificio de los materiales nobles por la globalización, cabría pensar que el espíritu absoluto se desplegó, a pesar de Hegel, por todo el mundo no europeo, incluso antes de que el saqueo colonial se expandiera por el sur global. En este sentido, la bastardización actual de los materiales alcanzaría al pasado más remoto y cualquiera de los materiales históricos serían momentos del despliegue del espíritu absoluto. El contemporaneísmo supo reinventar el procedimiento todista y suspendió su propia historicidad convirtiendo toda la historia en material, es decir en parte: "Todo el arte es contemporáneo" señala el artista conceptual italiano Gino de Dominicis. La parataxis es el procedimiento con el que Adorno quiso hacerle justicia a las exigencias vigesimescas del material filosófico, en convergencia con el desmoronamiento del material estético. Si la parataxis se la asume hasta sus últimas consecuencias, exige ir más allá de lo que Adorno pensó con ella. La disposición paratáctica con el material exigiría no tomar partido por una escuela filosófica, un autor o un argumento donde centrar la interpretación. El concepto de material exige salirse a cada paso del concepto material. El material estético se define en la mediaciones de aquello que se piensa, tanto en el objeto como en el sujeto, tanto en la institución arte como en las obras, tanto en la forma de la producción como en la experiencia de recepción, tanto en las categorías estéticas como en las formas artísticas, tanto en el pasado como en el presente. La construcción de una estética contemporánea que esté a la altura de su material coincide con la forma de la ciudad global como superposición de principios entre sí divergentes. La forma argumentativa de esta simultaneidad sin jerarquías es el relativismo, por el que hay que pasar inevitablemente. Todo es filosofía. Toda la filosofía es contemporánea.

[Exilio, ciudad, interpretación]

[321] Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.199. Inserciones en alemán tomadas de: Adorno, Th. W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017. p.222.

Adorno experimentó la ciudad mundial en el exilio en los Estados Unidos. Allí vio el futuro de su ciudad natal, Frankfurt am Main, antes que ésta tenga la concentración actual de rascacielos, por lo tanto antes que llegue a ser rebautizada como Mainhattan. El estado actual de la interpretación del texto adorniano viene poniendo de manifiesto el estrato urbanístico de su pensamiento. Hay ya varios libros dedicados a Adorno que intentan pensar su relación con las ciudades en donde vivió a lo largo de su vida. *Adorno in Neapel* de Martin Mittelmeier intenta dar cuenta de la experiencia con el paisaje dañado por el turismo como fundante para la concepción adorniana de naturaleza.[322] *Adorno in Wien* de Hanz Steinert, por su cuenta, es una búsqueda de exponer la dependencia entre la defensa adorniana de la libertad individual y el contacto con la imagen de la «soledad pública» de la vanguardia musical de la Escuela de Viena, encarnada por las figuras aisladas de Schönberg, Berg y Webern.[323] La compilación *Adorno in Frankfurt* editada por Wolfram Schütte procura ofrecer a través de detalles de numerosos autores -incluyendo textos del propio Adorno- las experiencias de la infancia y del regreso del exilio, como los puentes por donde cruzan materiales entre la reflexión y su ciudad natal.[324] El exilio fue definitivo para el pensamiento adorniano, y la mayoría de las recepciones hacen eco de lo que Adorno allí produjo.[325] Todas ellas leen insistentemente *Dialéctica*

[322] Mittelmeier, M. *Adorno in Neapel: Wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie verwandelt*. *München:* Siedler, 2013.
[323] Steinert, H. *Adorno in Wien*. *Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung*. Berlín: Sozialwissenchatler Fischer, 1992.
[324] Schütte, W. *Adorno in Frankfurt Ein Kaleisdoskop von Texten und Bilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
[325] El período del exilio fue para la historia intelectual de Adorno el momento más productivo, no por la cantidad, sino por la influencia que alcanzaron los trabajos que allí produjo. Como señala Silvia Schwarzböck, es el momento en el que Adorno deviene «Th. W. Adorno», el filósofo frankfurtiano de izquierda. En *Filosofía de la nueva música*, que Adorno comienza a escribir en 1941 y publica en 1948, el desarrollo del concepto de material musical es casi programático. La categoría de material musical es trabajada en el cuerpo de obra de Schönberg y Stravinski, ya con implicancias filosóficas, estéticas, éticas y políticas. Para Adorno, el espíritu de la humanidad y sus condiciones de trabajo están sedimentadas en los materiales, a través de una alienación y objetivación de la subjetividad, que se desgaja y se exterioriza. Varios años más tarde, en su artículo "Malentendidos", Adorno va a aclarar que ha "(…) aplicado implícitamente a la música un concepto de «espíritu objetivo» que se impone por encima de las cabezas de los artistas individuales y también por encima de los méritos de las obras individuales. Hoy día este concepto es tan ajeno a la consciencia pública como evidente a mi propia experiencia" ("Apéndice" de Filosofía de la Nueva Música. Madrid: Akal, 2003. p.195). Tras el regreso a Alemania en 1949 desde el exilio en los Estados Unidos, Adorno participa de los *Cursos Internacionales de Verano de la Nueva Música* en Kranichstein y Darmstadt celebrados entre 1950 y 1966, alrededor de los cuales se encontraron los compositores dodecafónicos y serialistas más jóvenes de la llamada Primera Escuela de Darmstadt, entre quienes destacaban Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Karel Goeyvaerts, Gottrieg König y Heinz-Klaus Metzger. El filósofo elabora sus críticas al movimiento serialista posterior a Schönberg en la conferencia radial de 1954 titulada "El envejecimiento de la nueva música" (*Disonancias*. Madrid: Akal, 2009. *p.*143) cuya exposición causó un profundo impacto y enardecimiento de los jóvenes compositores. Allí denuncia la maximización de la racionalización del material en el serialismo, el fetichismo del material y el consecuente entumecimiento de las tensiones dialécticas entre tonalidad y atonalidad que habían sido típicas del dodecafonismo especialmente de Schönberg, pero también de Alban Berg y Anton von Webern. Este grupo de nuevos compositores habían leído *Filosofía de la Nueva Música* y esperaban contar con el apoyo de Adorno, porque como apuntaría más tarde Metzger, ellos mismo creían que estaban concretando las utopías históricas planteadas por el filósofo en la obra de Schönberg (*Cf.* Juárez, E. "La modernidad entumecida. Sobre la crítica de Adorno al serialismo". Córdoba, 2012, *p.*107; y el "Prefacio a la tercera edición" de *Disonancias* escrito por Adorno [Op.cit, *p.*13]). Lo que Adorno criticó a los jóvenes compositores de Darmstadt eran no sólo las consecuencias del desarrollo de los problemas heredados por el dodecafonismo, sino también los efectos en la producción musical de las interpretaciones de su propio libro, *Filosofía de la nueva música*. De un modo análogo, y según la dialéctica de lo nuevo, ya no se puede saber hasta qué punto el impacto de *Dialéctica de la Ilustración* no aportó al sistema productivo nuevas ideas. El propio concepto de *Kulturindustrie* mutó a las hoy llamadas industrias culturales o *creative industries*, que no sólo conforman un consorcio internacional y digital, sino que además tienen en cada país su propio ministerio o agencia. La crítica más radical que Adorno, junto a Horkheimer, le dirigió al sistema de producción capitalista dio con el nombre que hoy éste engalana. Las críticas a Adorno por el diagnóstico de un «plexo de obnubilación universal» (Wellmer) que se apoya sobre una concepción de una «inefable naturaleza dañada» (Habermass) hacen de *Dialéctica de la Ilustración* mero *Quatsch* –en alemán, tontería- (como lo señaló Rebentisch en un seminario), uno de los libros más grandes y más falsos del siglo XX, comparable sólo con el *Tractatus logico philosophicus* (Vilard). Tras la muerte de Benjamin en 1940 el matrimonio Adorno quedó desvastado por la noticia. El trabajo en *Dialéctica de la Ilustración* al que se abocaron junto a Horkheimer en estos años constituyó una suerte de canalización o consuelo de la terrible pérdida. Quizás muestre una nueva dimensión el texto bajo una interpretación en tanto diario de duelo, en tanto elaboración de la desesperanza "de una vida que termina lejos de todas las personas queridas". La lectura de *Dialéctica de la Ilustración* está en la base de las recepciones de Adorno en Alemania (Habermass, Wellmer, Bertram, Menke, Rebentisch), España (Vilard, Gómez, Maiso), Estados Unidos (Jameson, Huyssen), Brasil (Duarte) y Argentina (Schwarzböck, Fernández Vega, García). En todas ellas la lectura que se hace respeta la cronología DI-FNM como formulaciones tempranas de lo que será desarrollado en DN-TE. Lo que el estado editorial de la obra adorniana viene habilitando es la complejización de la teoría del material a la luz de los textos tempranos y los textos menores, descentrando a *Dialéctica de la Ilustración* o *Filosofía de la nueva música*. Quizás la propuesta que más se aproxime a esta tarea sea la de Jordi Maiso en España. En este sentido, el grado de descomposición textual de *Teoría estética* que impacta en la organización de sus contenidos filosóficos, los cuales son el resultado de todos los trabajos concretos y especializados que hizo Adorno previamente, se vuelve contra ellos y expone que lo concreto estaba organizado con mayor violencia y rigidez que la abstracción de la *Teoría estética*. Viéndolo así, cabría argumentar bajo una idea anticronológica que los trabajos previos como los del período del exilio, incluso los textos menores tempranos y tardíos, se explican por la póstuma estética. Sin embargo, las contelaciones anacrónicas de problemas permiten sacar a la luz la historicidad contenida en cada uno de los textos, pero también mostrar su entrelazamiento dialéctico, es decir, que en la yuxtaposición de fragmentos es posible comprender los cambios, las modulaciones, las contradicciones y las autocorreciones de Adorno respecto del concepto de material. Con ello también se pretende discutir el mito de la completa coherencia del texto adorniano, como *corpus* unitario, eso que Schwarzböck denomina el «carácter alemán» de la obra de Adorno contra toda defensa del ensayo fragmentario.

negativa y *Teoría estética* como desarrollos tardíos de lo que ya estaba contenido tempranamente en *Dialéctica de la Ilustración* y *Filosofía de la nueva* música respectivamente. Sin embargo no hay aún ningún trabajo extenso que se dedique a abordar el periodo del exilio en el campo de tensiones entre el pensamiento adorniano y las ciudades de Nueva York y Los Ángeles.[326] El exilio es en sí mismo una experiencia urbano-corporal, porque no hay experiencia más reveladora de la profunda mediación entre cuerpo y ciudad que la de la distancia. La distancia de Adorno con respecto a Frankfurt fue forzosa, de supervivencia. El primer contacto del cuerpo de Adorno con Estados Unidos fue precisamente con Nueva York.[327] A fines de los años 30, tras el *New Deal* y la superada «Gran Depresión», el matrimonio Adorno se encuentra con una Nueva York en pleno crecimiento económico, demográfico, tecnológico y arquitectónico. A Theodor le llamó la atención la familiaridad de Manhattan con las ciudades europeas, la cual es superior a la que se podría concentrar sólo en la ciudad de Londres. Nueva York aparecía ante sus ojos como una París norteamericana. En concreto compara las perspectivas de la 7º Avenida con las del *Boulevard Montparnasse* y el calmo barrio *Greenwich Village* con el *Mont Sainte Geneviève*. A Gretel, por su parte, le llamó la atención la yuxtaposición urbana de lo extremadamente moderno con lo absolutamente arruinado.[328] Mediante la yuxtaposición de unidades arquitectónicas disimiles entre sí la ciudad deviene parataxis urbana. En junio de 1940, tras varios desacuerdos intelectuales con Paul Lazarsfeld, este interrumpe la disonante participación de Adorno en el *Princeton Radio Research Project*, un proyecto de investigación sobre la radio de corte sociológico-empirista. En el mismo año Adorno termina de escribir "Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha".[329] Este trabajo sienta un antecedente en la biografía intelectual de Adorno, porque en su contenido realiza una investigación social sobre los fenómenos musicales de masas en Norteamérica, específicamente el jazz, respecto del cual continúa su ensayo de 1936 "Sobre el jazz" y que luego retomará en los trabajos "La industria cultural" y en "Moda atemporal". La estrategia de construcción textual con la que Adorno escribe ejerce un tratamiento no jerarquizado de los núcleos conceptuales

[326] El número 34 de la revista "New German Critique: Arendt, Adorno, New York and Los Ángeles" contiene algunos artículos sueltos que tocan este problema.

[327] En junio de 1937 un Adorno en exilio de la Alemania ya dominada por el nazismo viaja por primera vez a los Estados Unidos, aunque aún no estaba seguro de instalarse en la sede Nueva York del Institut y la posibilidad de trabajar junto a Benjamin era uno de los motivos para quedarse. En septiembre del mismo año, Adorno se casa en Londres con Gretel Karplus-amiga también de Benjamin-. Sumado al saturado y opresivo clima social y político europeo, en noviembre se desequilibra para Adorno la balanza profesional y deciden con Gretel mudarse a Nueva York, porque Horkheimer le anuncia que había un puesto como director de música en el Princeton Radio Research Project de la Rockefeller Foundation, dirigido por Paul Lazarsfeld. El 26 de febrero de 1938 el matrimonio Adorno se asienta en Nueva York. Adorno trabajaba la mitad de su tiempo en el Institut y la otra mitad en el *Princeton Radio Research Project*. Cuenta Adorno que el PRRP "no tenía su centro ni en Princeton ni en Nueva York, sino en Newark (Nueva Jersey), en una antigua cervecería. Este proyecto de investigación sobre la música y la radio se llamaba en realidad "The essential value of Radio to all types of listeners", surgido en el marco de una fe ideológica en el supuesto núcleo democrático del fenómeno de la exponencial expansión social de la radio desde la primera Guerra Mundial. El director del proyecto, Paul Lazarsfeld, preveía que las reflexiones europeizantes, filosóficas y algo pesimistas de Adorno sobre la música y su función social elevara el nivel teórico de la investigación. Sin embargo, Adorno no sólo contaba ya con algunas ideas críticas tempranas sobre el carácter ideológico de la cultura de masas en el capitalismo tardío-como "Sobre el jazz" de 1937-, sino que además, sus hipótesis eran contrapuestas e irreductibles a los intereses de Lazarsfeld. Adorno a identificaba el PRRP como parte de una ciencia organizada por los intereses y principios industriales, que pretendía de una investigación sociológica- empírica obtener datos positivos, prácticos y a la vez superfluos sobre el consumo radiofónico: la llama «administrative research» (investigación administrativa). En 1908 Nueva York monopoliza la industria cinematográfica (las leyes proteccionistas ya había expulsado a los Lumière), con su empresa Edison Co. a través de su patente del kinetoscopio y de la creación de un *trust* internacional, la Motion Picture Patents Co., encabezada también por Edison. Se trata de uno de los primeros monopolios trasnacionales además de una industrialización del invento (Edison tuvo más de mil patentes). Frente a este consorcio con sede neoyorkina, la costa oeste ofrecía beneficios climáticos-más horas de sol- y económicos-sin las presiones de los impuestos de las patentes de Edison-, por eso allí se asentaron y desarrollaron muchos productores cinematográficos nóveles durante la Primera Guerra Mundial y el período de posguerra, la mayoría de ellos judíos. También se mudaron numerosas figuras de la élite del espectáculo norteamericano y europeo. Hollywood, distrito de la ciudad de Los Ángeles, se alzó en el arco de dos décadas como centro de producción del entretenimiento mundial: allí nacieron Paramount Pictures (1910), Universal Estudios (1912), Warner Brothers Studios (1923), Walt Disney Pictures (1923), Columbia Pictures (1924), Metro Goldwyn Mayer (1924), 20th Century Fox (1934). Durante estos años también contribuyeron con la expansión de Los Ángeles las industrias de la aviación y del petróleo-en 1923 la cuarta parte del petróleo mundial era producido en LA- y la disponibilidad de grandes volúmenes de agua dulce, gracias sobre todo a la colosal Presa Hoover de 1936. Durante la Segunda Guerra la ciudad creció todavía más, y estaba preparada para ello. Nueva York y Los Ángeles ambas, encarnan dos figuras de la misma expresión, a saber, del poderío ascendente de los capitales monopólicos.

[328] *Cf.* Lynn von Boeckmann, S. *The life and work of Gretel Adorno*. Oklahoma: Norman, 2004. p.124. Extraído de: https://shareok.org/handle/11244/791

[329] Wiggershaus, R. *La Escuela de Fráncfort.* México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

que aborda. Ni la regresión en la escucha es una consecuencia de la fetichización musical, ni viceversa. Ambas esferas han ido coordinando sus procesos sin perder su autonomía, se engendran mutuamente. Como ocurre con los fragmentos lingüísticos en la parataxis. A su vez, cada elemento de la esfera de la producción y de la esfera de la recepción es tratado también bajo una simultaneidad lógica, sin ser uno subordinado del otro. Para Adorno esto no es más que la participación desde la producción intelectual en un proceso social y objetivo más amplio: «la irrupción en la música de una fase catastrófica de la sociedad», la fase monopólica donde la cosificación avanza simultáneamente en numerosos aspectos de la vida no comercial, como lo había sido en el pasado la cultura, el ocio, el amor. Así este ensayo sobre la música popular y la escucha engendra una forma textual que tiene -como las formas estéticas más avanzadas- un potencial epistemológico y político. Adorno consigue desarrollar su consciencia sobre la politicidad inmanente de las configuraciones del material filosófico en tensión con el estético recién en "El ensayo como forma" escrito entre 1954 y 1958, aunque queda concentrada especialmente en la incompleta *Teoría Estética* de 1970. En 1941 llegan l*es* Adorno a Los Ángeles, donde ambos se concentran en el trabajo sobre la dialéctica junto a Horkheimer, que culmina en la publicación de *Dialéctica de la Ilustración* y luego en el trabajo sobre la nueva música, que ve la luz como *Filosofía de la nueva música*, ambas obras que serán claves para la construcción del nombre de «Theodor W. Adorno». En diciembre del mismo año Estados Unidos entra activamente en la Segunda Guerra Mundial. En *Dialéctica de la Ilustración* sabemos que las tesis críticas de ambos filósofos -aunque especialmente de Adorno- se concentran en reflexionar sobre la barbarie en la que se hunde Occidente en el propio despliegue dialéctico de su razón ilustrada. Para ellos esta contradicción se lleva consigo al arte autónomo, transformándolo instrumentalmente en técnica de producción estandarizada de mercancías culturales y a la vez en un dispositivo ideológico que ocluye su verdadera función en la sociedad monopólica-liberal: la reproducción del propio sistema capitalista y la imposición de la resignación en los consumidores, mediante la diversión y el entretenimiento. El análisis de la industria cultural estadounidense, con los grandes consorcios televisivos y cinematográficos a la cabeza, permite a Adorno extender la tesis sobre la reificación del material musical por la técnica radiofónica hacia el resto de los materiales de las artes por las técnicas cinematográficas, televisivas, publicitarias, editoriales. La composición se invierte en estandarización del material y distribución masiva. Los medios técnicos de reproducción en el capitalismo tardío, flagrante en los Estados Unidos, progresaron proporcionalmente hasta el empobrecimiento de los materiales estéticos de los que se nutrieron. En todos los materiales que se distribuyen en los diferentes canales de reproducción, en las historietas y los cómics, el jazz, la música ligera, las películas de Hollywood y los dibujos animados de Disney, hay un predominio del efecto y del detalle técnico, de ruinas y escombros de la estructura desintegrada del arte burgués europeo. Por su parte, la interpretación dialéctica de Schönberg y Stravinsky en *Filosofía de la nueva música* desarrolla las contradicciones inmanentes del material musical más avanzado. Ambos trabajos sobre industria cultural y nueva música se remiten mutuamente. La industria, con sus medios, lenguajes y dispositivos ideológicos procede esquematizando los datos sensibles, de las experiencias cotidianas. Para la industria cultural, "el arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, comprable y fungible".[330] Pero con ello, el sistema no hizo más que radicalizar la antinomia de arte ligero y arte serio: a partir de entonces, la industria cultural y la vanguardia artística están frente a frente, y en esa irresoluble condición dialéctica está la verdad de ambas, porque como sentencia la *Dialektik*, "la escisión misma es la verdad" y "en la ideología caen justamente aquellos que ocultan la contradicción, en lugar de incorporarla".[331]

[330] Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas". En *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Akal, 2007. p.172
[331] Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. *Ibíd*. pp.148 y 171.

Material estandarizado industrialmente y material elaborado individualmente componen la dialéctica del arte vigesimesco, que será decisiva para su formulación general en *Teoría estética*.

Las dos ciudades por las que pasó el cuerpo exiliado de Adorno, Nueva York y Los Ángeles, encarnan la tensión norteamericana entre costa este/costa oeste, ciudad de la industria financiera/ciudad de la industria cultural del territorio estadounidense. La paradoja que se deja ver en los ensayos adornianos del exilio es que desde el contenido se ejerce una dura e inequívoca sentencia crítica y una protesta contra ella, la cultura industrializada, y por otro lado, habilita el ingreso de su lógica de producción estandarizada bajo la figura de la simultaneidad conceptual, del «tratamiento indiferenciado» de paralelos e isotópicos fragmentos conceptuales. Cada texto se escinde inmanentemente en material elaborado y «tratamiento indiferenciado del material», en cuya escisión va más allá de su inmanencia y expresa la situación histórica de la cultura escindida en industria cultural y arte autónomo. La simultaneidad es quizás una de las lógicas centrales del capitalismo tardío. Es la lógica de producción serializada y estandarizada. En la escritura adorniana la simultaneidad aparece bajo la imagen de la parataxis, es decir, en el tratamiento simultáneo de los conceptos y por estadios o etapas de producción ya predeterminadas, igual que un auto, un rascacielos o un film. La estandarización monopólica en los procesos de producción, que equivale a la serialización del proceso de construcción conceptual en el pensamiento filosófico de Adorno responde a la tendencia general de multiplicación del capital, en el fondo, una operación de expansión numérica que alcanza al cuerpo y al territorio: de las masas poblacionales y de la altura de los edificios.

[Lo nuevo, los rascacielos, la negatividad]

Adorno regresó del exilio con la esperanza de volver a un lugar que ya no existía más. Creció en una de las calles principales de Frankfurt, que bordea el río Meno justo a la altura de la catedral: la calle *schöne Aussicht*. La calle „bella vista" constituyó desde el medioevo el «frente de la ciudad», como la llamó Rudolf Binding. Es la calle donde Schopenhauer se sintió en casa, por la que paseaba Goethe mientras escribía *Las penas del joven Werther*. Por su ubicación céntrica, entre el río y la catedral esta calle quedó en pleno blanco de los bombardeos ingleses. Tras el primer viaje provisorio en 1949, con motivo de la invitación de la Universidad Goethe, un Adorno shockeado cuenta a sus padres que de su casa y su negocio en la calle *Schöne Aussicht* nº 7 y 9 no quedó nada en pie. "Lo más deprimente de todo es que no sólo edificios sino también calles enteras fueron devastadas. (...) [*Bokenheimer Warte* y el centro viejo] son un "caótico sueño en donde todo está encimado mutuamente. La calle *Fahrgasse* por ejemplo no existe más en absoluto. Evito por ahora mirar nuestra casa (...)". La calle *Fahrgasse* es la que conecta la calle Bella vista con la rosada catedral de Frankfurt, uno de los puntos centrales del centro viejo. La destrucción bélica convirtió a la ciudad del Meno en una tierra extranjera. La esperanza de volver a la ciudad de la infancia, donde aprendió el idioma materno, se configura en su memoria como una suerte de vientre urbano. La experiencia de volver a un lugar de origen es la de experimentar corporalmente que nunca se vuelve al mismo lugar, «la furia del desaparecer» histórico no deja «nada sin cambios» ni en el cuerpo ni en la ciudad. Un lugar de origen atravesado además por la destrucción bélica y una reconstrucción modernista eleva a principio la dislocación entre recuerdo y experiencia. Como le confiesa en una carta a Thomas Mahn, el filósofo tuvo la experiencia de que "uno ya no está en casa en ninguna parte"[332]. Adorno regresó a una ciudad que estaba planeando no sólo volver a levantarse, sino además cavando los cimientos para levantar

[332] Adorno, Th. W y Mahn, Th. *Correspondencia 1943-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p.62.

edificios hasta el cielo. Los primeros rascacielos de los años 60 desatan el proceso de norteamericanización urbana, que arrimará una década más tarde la apariencia de Frankfurt al rostro de las ciudades yanquis de las que Adorno regresaba. El estado del material urbano neoyorkino con el que se topa Adorno en los años del exilio ya era el bosque en altura. Durante los años 20 Nueva York había recibido una gran migración de afroamericanos desde el sur y otra fuerte ola desde Europa a causa de la Primera Guerra Mundial. La explosión económica de posguerra, cuyo epicentro residió en la bolsa del Wall Street, produjo también una enorme explosión demográfica y la isla comenzó a perfilarse durante la década de los 30 como la ciudad de los rascacielos: en 1930 se termina el sofisticado *Chrysler Building* y un año después el célebre *Empire State Building*. Los rascacielos son un material estético, en el sentido adorniano, un entrelazamiento de historia y naturaleza, que condensa una forma específica del dominio que la civilización ejerce sobre la naturaleza. En *Cómo vivir juntos* señala Barthes que los dendritas habitaban en los árboles para acercarse al cielo, en una conducta primitiva, que se emparenta con el hábitat de los homínidos en las alturas.[333] Recuerda a ello, la icónica fotografía de once obreros almorzando sentados en hilera sobre una viga de acero suspendida a 250 metros de altura durante la construcción del Empire State Building. Mayormente los rascacielos tienen una función administrativa, no son edificios residenciales sino edificios de oficinas administrativas o comerciales. La ciudad contemporánea se revela arcaica, el CEO dendrita. Barthes utiliza el término dendrita en el sentido etimológico de *déndron*, del griego «árbol». Como los árboles son protuberancias de la tierra alzadas al cielo, los rascacielos buscan con su imponente y viril altura enseñarle al mundo en el lenguaje arquitectónico cuánto capital se ha acumulado. En el edificio se vuelve realidad la fantasía infantil de la casa del árbol en las alturas, que quizás en la infancia de la especie fue soñada mirando hacia arriba los nidos de los pájaros: los rascacielos son el árbol segundo. Muchas plantas hunden sus cimientos debajo de la tierra para absorver agua, luego su tallo emerge de ésta en un comportamiento heliotrópico, persiguiendo al sol como fuente de energía. La heliotropía, el movimiento hacia el sol, es paradigmático justamente en los girasoles como su nombre lo expresa. Derrida observa en *Clamor*, analizando el pasaje de la religión de las flores de la *Fenomenología del espíritu*, que la erección del espíritu por sobre la tierra tiene su expresión histórica en el comportamiento *atmotrópico*, como tendencia hacia el cielo, de las formas fálicas de la arquitectura.[334] El ascenso del espíritu por encima de la interdependencia de lo vivo se realiza también en el propio territorio corporal, en el estadio de transición del andar cuadrúpedo al bípedo. Con el despliegue de la columna vertebral que condujo al andar erguido, se produjo no sólo el alejamiento del suelo, sino también la verticalización de la relación entre la cabeza y los genitales. El origen ancestral del asco, es según Freud, el momento en el que el olor de los fluídos genitales es reprimido por la consciencia originaria como algo bajo, instintivo, lugarteniente de fuerzas naturales.[335] La consciencia, el espíritu, la razón y el alma han ocupado siempre los espacios superiores del territorio corporal. Los mitos religiosos ascendentes constituyen un momento clave de la administración vertical de los cuerpos y los territorios. Tanto una anatomía de la ciudad como una urbanística del cuerpo deberían ser capaces de exponer la situación vigesimesca del material estético en los términos de una tensión de historia y naturaleza. Antepasados de los rascacielos, los tótem, las pirámides egipcias y mexicanas, los obeliscos, las columnas romanas como la imperial columna de Trajano, las torres románicas, hasta el gesto ascendente de las catedrales góticas han mutado su función social desde una mitológica, religiosa o militar, a una administrativa o comercial. Con el capitalismo el asco, el tabú contra los olores

[333] Barthes, R. *Cómo vivir juntos*: *simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014. p.145.
[334] *Cf*. Derrida, J. *Clamor*. Madrid: Oficina de arte, 2015.
[335] Adorno, Th. W. y Horkheimer M. "El interés por el cuerpo". En *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal, 2007. p.252.

humanos se vuelve, un asco objetivo, en tanto son las mercancías quienes intentan sacarse de encima sus huellas humanas: "El tabú alcanza hasta la norma idiosincrática del mercado de borrar en el producto la huella de lo humano, de que este sea un puro en sí. El carácter de fetiche de la mercancía no es simple velo, sino imperativo. Se rechaza con repugnancia el trabajo cuajado en el que se ne note que lo es de seres humanos: su olor humano delata el valor como relación entre sujetos".[336] Las edificaciones racionalistas del *International Style* son el fetichismo de la arquitectura. Con ello la arquitectura misma se comporta como mercancía. Desde el siglo XX la construcción en altura tiene la misión de disponer en vertical numerosas superficies de apoyo para la producción en oficinas y el consumo en viviendas. Que muchos rascacielos, como las desaparecidas Torres Gemelas, tengan su propio código postal demuestra que funcionan en sí mismas como ciudades verticales. La especulación inmobiliaria asciende hasta los cielos. Los miradores en las cimas de los rascacielos ofrecen el punto de vista desde el que el capital neoliberal mira el mundo, no sólo por encima de todos los accidentes geográficos posibles, sino también superando a todos los otros ascensos de la historia del espíritu. En Frankfurt desde el mirador de la *Main Tower* se pueden observar allí abajo las fachadas escalonadas del histórico *Römerberg* y las formas puntiagudas de la Catedral neogótica, que empequeñecidas también señalan al cielo como los dedos índices de las pinturas religiosas. La desmesurada altura de la construcción *vigesimesca* supera ampliamente la saga histórica de erecciones que van desde los árboles y el andar bípedo hasta las catedrales góticas. La escala monumental, sobrehumana que supera toda la arquitectura anterior encierra el mismo gesto heroico y virulento de las vanguardias cuyo programa era sobreponerse al pasado, no al estilo inmediatamente anterior, sino a toda la historia del arte en bloque. El rascacielo de vidrio espejado y volúmenes geométricos minimalistas del *International Style* es el asco arquitectónico a la tierra viva y al cuerpo, como medida de la arquitectura. Las megalópolis contemporáneas como Frankfurt o Tokio, que tienen su matriz en Nueva York, son el modelo de un tipo de expansión espacial particular, que es estratificada, vertical, puntiaguda. La biosfera comienza a edificarse en esta ciudad modélica a través de los extensos pasillos que configuran los rascacielos, de los enormes laberintos de ladrillo, vidrio y concreto. La administración del espacio se realiza a través de la repetición y la acumulación, otras dos operaciones económicas. Cada piso estructuralmente idéntico a los demás y apilados en vertical uno encima del otro, permiten la reproducción del sistema en muchos niveles al mismo tiempo. Durante los años 40, tras una década próspera, los Estados Unidos fueron protagonistas de una importante serie de desarrollos técnicos –como parte del proceso y a la vez resultado del mismo proceso ya en despliegue- de conformación de inmensas concentraciones de medios de producción en un reducido grupo de productores: los monopolios. Estar a la sombra -concretamente de los rascacielos, simbólicamente del poder financiero- es una experiencia nueva propia de la ciudad global vigesimesca. Una de las transformaciones de los rascacielos deriva justamente de su intento de alcanzar el cielo, con lo que desde la biosfera comienzan a recortarlo y taparlo. Las sombras arrojadas de los edificios emblemáticos de cada *city*, como lo muestra el libro de fotografías *Frankfurt-New York* de Torsten Hoffman, que traza paralelismo arquitectónicos y urbanísticos entre ambas metropolis financieras, configuran a las ciudades tanto como su *skyline*.

El apodo de Mainhattan para Frankfurt, juego de palabras entre el río Meno y la ciudad de Manhattan, deriva de un *skyline* esbelto y concentrado, que además expresa la concentración del poder financiero de ambas ciudades. Ya desde los años 50 Frankfurt comenzó a crecer hacia arriba. La primera construcción en altura fue la *Fernmelde-Hochaus* en 1954 con 70 metros de altura; a la que le siguió la *Zürich-Hochaus an der Alten Oper* con 68 metros de altura; y luego la *Shell-*

[336] Adorno, Th. W. "Skoteinos o cómo habría que leerlo". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. pp.326-327.

Hochhaus con 110 metros de altura, hoy demolida.[337] Adorno antes de morir llegó a ver estos primeros ascensos urbanos hacia el cielo de su ciudad materna. Sin embargo, fue entre las décadas del 70 y del 90 cuando se construyeron la mayor parte de los rascacielos que hoy definen el *skyline* de Frankfurt en su apariencia neoyorkina. El punto más alto de la línea lo alcanza hoy la torre *Commerzbank* del arquitecto británico Norman Foster con 259 metros inaugurada en 1997. Aunque la forma más característica la aporta el segundo punto más alto del *skyline* frankfurtiano y de toda la Unión Europea, la *Messeturm* conocida como «*der Bleifstift*», literalmente el lápiz. Su uso es principalmente para oficinas. Diseñada por el arquitecto alemán Helmut Jahn en un estilo contemporáneo, la referencia estilística al *Art Decó* replica el perfil de lápiz de varias otras megalópolis.[338] La forma lápiz de la *Messeturm* se lo da su cuerpo esbelto prismático, que hacia la punta se comprime primero en un cilindro, cuyo volumen a su vez se afila en una pirámide de base triangular que lo corona y que aparece como la punta del lápiz. De entre la caja de lápices de la ciudad global cuentan el *One Worlwide Plaza* y el *Chrysler Building* ambos en Nueva York, y el *City Hall* en Los Ángeles. Todos ellos toman la ancestral forma pirámide egipcia y azteca, y la usan de sombrero. Lo que hoy ha llegado a ser evidente del material urbano, muestra retrospectivamente un proceso que recorre todo el siglo XX. Si el rascacielos es el material arquitectónico vigesimesco que más se desarrolló, el *skyline* es el material urbano del período por antonomasia. El s*kyline* es el horizonte urbano, la línea apaisada que dibuja el perfil singular de una ciudad y cuya percepción se puede obtener sólo a la distancia. El *skyline* es el panorama contemporáneo. La planificación urbana vigesimesca de cada ciudad se resuelve como imaginación para innovar su *skyline*. Ocupan ahí un lugar clave los rascacielos como borde entre la ciudad y el cielo. Los bosques y las montañas se revelan como el *skyline* mítico y viviente, y la megalópolis como la plantación indiscriminada de coníferas de acero y cristal, o como las cordilleras de rascacielos. La línea del horizonte expresaba un contacto ilusorio entre el borde de la tierra y el cielo, dos cosas que en sí mismas no tienen bordes. En tanto segundo horizonte, el *skyline* transforma la curva del lomo de la tierra que por extensa se ve recta, en línea zigzagueante, cuyos picos y depresiones recuerdan los gráficos de cotización de valores en la bolsa. Los más ricos comentan el desarrollo edilicio y el neoliberalismo hasta en la televisión abierta: "Cada época tiene su mina de oro. Antes eran ricos los productores de automóviles. Hoy lo son quienes desarrollan inmuebles".[339] Los pasillos de rascacielos son la amplificación urbanística de la idea de pared, y con ella de la de hogar, de habitáculo. La ciudad contemporánea es el *extérieur* burgués, la mónada vuelta hacia afuera. Esto asemeja las calles y sus perspectivas verticales a una experiencia aumentada del «cielo encauzado» por las paredes del hogar, el patio interior que según Borges "es el declive por el cual se derrama el cielo en la casa".[340] El *skyline* contemporáneo es no solo el borde de la ciudad, su contorno horizontal que lo recorta del cielo, sino también es la incorporación virtual del cielo en los pasillos de la ciudad mediante los rascacielos. El oasis urbano neoliberal es -gracias a un juego de espejismos- de color celeste. Los rascacielos de las zonas más tardías y neoliberales de las ciudades contemporáneas están cubiertos de vidrio espejado. Este material refleja en parte el entorno y en parte deja ver el interior de las oficinas. Esto convierte la pared, que siempre quiso separar el exterior del interior, en un espejismo, donde se vuelve ambigua la oposición dentro/fuera. Con las fachadas de vidrio espejado el cielo se derrama ópticamente hasta el piso. El rascacielos recubierto de vidrio extiende la superficie de la ventana hasta volverla totalidad estructural. La mónada leibniziana se invierte en la mónada vigesimesca

[337] Zörn, Th. *Frankfurt aus der Luft.* Frankfurt am Main: Argon VG, 1996.
[338] Detlev, J. *Hochäuser in Frankfurt. Wettlauf zu den Wolken. Societaetes Verlag*, Frankfurt am Main. 1998.
[339] Documental de la WDR sobre la desigualdad en Alemania: *WDR Doku - Ungleichland (1/3): Reichtum*. [Traducción propia]. Extraído de: https://www.youtube.com/watch?v=2Y2WxM2Srlc
[340] Borges, J.L. "Un patio". En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. p.23

como habitáculo *de* ventanas: cada unidad de este mundo está abierta al movimiento del capital financiero. Cada ciudad mundial tiene ya su barrio de rascacielos. Esta zona de la aldea global tienen una atmósfera celeste, porque por su altura, sus inclinaciones y sus juegos de espejismos no sólo rascan el cielo, sino que lo traen a la tierra, pero como imagen. Los rascacielos financieros, llenos de CEOs, realizan el proyecto del gótico y a la vez lo invierten, porque ascienden hacia la bóveda celeste y la hacen descender a ella fantasmalmente. Quieren volver visible lo que ellos mismos tapan con su majestuosidad. La simultaneidad del dentro-fuera y la atmósfera celestial son dos imágenes urbanas del capitalismo financiero. Pero el concepto contemporáneo de *skyline* que quiere nombrar la capa urbana más actual, vale retrospectivamente para las capas más antiguas de las ciudades, para sus cascos históricos. La competencia por la altura de los rascacielos que definen el *skyline* de cada ciudad tiene su prehistoria primero en los antiguos obeliscos y pirámides, luego en las iglesias góticas y barrocas. El Panteón de Agripa en Roma, la cúpula más antigua y más grande de todas, guarda en su hueco central una comunión material entre lo divino y el cielo. La cúpula del óculo gigante ofrece la experiencia de observar el cielo con un ojo arquitectónico, que se corresponde con el entrelazamiento de arquitectura y astronomía del mundo antiguo. La arquitectura cristiana cierra la cúpula y en su sutura despliega toda la iconografía religiosa, celeste. El arte del fresco, la pintura sobre pared, viene a reemplazar a la astronomía antigua, al di*álogo* con el cielo. La condena a Galileo expresa la incongruencia del desarrollo de la ciencia secular del cielo con el mito cristiano y su expresión pictórica. La queja de Domingo Faustino Sarmiento de que en el horizonte de la Córdoba decimonónica lo único que se recortaba eran las cúpulas, no sólo es la imagen singular de la ciudad docta argentina, sino que expresa la mediación general de la ciudad católica romana en Occidente. Así como el Vaticano prohíbe que se construyan iglesias que superen la altura de la Basílica de San Pedro, cada ciudad europea tenía un límite de construcción en altura para que en sus perfiles se recorten las torres de sus correspondientes catedrales. Hasta el siglo XIX el cielo occidental todavía le pertenecía a Dios. Sólo las chimeneas de las industrias decimonónicas en ascenso amenazaban con desdibujar el *skyline* cristiano. Los primeros rascacielos propiamente dichos son los levantados en Chicago y luego en Nueva York ya en el siglo XIX. Por entonces en Europa todavía quedaba el remanente de la París del siglo XIX y la haussmannización del trazado urbano. Fue decisivo el impulso de la Carta de Atenas, manifiesto urbanístico publicado por Sert y Le Corbusier en 1942, que prescribía la construcción en altura para liberar el territorio a la circulación y a los espacios públicos. Bruselas fue la primera ciudad europea en modificar su ley de edificación para expandir el límite de altura de construcción de edificios en los años sesenta, que aunque no llegó a edificar propiamente rascacielos, destruyó mucho patrimonio histórico presionado por la especulación inmobiliaria. La llamada bruselización de Europa a partir de los años sesenta, permitió la réplica de esta expansión y dio lugar a cinco ciudades europeas con sectores abarrotados de rascacielos: Londres, París, Milán y Frankfurt. La singularidad de Frankfurt es que su grupo de torres se encuentra concentrado en el centro histórico de la ciudad, dentro del primer anillo urbano, mientras que en París se encuentra en el controlado distrito de La Defensa fuera del casco histórico. Por fuera del área central de Frankfurt al *skyline* lo siguen dominando las chimeneas fabriles, los brazos de las grúas de construcción y prototípico de la ciudad alemana, la torre de telecomunicaciones. El proceso de la bruselización de Europa exacerbó la acumulación bastarda de materiales y formas arquitectónicas anacrónicas en la ciudad, volviendo estereotípicas los solapamientos de iglesias antiguas y rascacielos, los centros financieros, los anillos fabriles lindantes con los guetos de inmigrantes, los puentes colgantes sobre ríos y la excéntrica arquitectura de museos de arte moderno y contemporáneo. Se toma consciencia de que el aire, la atmósfera intangible, invisible, indivisible e inaprensible puede convertirse en soporte para un crecimiento del territorio sin tierra, en una multiplicación abstracta de la superficie

sin haber ocupado y cubierto ni un metro cuadrado más de suelo. Con el ascenso del *skyline* hacia las alturas celestes, el piadoso y justo *Eolo*, dios griego de los vientos e hijo de *Hípotes*, también es objeto de la geometrización humana de las cosas. El *skyline* es el contacto ilusorio entre la ciudad neoliberal y el tejido aeronáutico.

[El ideal de lo celeste: crítica de la constelación o para una teoría contemporánea del cielo]

Que el cielo sea representado con mapas, expresa que desde la antigüedad la humanidad percibió al cielo como un territorio a explorar y a ocupar. Lo que dejó de material visual novedoso la Segunda Guerra son las imágenes de las ciudades desde el aire, tomadas por los pilotos de los bombarderos. Un nuevo entrelazamiento de territorio urbano y cielo se da allí: con la distancia la ciudad aparece como planisferio, como firmamento. Pero para que la ciudad pueda ser fotografiada y destruida desde aviones que surcan el cielo, paradójicamente el cielo debió constituirse primero como territorio urbanizado. Con la destrucción vigesimesca de la ciudad la ciudad se extendió hasta la estratósfera. De ahí la necesidad de pensar en una astronomía de la ciudad y en una urbanística del cielo. Lo significativo del cielo como objeto para un análisis materialista, es que su materialidad es aparencial, su sustancia es en sí misma atmosférica, ingrávida, etérea. En el video "El hombre en la cosa" realizado por Tom Tykwer, que aparece dentro del extensísimo ensayo fílmico de Kluge *Noticias desde la antigüedad ideológica*, se dice que el cielo está siempre sobre nosotros y que es el universo exterior, es decir, todo *eso* que no es tierra. Luego de una breve toma celeste, el video avanza descendiendo a la tierra y a detenerse en un análisis exhaustivo de una nimia escena urbana congelada. Ciudad y cielo aparecen como interdependientes, pero opuestos con demasiada simpleza y asimétricamente, porque el cielo queda fuera del análisis materialista de la ciudad. Una voz en *off* analiza desde una materialidad rasa el trabajo muerto acumulado en la vestimenta de una transeúnte, el timbre de un edificio, la vereda, las tapas de gas sobre la vereda, los adoquines de la calle, los carteles de tránsito, los grafitis sobre las paredes y otros detalles urbanos. El cielo es descartado por ser una cosa poco terrenal: demasiado extenso, lejano, diáfano e inmaterial. Sin embargo, su inmaterialidad es precisamente lo que lo vuelve el objeto de más actualidad para el materialismo contemporáneo. El cielo es material porque es inmaterial. Ahí coincide con el proceso de desmaterialización que tanto los materiales estéticos desarrollaron con las vanguardias y el capital con la especulación financiera. Desintegrado en aire translúcido y atmósfera refractante, en volumen estratificado e inmensidad negra, en hábitat animal y territorio navegable, con un única estrella cercana de día e infinitos soles remotos de noche el capital encontró en el cielo su forma neoliberal. El estado más desarrollado del material celeste es precisamente el de un territorio natural estriado, atravesado por las rutas aeronáuticas: "El hecho de que al pasear por el bosque escuchemos el estruendo de los aviones (a no ser que hayamos buscado los paisajes más apartados) no hace simplemente inactual a la naturaleza en tanto que objeto a celebrar por la poesía lírica. El impulso mimético también está afectado. La poesía de la naturaleza es anacrónica no sólo debido a su tema: su contenido de verdad ha desaparecido".[341] En Frankfurt basta con alzar la mirada hacia el cielo y mirar las estelas de condensación de los aviones que se superponen a diferentes alturas en un día despejado. A cierta altura las turbinas de los aviones comerciales y de pasajeros forman tras de sí por la baja presión cirros artificiales, es decir, nubes con forma de hilos de algodón. En latín *cirrus*, hebras de cabello, da el sentido de su nombre. La distopía natural del cielo nublado es realizada artificialmente. La constelación, que la imaginación humana alguna vez trazó conectando los puntos

[341] Adorno, Th. W. "El arte en la era industrial". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.289.

luminosos en el cielo estrellado, se dibuja aeronáuticamente en el cielo contemporáneo de día. La fábula suspendida eternamente en el firmamento deviene encrucijada técnica, evidente y cambiante. Esto tiene un momento epistemológico, en tanto que la figura de la encrucijada celeste arroja luz sobre la forma de la realidad material en su estado vigesimesco, también la del arte. El estado actual de cada material estético es el de la encrucijada de diversos materiales del pasado, tanto en el sentido de intersección de caminos alternativos y contrapuestos que remiten al arte autónomo y al entretenimiento, como en el sentido de algo específico y difícil sobre lo que hay decidir. Contra la constelación, cuyo modelo es el cielo de noche, la encrucijada contemporánea aparece en el cielo de día. El concepto adorniano de material en Teoría estética también se aproxima inconscientemente a la encrucijada en su conexión con el momento de la decisión: "material es aquello con lo que les artistas juegan (...) todo lo que se presenta a les artistas y sobre lo que elles tienen que decidir".[342] La encrucijada celeste es la expresión del dominio neoliberal de la naturaleza. La ciudad global está estructurada en base a la circulación constante por un trazado de vías y rutas que se entrecortan diariamente. La encrucijada celeste es la imagen de la urbanización del cielo. La circulación de los cuerpos y las mercancías por las vías urbanas terrestres y aéreas son parte y pulso del ritmo de producción y consumo. Las estelas de los aviones exhiben las rutas, las arterias aéreas de la ciudad global, interconectada trasnacionalmente. La encrucijada no se opone de manera externa a la constelación, sino que discute inmanentemente su idea, en su mismo territorio aéreo, como otra proyección humana sobre el cielo. La encrucijada vuelve principio el carácter teleológico, instrumental del trazado de constelaciones. Con la encrucijada aeronáutica el modelo de la desjerarquización, de la coordinación, de la yuxtaposición y de la superposición de lo divergente aparece como material del neoliberalismo global. El cielo representa frente a la tierra y al mar, el último territorio dominado para la circulación, la conquista y el comercio por la humanidad. Es el sueño de la modernidad, los dibujos de aeronaves de Leonardo, por fin cumplido: poder volvar. El desarrollo vigesimesco de la aviación tuvo su mejor despliegue técnico en las grandes guerras, junto con las fotografías aéreas del territorio, interdependencia que la teoría de la «imagen a distancia» de Farocki pudo exponer.[343] En el cielo de día los trazos que se entrecortan, los aviones que pasan, las nubes, la propia masa celeste, la luna blancuzca, los pájaros y los insectos, los anhelos, los ángeles y todo lo humeante que sobrevuela en la atmósfera remiten su materialidad a la *aparition*, al acto de aparecer, de transcurrir sin pretensiones de durar. Las encrucijadas de estelas blancas que transitan el cielo de día invierten el fenómeno de los cometas en el cielo de noche. Los cometas, que en una epistemología del cielo de noche vienen a ser los fenómenos que aparecen *des*orbitados, desanclados de toda constelación, descubiertos de la antigua mitología, viajan sin ser tripulados y brillan por el acontecer de su extinción. Las auras se desenrollan y se estiran en estrías de aviones en viaje, cuyas estelas a su vez tienden a camuflarse con las nubes. Cada estría expresa un momento y una posición diferente, por lo tanto, la encrucijada celeste muestra también que lo efímero es en sí mismo una superposición de tiempos diferentes. Lo que está permitido que se entrecrucen son las estelas, no los aviones, en una superposición que es meramente óptica, porque sólo es visible desde la biosfera, desde la superficie de la tierra. Ese anacronismo lo comparte el cielo de día con la noche estrellada, en la que uno percibe estrellas que hace millones de años dejaron de brillar, como es el caso de una de las populares Tres Marías o Cinturón de Orión. El mapa mundial que muestra el trazado de las rutas aéreas converge con la división internacional del trabajo y la riqueza, alcanzando el hemisferio norte una suerte de congestión de tráfico y el sur global con menos de la mitad de conectividad. Todo el fenómeno de la encrucijada, definida por superposición y entrecruzamiento, configura un cielo

[342] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.199.
[343] *Cf.* Farocki, H. „Die Wirklichkeit hätte zu beginnen". En *Nachdruck / Imprint. Texte / Writings*. Berlin / New York: Lukas & Sternberg, 2001.

pasajero, cambiante al ritmo de la industria del turismo mundial y de la *business management*. Más significativo que la carrera espacial por llegar a la Luna, el cielo estriado expresa la progresiva mediación terrestre del cielo, el vasto objeto que fue hasta el siglo veinte el lugarteniente de lo no-humano por excelencia. En "*Desviaciones de Valery*" se lamenta Adorno por la pérdida de "la utopía del cielo celeste, sin nubes".[344] La politicidad de la imagen del cielo celeste sin nubes apunta por un lado a una idea antropológica, de la felicidad del "buen tiempo" como augurio de un ciclo amable para el desarrollo de la vida; y por otro lado, a una máxima idealista del contemplar lo infinito sin obstáculos y sin restricciones. El cielo de día representa frente a la noche estrellada la tendencia planetaria al nominalismo: aceleración del tiempo y acortamiento del espacio. Las porciones que quedan delimitadas entre las estelas de condensación son figuras geométricas. El cielo de día contemporáneo expresa la geometrización espiritual del territorio, incluso del aéreo. La tierra de noche desde su órbita expresa, según las zonas donde se concentran constelaciones de luz eléctrica sobre un extenso manto negro -en palabras de Kluge- "una distribución territorial de la laboriosidad".[345] Las imágenes nocturnas de la tierra tomadas desde el espacio, desde los satélites exponen la estructura celeste de las ciudades, porque estas brillan como estrellas y se conectan entre sí como constelaciones. Esto permite explorar en retrospectiva la relación constelación, ciudad y cielo.

La encrucijada celeste se vuelve empero contra la constelación porque es enteramente instrumental y calculada, ella expresa la trama de destinos turísticos y comerciales. Contando con el Aeropuerto Ring-Meno como el más grande de Alemania y el tercero de la Unión Europea, el cielo de Frankfurt está permanentemente plagado de nubes cirrosas que se entrecortan de maneras cada vez nuevas y cambiantes. Si bien fue construido durante el período nazi, después de la Segunda Guerra Mundial fue reconstruido por las fuerzas estadounidenses y convertido por los aliados en el principal ingreso por aire a la Alemania Occidental, ante la inseguridad que representaba la fragmentada Berlín. A finales de los sesenta se completó la primera etapa de la ampliación con lo que se elevó exponencialmente el tránsito de pasajeros aéreos y vuelos comerciales. El cielo frankfurtiano, ya desde el período del regreso de Adorno a Alemania, comenzó a discutir la teoría frankfurtiana de la constelación; pero no por falsa, sino por insuficiente, en tanto que manifiesta que el trazado de líneas en el cielo responde ahora racionalmente a los fines irracionales del neoliberalismo. La epistemología de la constelación que Benjamin formula en el *Trauerspiel* habría que mortificarla desde el cielo de día. "Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones a las estrellas".[346] Donde la estrella representa el fenómeno, la manifestación de un objeto astral, lo ocupa ahora una aeronave, cuyo desplazamiento artificial es más palmario que el de los cuerpos celestes. Y allí donde la constelación es la idea, que proyecta conexiones fantásticas entre los fenómenos, la reemplaza ahora la red de aerovías, administradas según un principio de eficacia aeronáutica. Lo llamativo de la teoría de la idea filosófica como constelación no es sólo el ordenamiento material de los fenómenos en relaciones cartográficas de mutua dependencia, que ha sido el aspecto más recuperado, sino también la concepción del fenómeno como estrella. La teoría epistemológica de la constelación transforma al final, mediante su composición de estrellas, la idea misma de idea. En tanto objeto luminoso remoto, plantea una relación doble, de cercanía en tanto su resplandor llega a nuestro sensorio, pero sin embargo lo que se incinera en su aparición está a un abismo de nosotres. De acuerdo a la filosofía de la historia adorniana, las estrellas heredadas de la modernidad serían en la jerga astronómica gigantes rojas, ideas en el momento de su extinción, estrellas envejecidas en vías de desintegración.

[344] Adorno, Th. W. "Desviaciones de Valery". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.
[345] Cf. Kluge, A. *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein - Das Kapital.* Frankfurt am Main: filmedition Suhrkamp, 2008.
[346] *Cf.* Benjamin, W. "La idea como configuración". En *Origen del* Trauerspiel *alemán*. Buenos Aires: Gorla, 2012.

El material empírico, las propias categorías de la percepción se estaban desintegrando ya desde que Kant trazó la irreconciabilidad del sujeto con la cosa. En el pasaje de *Dialéctica negativa* "Metafísica a través de la mirilla" Adorno describe el encierro kantiano del sujeto en los límites de su propia consciencia como si este "a través de las aspilleras de una torre, mira el cielo negro en el que sale la estrella de la idea o del ser".[347] La desintegración avanzó en la mediación que introdujo Marx de la división social del trabajo. Cada dato sensible de cada individuo aislado está enteramente preformado por el conjunto social en cada época. A favor de Kant, la teoría de la sociedad administrada que gobierna alienando eleva a hecho social la separación sujeto/objeto, según la que la cosificación de todos los sujetos particulares, es la otra cara de la subjetivación racional de todas las cosas. Frente a Kant, el modelo benjaminiano de la constelación, significaba para Adorno arremeter dialécticamente contra la oposición externa entre sujeto y objeto, y corregir en algún grado la alienación universal mediante la interpenetración de lo separado. El modelo de esta corrección es la experiencia de inmersión con los materiales del arte y la filosofía. Ahí es donde Hegel corregiría a Kant. En *Teoría estética* el momento de lo celeste es tratado a través de la noción de *aparition*, que aunque parte suya, se diferencia de la apariencia estética por tener un énfasis en el carácter de acto efímero. La *aparition* es el fenómeno en el momento del *shock*.[348] El prototipo de la *aparition* de las obras de arte es para Adorno siguiendo a Valéry el fenómeno de los fuegos artificiales, que se encienden y aparecen, se incineran y explotan, con lo que consumen su propia apariencia hasta extinguirla y desaparecer. En la *aparition* en tanto fuego artificial se conecta el cielo con el estremecimiento subjetivo que causa la explosión en altura. La idea del fenómeno como estrella en el marco de una filosofía de la desintegración de los materiales coincide con las teorías astro-físicas del universo como un proceso de expansión suspendido entre dos explosiones, una original y una final, que virtualmente son la misma, como el origen benjaminiano. Sin embargo, la revolucionaria teoría astrofísica del siglo XX, según la que en el origen de todo hubo todo lo contrario que la *creatio ex nihilo* del cristianismo, un *big bang* que conduce hacia un *big crunch* tiene un contenido de verdad histórico por donde se lo mire. El *big bang* coincide con la tesis sobre filosofía de la historia número nueve de Benjamin, bajo la que en los tiempos arcaicos lo que hubo es una catástrofe. Dialécticamente la teoría del *big bang* tiene su valor como alegoría del presente vigesimesco. El siglo veinte es la experiencia del cielo como *aparition*, como origen del fuego artificial, pero no del lúdico sino del bélico: la primera y sobre todo la segunda guerra mundial fueron la expresión del dominio militar del cielo. El final atómico del conflicto mundial en 1945 con dos bombas nucleares arrojadas desde el cielo sobre Hiroshima y Nagasaki, que amenazó durante todo el tiempo de la Guerra Fría con arrastrar al planeta entero a su final, es la aplicación técnica de la teoría física del origen de que al comienzo hubo una fisión nuclear. La experiencia de la lluvia de bombas fue para la generación sobreviviente un trauma que se repite como una pesadilla en los truenos los días de tormenta. La lógica de desintegración del material estético coincide con la técnica nuclear de desintegración del núcleo de la materia, porque para ambas habita entre los fragmentos de materia infinitamente pequeños una fuerza infernal. La dialéctica entre teoría crítica y astronomía vigesimesca expresan en su intersección una experiencia de la desintegración material del mundo. La Guerra Fría, la guerra en los términos de la posguerra, convirtió la bóveda celeste en la superficie donde se extendió la amenaza de una explosión. "El fin del mundo se da por descontado, como si fuese evidente. Todo presunto drama de la era atómica sería mofa de sí mismo (…) y quizás admiraría a los mandatarios que deciden si se aprieta el botón".[349] Especialmente la década del sesenta, con la llamada crisis de

[347] Adorno, Th. W. "«Metafísica a través de la mirilla»". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2007. p.137.
[348] Th. W. Adorno. *Teoría estética*. Akal, Madrid, 2004. pp.112-133, 118-119.
[349] Th. W. Adorno. "Intento de comprender *Fin de partida*". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.275.

los misiles, experimentó el cielo bajo el peligro inminente de la bomba nuclear como una pesadilla colectiva. Para Adorno esto tenía serias consecuencias hasta en la arquitectura de posguerra: "Ya no es posible habitar (…) La [catástrofe] más reciente, la de los ataques con bombas, puso a la arquitectura en una situación de la que no ha sabido salir".[350] La constelación entre cielo, territorio, aviación, explosión e idea expone las circunstancias materiales de producción tanto de la estética adorniana como de la física contemporánea. La propia forma de la constelación se ve alterada por esta circunstancia material. La constelación completa de *Teoría estética* puede ser interpretada con el concepto gráfico-ingenieril de vista explotada, en relación con las partes constituyentes de la obra de arte moderna: los diseños tecnológicos se representan en un instante suspendido luego de una explosión y antes de su completa extinción, de modo que cada una de sus partes queda como flotando, separada de sus partes contiguas pero todavía lo suficientemente próximas como para percibir sus articulaciones, con todo lo cual el interior del objeto y su estructura se vuelven visibles. Adorno procedió de este modo con su material, cuyo centro es la categoría de obra de arte.

La encrucijada de aviones en el cielo vigesimesco devuelve la imagen de la constelación como síntesis coactiva de lo múltiple. Para Adorno la constelación benjaminiana se puede releer en términos kantianos como unidad sintética de lo múltiple, es decir como una forma de reunir una variedad de aspectos del objeto con los momentos de la experiencia introducidos por el sujeto, sin suprimir esta no-identidad entre el concepto y la cosa. Adorno va a extraer de Kant tanto su momento afirmativo y coactivo, como su momento negativo y utópico. Señala en el curso del semestre de verano de 1959 *La crítica de la razón pura de Kant*: "Ustedes saben que en Kant el concepto de la síntesis desempeña un gran papel y que la subjetividad en tanto actividad no consiste verdaderamente en otra cosa más que en producir una síntesis de la multiplicidad (…) Esto es, con «síntesis» en Kant, por ejemplo, no se quiere decir –como nos sugiere inconscientemente la posterior filosofía de Hegel- algo así como la mediación de contrarios entre sí, que son determinados desde dentro de su identidad; sino que «síntesis» no quiere decir en Kant otra cosa más que el hecho de que una multiplicidad, una serie de cosas diversas entre sí, sea llevada a una unidad. Este es propiamente el momento decisivo en el que Kant, si ustedes quieren, ingresa en la tradición del *pensamiento dominante de la naturaleza*. El enemigo de este pensamiento –si me permiten expresarlo de manera un tanto exagerada- es la multiplicidad, los muchos, lo que se contrapone a la autonomía de la razón que se domina a sí misma".[351] Sin embargo, algunos párrafos más adelante Adorno expondrá el momento no-idéntico de la identidad del sujeto en la obra de Kant como un argumento de lucidez visionaria: "Sólo muy tardíamente nos hemos liberado verdaderamente de la mitología de la identidad del alma y hemos visto que, de hecho, este vínculo idéntico es algo tan débil que transforma la cantidad en cualidad. Es decir, que nosotros cuando hablamos de nosotros mismos como algo siempre idéntico, queremos decir con ello algo tan formal que verdaderamente no decimos nada. Toda la narrativa de Proust es, si ustedes quieren, un intento único y grandioso de exponer la no identidad del sujeto psicológico en medio de su identidad. (…) Todas estas cosas tan avanzadas ya están incluidas en la *Crítica de la razón pura*".[352] Volviendo al texto de Kant, ya se advierte ese mismo momento conciliador de la categoría de síntesis: "Pero el concepto de combinación incluye, además de los conceptos de diversidad y de síntesis de ésta, el de unidad de esa diversidad. Combinar quiere decir representarse la unidad *sintética* de lo diverso".[353] La idea de una síntesis no coactiva de lo múltiple es quizás el aspecto que más ha traccionado la reapropiación de la estética adorniana por

[350] Th. W. Adorno. "El funcionalismo hoy". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Primas. Sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008. p.337.
[351] Adorno, Th. W. *La crítica de la razón pura de Kant.* Buenos Aires: Las cuarenta, 2015. pp.474-475.
[352] Adorno, Th. W. *Op.cit.* pp.482-483.
[353] Kant, I. *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Colihue, 2007. §15.

Albrecht Wellmer. Él fue uno de los primeros que leyó la estética negativa de Adorno como un artificio, como una forma específica de elaboración del material escritural. En su libro de 1985 llamado *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* parte de un diagnóstico crítico de la estética adorniana, que recoge las recepciones de Hans Robert Jauβ, Peter Bürger, Karl Heinz Bohrer y Rüdiger Bubner.[354] Las críticas de estos autores -a la que se acopla la del propio Wellmer- es la del carácter sistemático, la parálisis de las aporías y el tradicionalismo subterráneo de los juicios estéticos de *Teoría estética*, que se esconden tras una apariencia fragmentaria y esotérica. Sin embargo el libro comienza queriendo tomar distancia del resto de los críticos, en tanto que en ellos habría una desproporción entre los resultados de su crítica y su objeto: ninguno de ellos logra ir con Adorno más allá de Adorno. Jauβ, según Wellmer, recoge un fragmento de la constelación adorniana entre realidad, arte, y utopía, y le reemplaza el elemento utópico-negativo por la función comunicativa del arte. Bürger practicaría una apropiación igualmente injusta, que amputa el horizonte irrealizable de una reconciliación, y lo sustituye por el ámbito material de una *praxis vital*. Y Bohrer por su parte, sustituiría la centralidad de la apariencia estética por un giro hacia la experiencia de recepción, donde anidaría la fuerza subversiva del arte. El proyecto wellmeriano es en cambio poner en movimiento desde adentro las categorías centrales de verdad, apariencia y reconciliación, y desarraigarlas de la parálisis dialéctica entre sujeto-objeto.[355] Contra el carácter reumático de la recepción de la estética adorniana en Alemania, Wellmer propone una verdad como interferencia de las certezas cotidianas, morales y científicas, las que tienen lugar especialmente en la apariencia estética. Esta interferencia desencadenaría nuevos procesos de comunicación sin violencia, a la vez que representaría un triunfo sobre el enmudecimiento del terror y pondría a funcionar en el mundo el ideal democrático. Wellmer confía en un método argumentativo que haría eco de la crítica adorniana a la violenta manipulación que la filosofía ejerce sobre su material conceptual: "Habría que transformar esa referencia lineal, unidimensional, entre las categorías de verdad, apariencia y reconciliación en una constelación más compleja y por así decir multidimensional de categorías".[356] En este punto el enfoque de Wellmer discute al de las lecturas anteriores de Jauβ, Bürger y Bohrer, y pone en movimiento a buena parte de las recepciones posteriores, que se agotan en reconstrucciones historicistas, institucionales o meramente biográficas. La técnica wellmeriana de reactivar la fuerza de la *Teoría estética*, en la cual se entrelazan el diagnóstico posmarxista, la crítica a la razón moderna y la sensibilidad artística de Adorno, se desplegaría como espacialización de la escritura. Wellmer se propone leer el texto adorniano como a través de un cristal de aumento, o mejor un estereoscopio. La estereoscopía es una técnica óptica que permite construir la ilusión de profundidad en una imagen bidimensional, a través de la yuxtaposición o superposición de dos imágenes ligeramente diferentes para cada ojo. La lectura estereoscópica permitiría volver visible la profundidad de la escritura, produciendo una imagen espacial, que deje separar los estratos de significación, a simple vista amalgamados. Lo que fracasa de la estereoscopía wellmeriana es que confía en el contenido de su relectura de Adorno, como algo separado de su forma, de su modo de exposición, que se entrega a la argumentación de tipo lineal, analítica y desdialectizada. Una estereoscopía, que según su propio concepto, debería ser capaz de poner en movimiento las antinomias adornianas fosilizadas, debe transformar el material escriturario heredado. La estereoscopía que Wellmer dirige contra la estética adorniana cae también por debajo de su propio objeto de crítica. Wellmer sin embargo reintenta llevar adelante este proyecto, en textos posteriores, donde el giro comunicativo de Habermas va a aparecer como

[354] *Cf.* Wellmer, A. *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno.* Madrid: Visor, 1993.
[355] Wellmer, A. *Op.cit.* p,15.
[356] Wellmer, A. *Ibíd.* p.32

correctivo de la inmóvil dialéctica adorniana entre el todo social espantoso y una promesa de felicidad siempre inalcanzable, entre la razón subjetiva siempre instrumental y la naturaleza completamente oprimida.[357] En este punto la encrucijada celeste, que intenta mediar la idea de constelación con el problema del dominio técnico de la naturaleza, coincide con la escritura paratáctica y la lectura estereoscópica. Pero también podría poner de relieve que ambas, en tanto que formas, dan con la lógica de producción neoliberal, yuxtapuesta, superpuesta, y por lo tanto, su impulso negativo estaría ya positivizado.

[La forma de verdad del territorio: Guerra Fría y *Teoría estética*]

El cielo, como lo absolutamente otro de la tierra, como la lejana contracara superficial sobre la que la fantasía humana ha proyectado mapas, guerras y la morada de los dioses, encuentra también numerosas *ékphrasis*. Lo alto del cielo, es la expresión de las jerarquías en la tierra, del señorío de una parte sobre el resto de la sociedad. Allí sin embargo, el pensar dialéctico ha reconocido el carácter superficial del cielo, su construcción como territorio y la posibilidad de su federalización. La constelación es la forma epistemológica, así como la parataxis es la técnica lingüística de composición del texto, ambas expresan un comportamiento que elabora también una experiencia histórica del territorio. Tras la división del territorio alemán entre los vencedores de la Segunda Guerra, Frankfurt había quedado en tierras norteamericanas en el lado oeste de Alemania. La descentralización de la República Federal Alemana, por sí misma ya derivada de la división polar del territorio alemán, sedimentó como forma en la *Teoría estética*. La constelación es ese intento, que Adorno asume como método compositivo, de disposición de los conceptos alrededor de una cosa, para iluminar lo específico en ella. Pero como señala en *Dialéctica negativa*, la constelación en la que está el objeto hace eco de la propia constelación histórica que el sujeto es internamente: "Darse cuenta de la constelación en que está la cosa significa tanto como descifrar la [constelación] que el [sujeto] porta en sí en cuanto algo devenido".[358] La constelación que emparenta al sujeto y al objeto sin disolver su separación es historia sedimentada en el interior de ambos. Una figura celeste, como la constelación, está mediada por una figura terrenal como el sedimento, tierra erosionada a través del tiempo. Esto es lo que contrapone el concepto adorniano de constelación al del *Origen del Trauerspiel alemán* de Benjamin, que se apoya sobre una concepción metafísica de verdad. En Adorno la verdad como dialéctica entre sujeto y objeto cristalizada en el material es completamente socio-histórica. El individuo histórico que con Hegel según Adorno se maximiza en el espíritu absoluto, lleva también un signo celeste que ya no es la constelación histórica, sino lo flotante, en tanto que suspendido en el aire, liberado de la constelación de sedimentos históricos: "En la objetividad de la dialéctica hegeliana, que echa abajo todo mero subjetivismo, se esconde algo de la voluntad del sujeto de saltar por encima de su propia sombra: el sujeto-objeto de Hegel es un sujeto. (…) La quintaesencia de lo condicionado sería lo incondicionado. De ahí sobre todo lo flotante, lo

[357] El texto de Albrecht Wellmer "La unidad no coactiva de lo múltiple. Sobre la posibilidad de una nueva lectura de Adorno" es el primero de dos artículos publicados como libro, llamado *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*. Fue publicado en 1994 directamente al español junto a Vicente Gómez (Valencia: Publicacions de la Universitat de València). El artículo de Gómez, "Estética y teoría de la racionalidad" nos da la pauta de que en el centro de ambos trabajos está el problema del potencial político del arte luego de Adorno y luego de Habermas. "La unidad no coactiva de lo múltiple" constituye un momento intermedio del pensamiento de Wellmer donde se recogen elementos ya planteados antes y después. Antes, en los libros *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad: la crítica de la razón después de Adorno* del año 1985 y en *Finales de partida: la modernidad irreconciliable* de 1994. Pero también, en el texto "La unidad no coactiva de lo múltiple" se anticipan elementos que aparecerán más desarrollados en los artículos del libro *Líneas de fuga de la modernidad,* compilación en castellano a cargo de Gustavo Leyva de 2012 (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica). Particularmente en el trabajo "Crítica radical de la modernidad *versus* Teoría de la democracia moderna: dos caras de la teoría crítica" escrito en 2006, Wellmer desarrollará más minuciosamente la necesidad de desvincular la dialéctica total de razón instrumental/reconciliación mesiánica proveniente de la tradición adorniano-horkheimeriana, respecto de la teoría de la acción comunicativa de corte habermasiana. Con ello intenta recuperar aspectos productivos de ambas tradiciones para poder abordar los desafíos democráticos y la problemática del conocimiento en la actualidad.

[358] Adorno, Th. W. "Constelación". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.157

suspendido en el aire de la filosofía hegeliana, y su escándalo permanente: el que el nombre del concepto especulativo supremo, el de lo absoluto, de lo absuelto, sea literalmente el nombre de aquello flotante".[359] En los *Tres estudios sobre Hegel* esta elección por el sujeto contra la propia máxima hegeliana de entregarse al objeto es descripta como el escándalo de la dialéctica de Hegel, *skándalon* que significa piedra en el camino. Adorno quiere asumir la máxima hegeliana de que "no hay nada entre el cielo y la tierra que no esté mediado",[360] luego volverla contra Hegel y exponer que el espíritu absoluto que flota liberado de lo terrenal porta sedimentos del individuo contingente, del cuerpo sobre la tierra. Al final el propio cielo está mediado por la tierra.

La tesis de Hegel sobre la muerte del arte expresa un momento general del movimiento dialéctico del espíritu absoluto, que ha abandonado la forma artística clásica y ha «regresado a casa» durante la transición medioevo-modernidad. Luego de una larga odisea a través de la naturaleza y las formas artísticas griegas, el espíritu se despliega en la consciencia que es su propio material, dentro de la razón subjetiva, en la interioridad del sujeto, donde el espíritu se vuelve autoconsciente como espíritu. La imagen con la que la *Fenomenología del espíritu* manifiesta esta idea acerca de un arte ya sin espíritu, esto es, muerto, es la de "bellos frutos caídos del árbol".[361] La tierra está ausente en esta *ekphrásis*, el mundo material no aparece. Pero contra la tesis hegeliana del fin del arte, la alegoría muestra que si el árbol entero era el espíritu absoluto, entonces el arte ya liberado de su participación en el despliegue del espíritu del mundo es la primera porción de este espíritu que regresa a la tierra. Morir significa precisamente eso: *entierro*, la desintegración total en la tierra. La forma artística romántica contendría el germen de la inversión materialista de la dialéctica hegeliana. En la Introducción del tomo 1 de *El Capital*, Marx anuncia el método que traza la odisea que está por comenzar: "El hecho de que la dialéctica sufra en manos de Hegel una mistificación, no obsta para que este filósofo fuese el primero que supo exponer de un modo amplio y consciente sus formas generales de movimiento. Lo que ocurre es que la dialéctica aparece en él invertida, puesta de cabeza. No hay más que darle la vuelta, mejor dicho ponerla de pie, y en seguida se descubre bajo la corteza mística la semilla racional".[362] La dialéctica flotante del espíritu de Hegel se invierte en Marx en una dialéctica terrestre del despliegue de las fuerzas del trabajo físico humano. Otra vez la formulación de la dialéctica es expresada en términos vegetales, en la que la corteza mística refiere al árbol absoluto que es el espíritu, del que se desprende el fruto del arte en su momento romántico, pero también la semilla dialéctica. La dialéctica hegeliano-marxista es a su vez amputada por Adorno de su movimiento hacia adelante, porque ya no hay negación de la negación, final de la historia ni revolución del proletariado, sino una tensión irresoluble, una permanente descomposición del material. Adorno en "Malentendidos" confiesa que el concepto de material que emplea en *Filosofía de la nueva música* es una hipóstasis del espíritu objetivo, del espíritu sedimentado en el material: "Como consecuencia de la filosofía a la que yo represento, he aplicado implícitamente a la música un concepto de espíritu objetivo que se impone por encima de las cabezas de los artistas individuales y también por encima de los méritos de las obras individuales".[363]

En este trabajo sobre Schönberg y Stravinski como representantes de la música nueva, Adorno compara la dialéctica del material con el mito de la Esfinge y Edipo. El carácter monstruoso y arcaico de la Esfinge expresa la fuerza atávica del material, porque es la presión de la corriente de la historia y de las fuerzas sociales sobre un individuo. Frente a esta potencia casi natural, el sujeto no puede

[359] Adorno, Th. W. "Aspectos". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. p.239

[360] Adorno, Th. W. "Contenido de experiencia". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. p.272.

[361] Hegel, F. H. *Fenomenología del espíritu*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2009. p.435.

[362] Marx, K. *El Capital. Crítica de la economía política. Tomo 1/Vol 1. Libro primero. El proceso de producción del capital*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. p.xxiv.

[363] Adorno, Th. W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003. p.195.

sino intentar resolver el acertijo que el material monstruoso le lanza. Querer sin más aniquilar a la Esfinge simboliza violentar el material, prototípico de las nuevas formas de barbarie cultural, esa recaída en el mito que Adorno veía en el positivismo imperante y en la industria cultural. Las otras dos opciones, como en todo mito griego, no mejoran. No resolver el acertijo significaba la muerte del sujeto por la Esfinge. Producciones como *dadá* o el *happening* corrían para Adorno el peligro de claudicar ante la materialidad rala del mundo, que sin elaborarla, sin filtrarla por el trabajo artístico era la extinción de la fuerza subjetiva, garantía del comportamiento mimético. El trabajo compositivo adquiere con la imagen del acertijo de la Esfinge un carácter lúdico, pero no por ello entretenido y fácil, sino, que por lo contrario se trata de un juego peligroso, tenso y sumamente preciso con las exigencias del material. La respuesta correcta es una sola cada vez. Para Edipo no significó ningún desenlace positivo o conciliatorio dar con esa respuesta, sino el cumplimiento del destino trágico anticipado por el oráculo de casarse con su propia madre Yacarta. Lograr resolver el acertijo que el material plantea, como lo consiguió con astucia Edipo, conduce a la repetición trágica, según la que el material se precipita y rueda por la ladera de la montaña, se desmorona. En este sentido, la analogía con el mito edípico explica como la vanguardia del siglo XX, que encarna el progreso en el arte, avanza como desmoronamiento del material heredado de la tradición burguesa. La esfinge como híbrido animal griego heredado de Egipto sobrevive en la fábula de Edipo bajo la forma de estatua yacente en la arena: es el concepto del material, en su doble condición marxista de material extraído de la tierra y de condiciones terrenales de producción. Para la filosofía especulativa el juego serio con la Esfinge implica, según la apreciación de Benjamin respecto de *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*, "cruzar el helado desierto de la abstracción".[364] En Hegel, la esfinge es el espíritu objetivo, y en Marx, el sistema de producción capitalista. Pero en la dialéctica adorniana la Esfinge del material estético participa del espíritu objetivo en tanto que sistema de producción capitalista. El material adorniano se comporta como el espíritu, en el sentido que tiende a lo absoluto. La dialéctica negativa interpenetra anacrónicamente la filosofía del espíritu con el materialismo, las media mutuamente. Con su mutua mediación la materialidad terrenal que Marx describió deviene flotante, «por encima de las cabezas de les artistas individuales»; y al revés lo flotante, "el espíritu objetivo y finalmente absoluto de Hegel, la ley marxista del valor (…) el movimiento global real de la sociedad".[365] Una dialéctica *terreforme*[366] tendría que ir con el principio de que todo lo que hay entre el cielo y la tierra está mediado, incluso literalmente desenterrar en las formas de la filosofía y del arte los modos en que el cielo está mediado *por* la tierra y viceversa. Para ello sería necesaria una teoría contemporánea del cielo y de la tierra.

En los 45 años que duró la Guerra Fría entre Estados Unidos y la URSS el estado del territorio alcanzó la forma de un complejo «campo de tensiones» entre dos polos opuestos, precisamente la manera que Adorno concebía no sólo la dialéctica negativa, sino también la obra de arte en el momento de su crisis posvanguardista. La guerra es una mónada histórica. La ley de la violencia que configura la Guerra Fría atrapó en su interior al espíritu vigesimesco. El campo de batalla es una forma de la mónada bélica, que expresa la paradoja de su concepto, el de una guerra sin batalla directa entre los enemigos declarados: "La segunda guerra mundial apenas había acabado cuando la humanidad se precipitó en lo que sería razonable considerar una tercera guerra mundial, aunque muy singular, y es que, tal como dijo el gran filósofo Thomas Hobbes, «la guerra consiste sólo en

[364] Adorno, Th. W. "Prólogo". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.9.
[365] Adorno, Th. W. "Espíritu del mundo e historia de la naturaleza". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. pp.278 y 280.
[366] La expresión «terreforme» fue tomada de las proyecciones del recital *Nylon Tech* de la música cordobesa Jenny Nager, que tuvo lugar en Documenta escénicas en la ciudad de Córdoba en septiembre de 2018. Para ampliar sobre el concepto de lo terreforme, la relación con la dialéctica de historia natural y la forma del ensayo *cf.*:
https://30c700a0-93a0-409b-a255-fac266813eec.filesusr.com/ugd/bee866_0b35bbf29ee94fb0adcb1d117e6df928.pdf

batallas, o en la acción de luchar, sino que es un lapso de tiempo durante el cual la voluntad de de entrar en combate es suficientemente conocida» (…) Generaciones enteras crecieron bajo la amenaza de un conflicto nuclear global que, tal como creían muchos, podía estallar en cualquier momentos y arrasar a la humanidad".[367] El periodo en que Adorno regresa a Alemania tras el exilio a causa del nazismo, ya terminada la Segunda Guerra Mundial, vuelve a configurarse bajo la amenaza de la catástrofe nuclear. La historia como catástrofe, formulada por primera vez por Benjamin en las tesis *Sobre el concepto de historia*, que influyó sobre la concepción fatalista de la historia de la razón de *Dialéctica de la Ilustración* en los años 40, se renueva en los años 60 ahí donde Adorno formula en *Dialéctica negativa*: "El espíritu del mundo, digno objeto de definición, habría que definirlo como catástrofe permanente". [368] El carácter derivado estratégicamente de la catástrofe, el conflicto devenido dispersión calculada es la frialdad de esta guerra. Sin embargo la paradoja de su concepto, deja escapar el conflicto bélico para nada frío que tuvo lugar en la zona satelital de esta constelación internacional. El campo de batalla material de la Guerra Fría queda por fuera de los territorios nacionales de las superpotencias en conflicto, y ahora, la Guerra Fría desata el calor del combate pero fuera de la arena esperada. La lógica fría consiguió que, sin llegar a ser nunca más de dos enemigos contrapuestos como bloques, configuraran el campo de tensión muchos más que dos territorios. Los dos polos opuestos no se pueden reducir a la simple idea historicista de bloque o de dos superpotencias enfrentadas. Binaria fue la escenificación del conflicto en términos de occidente/oriente, capitalistas/comunistas, democracias liberales/dictadura socialista. La lucha contra el «fantasma comunista» en Occidente, combatido paranoicamente como una «conspiración comunista mundial», no fue sólo un asunto de política exterior, sino también de política sembrada intranacionalmente, y en el caso de América y Asia lo fue intracontinental. Las llamadas guerras satélites en Vietnam y Corea, la crisis de los misiles en Cuba, las dictaduras militares implantadas por toda Latinoamérica desde fines de los años 60 fueron los ataques mediados de los Estados Unidos; por su parte, el apoyo a las guerrillas en Afganistán para defenderse de los ataques de Pakistán –a su vez respaldados por EEUU-, el apoyo al gobierno de Mao en China, el apoyo a Siria y Egipto en la guerra del *Yom Kippur* contra Israel fueron los ofensivas mediadas de la URSS.[369] La mediación del conflicto entre las dos potencias rivales se llamó en lenguaje bélico «guerras proxy» o guerras subsidiarias. Con ellas se multiplicaron las arenas del combate bajo la apariencia de un orden bipolar. Sin haber hecho referencias explícitas a la Guerra Fría, Adorno ajustaba a su tiempo histórico la forma de una dialéctica abierta contra la tradicional oposición externa entre dos polos antagónicos. Dos pasajes de sus lecciones de *Introducción a la dialéctica* dan cuenta de ello: "Pensar dialécticamente, entonces, no significa, pongamos, a una proposición de algún tipo oponerle desde afuera otra opinión (…). Podría agregar aquí que el motivo que me determinó en favor de la dialéctica en un sentido definitorio es ese motivo micrológico, eso que cuando uno se abandona enteramente a la coacción de un determinado objeto, de una determinada cosa, y solo sigue y solo investiga enteramente esta única cosa determinada, entonces el movimiento en el que uno entra queda determinado, a su vez, en sí mismo tan desde la cosa, que luego pasa a tener el carácter de verdad, aunque no nos pueda ser dado en absoluto como la totalidad abarcodar. Este sería entonces un concepto de dialéctica abierta -frente a la dialéctica cerrada idealista-".[370] Ideológicamente la guerra se narró desde siempre –ya en la antigüedad y en las guerras santas- según la trama de dos bandos opuestos y enfrentados, detrás de la cual se someten multiplicidades de cuerpos y territorios. Según

[367] Hobsbauwm, E. "La Guerra Fría". *En La historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona: Grijalbo, 1995. p.230.
[368] Adorno, Th. W. "Historia universal". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.295.
[369] Hobsbawm, E. "La Guerra Fría". En *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona: Grijalbo, 1995. pp.241-248
[370] Adorno, Th. W. *Introducción a la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2013. pp.65 y 80.

el modelo adorniano, la negación se da dentro del territorio de cada extremo, que es algo que sucedió históricamente tanto en Estados Unidos como en la URSS bajo la forma de la persecución de las organizaciones de resistencia comunista o capitalista respectivamente. Sin embargo, el modelo de las guerras proxy viene a mostrar objetivamente la transición entre la dialéctica bipolar cerrada y la dialéctica negativa abierta según el modelo de la constelación, como transición de la tensión del dos a la pluralidad, como realización del conflicto binacional en un territorio multinacional. La antipropaganda yanqui de una «conspiración comunista mundial» no sirvió tanto para la persecución dentro de su territorio, donde a nivel político el comunismo "era tan insignificante como el budismo en Irlanda", sino para terciarizar el conflicto y justificar operaciones como la del Plan Cóndor en el cono sur latinoamericano.[371] La polarización ideológica del mundo –en su doble acepción de falsa consciencia y de posición política- entre 1947 y 1991 se expresó en la división del territorio alemán. Con la división de Alemania entre los países aliados y la Unión Soviética, la ciudad de Berlín devino expresión del orden mundial. En la forma que adopta el muro de Berlín a partir de 1961, aparece una «zona muerta» donde las torres de vigilancia pueden abrir fuego contra los cuerpos que quieren cruzar al lado Oeste. Cambia el «tierra de nadie» de la fronteras en la guerra de trincheras, a una «zona de tiro despejada» o «muerta», diseñada por el lider político alemán Erich Honecker, que funcionaba como barrera de «protección antifascista».[372] En la *facie* de la segunda mitad del siglo XX que es la Guerra Fría, Berlín ocupa el lugar de la mirada, de lo que nos mira. En el centro de la zona soviética de Alemania estaba Berlín, que aparece partida de nuevo, reproduciendo torcidamente el orden del territorio nacional, y a su vez ambos del orden global. La ciudad de Berlín quedó inscripta en terreno soviético, divida en este-oeste y rodeada por el ejército rojo. Durante los años cincuenta, el mundo occidental administrado ahora por los Estados Unidos tuvo un crecimiento económico inusitado: "Los Estados Unidos controlaban y dominaban el resto del mundo capitalista, además del hemisferio occidental y los océanos, asumiendo los restos de la vieja hegemonía imperial de las antiguas potencias coloniales. En contrapartida, no intervenían en la zona aceptada como la hegemonía soviética".[373] El sistema de transferencia de capital conocido como «Plan Marshall» llevó adelante el proyecto de una eficaz reconstrucción de Europa, cuyo complemento militar fue en 1949 la OTAN y en 1951 la primera versión de la Unión Europea, la Comunidad Europea del Carbón y del Acero, cuyo núcleo era la alianza franco-europea. El llamado «milagro alemán» fue el objetivo principal de los Estados Unidos de contar en su alianza antisoviética con una Alemania Occidental fuerte económicamente, con sus ciudades y sus industrias reconstruida.[374] Para ello fue fundamental llevar adelante el triple proceso acordado en la conferencia de Postadm de desnazificar, desmilitarizar y democratizar la República Federal Alemana. Este proceso convirtió al Berlín occidental en una suerte de puerto de entrada a los mares de la bonanza liberal para los alemanes sovietizados. Preocupada por las fugas masivas de su población, la República Democrática Alemana ingresa a los primeros años de los sesenta con la construcción del muro de Berlín. El muro no es uno, sino que materialmente se descompone en un plural de extensas cintas que corren en paralelo de obstáculos, vigilancia, alambrado, barricada y pared. En menos de un año Berlín occidental quedó completamente amurallada en el territorio opuesto. Como la ciudad entera se ubicaba en la parte oriental de Alemania, los soviéticos rodearon por el borde exterior a la parte occidental de Berlin con vallas y alambrado, y por la diagonal de la ciudad levantaron una pared ciega. El muro sin embargo no pasa de los límites soviéticos, no toca el suelo

[371] Hobsbawm, E. *Op.cit*. p.240.
[372] *Cf.* Fulbrook, M. "Las dos Alemanias, 1945-1990". En *Historia de Alemania*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
[373] Hobsbawm, E. *Op.cit*. 231.
[374] Hobsbawm, E. *Ibid*. p.244.

de la parte occidental, sino que aprovecha la coyuntura de la República Federal Alemana de haber quedado en aguas contrarias y refuerza la frontera engrosándola hacia adentro. El territorio berlinés devino mónada, habitáculo cerrado pero fragmentado internamente en cuyo aislamiento expresa empero el orden del mundo. La circulación de los cuerpos por la ciudad quedó igualmente desgarrada que el territorio. El comportamiento de los extremos es el de una «política de la contención», porque contienen el paso a la mutua destrucción, mediante la preservación del contrario que los funda. Sus bordes se refuerzan y se acentúa su tendencia mutua a rechazarse. La idea de la dialéctica negativa como una suspensión del conflicto, como su irresolubilidad histórica se nutre de la experiencia de una guerra suspendida, aplazada, cuya lógica de combate es la dispersión ubicua del conflicto: en la apariencia mediática, en los secretos de estado, por todos los rincones de la tierra hasta el cielo y más allá, el espacio exterior. Como señala el historiador alemán Eric Hobsbawm, "la pradoja de la guerra fría fue que lo que derrotó y al final arruinó a la URSS no fue la confrontación, sino la distensión".[375] Adorno invierte esta forma en la idea de entrelazamiento, que escribe en la conferencia "El arte y las artes" de 1966. El entrelazamiento de los materiales de las distintas artes, otrora separados en estrictos compartimentos disciplinares, se da por el trabajo en el propio territorio, en la elaboración del propio material, sin tocar a la otra parte, pero ahora no para levantar un muro de contención, sino para desgastarlo, abrirle boquetes, cruzarlo y al final tirarlo abajo. Es el entrelazamiento dialéctico que ocurre entre los géneros artísticos, entre las diversas artes, entre el arte y la filosofía, entre el arte y la sociedad. Alemania fue el *mittelpunkt* de la Guerra Fría. El territorio alemán estaba descompuesto hacia adentro en la Alemania Occidental y en la Oriental, a su vez cada una con su capital en Bonn y en Berlín respectivamente, pero también en las regiones que son rastros de los antiguos ducados -como la cuenca del Ruhr, Sajonia o Bavaria-, las regiones en estados, cada uno con sus ciudades relevantes y sus pueblos, y cada ciudad se reparte entre su centro histórico, sus barrios, y sus anillos de crecimiento; hacia afuera inscripta cada mitad o bien en la alianza con los Estados Unidos o bien con la URSS, aunque también tironeada por las organizaciones internacionales de los años 50 como la OTAN, donde la alianza con Francia era clave para el desarrollo de Europa occidental, y la Comunidad Europea del carbón y del Acero, primer antecedente de la Unión Europea. Adorno regresó a su nación materna en el momento en que ésta se desplegaba como la mesa de disección histórica del mundo entero, en el momento en que el espíritu, esa proyección de la consciencia idealista alemana a totalidad, fue desgarrado materialmente por un muro. *Teoría estética* es el libro que, por haber eliminado su división en capítulos, aparece como un todo que se desintegra en sus unidades menores, los párrafos y las frases. Partida por doquier ella es el texto de los mil muros de Berlín. Tras la caída del muro con la reunificación de Alemania (la primera unificación es la de 1871 de los estados germánicos) se hizo evidente que en la unidad nacional los territorios no dejan de estar divididos, sino que esa división recupera el esquema constitucional de nación, regiones, provincias, ciudades y barrios.

La guerra es la aparición pública del conflicto. Pero la Guerra Fría fue aquella en la que ese rasgo apariencial se volvió un principio, porque no hubo violencia física entre las dos superpotencias sino mediada por la apariencia tele-transmitida globalmente. La Guerra Fría fue la guerra en la era de los *mass media*, de la sobreaparición mediática de los contendientes, y de la desaparición mediante el espionaje y los secuestros ilegales de personas. El escenario del combate fue una esfera pública cuyo soporte se privatizó y repartió en los consorcios de la radio, la televisión y los periódicos. La idea de superpotencia se construyó mediante la ostentación de un conflicto. En verdad lo que se ostentaba fueron los medios de producción del conflicto, los medios técnicos de producción de esa apariencia

[375] Hobsbawm, E. *Op.cit*. 255.

político-nacional, de bloques internacionales y de primer mundo. La Guerra Fría fue uno de los procesos decisivos de transición al último estadio del capital, cuyo territorio de despliegue fue en sí mismo una migración transatlántica, desde los viejos imperios de Europa -que habían perdido sus colonias y se habían unificado en el estado supranacional de la Unión Europea- hacia los Estados Unidos. La estetización del mundo de la vida que se desató con las vanguardias rusas, se recrudeció con la Guerra Fría, con su esencia simulacral, que es la burla a la esencia de la guerra en el triunfo de su apariencia mediática. Como apunta Adorno en "Prólogo a la televisión", la industria cultural, mediante el cine, el comic, la radio pero sobre todo la televisión, que integra elementos de todas las anteriores, acercaba a los hogares día a día "imágenes que no cuentan un secreto, sino que son modelos de comportamiento que corresponde a la gravitación del sistema y a la voluntad de los controladores".[376] Simulacral es la esencia de la Guerra Fría por la teatralización de un conflicto bipolar, que tras bambalinas se materializa en el tercer mundo bajo las guerrillas y el terrorismo de Estado. El caso de Chile, cuyo archivo más detallado lo guardan los servicios secretos de la CIA, registra que esas intervenciones político-militares respondían a una suerte de puesta a prueba del neoliberalismo más salvaje. Como dice Don Draper, el publicista estrella de Nueva York de la serie televisiva *Mad-Men*, la publicidad, cuyo ascenso mundial tuvo lugar a partir de 1960, "se basa en una sola cosa: la felicidad". Frente a esta falsa *promesse de bonheaur* el artista chileno Alfredo Jaar comienza en plena dictadura militar de Pinochet su serie de intervenciones en el espacio público, llamadas *Estudios sobre la felicidad*, donde en numerosos carteles publicitarios aparece la aguda pregunta: «¿Es usted feliz?». La paradoja del neoliberalismo se da como dialéctica de la confianza. Mientras que el capital financiero se mueve liberado del Estado por un sistema de créditos basados en el valor de la credibilidad y la confianza para invertir, la Guerra Fría socavó programáticamente la credibilidad bajo un régimen de la desconfianza, la sospecha pública, la mentira teletransmitida, el espionaje y los secretos de Estado.

Hay contenido de experiencia *vigesimesca* en la escritura adorniana. Hay una experiencia histórica del mundo partido y vuelto a partir. El caso de una guerra de 45 años y sin enfrentamiento armado, es como la moda suspendida en los años que Adorno veía en el jazz, porque es también la experiencia de una tensión que no se puede resolver. Y esta experiencia espiritual llega a expresarse en la letra adorniana, a pesar de las decisiones conscientes de Adorno. La expresión «Guerra Fría» parece estar compuesta de un modo surrealista, una palabra cuyo sentido apunta hacia el calor del combate es yuxtapuesta a otra que le niega su temperatura intrínseca. La cadena sintagmática *Teoría Estética* yuxtapone el ejercicio del concepto teórico al lugarteniente de eso indeterminado que el concepto no puede atrapar. Pero que sólo en su forma, sólo en la composición de su material puede expresarse y mirarnos. Que Adorno haya apelado a una *Teoría* era un intento consciente de ir con el arte más allá de sí mismo, en el sentido de una reflexión sobre el arte que no es capaz de alcanzar su potencia en el círculo intraestético –reducida a los problemas de las categorías de la estética- o en el círculo intraartístico –reducida a los problemas de la producción de las artes-, sino que su fuerza está en cómo esos dos círculos se descubren constituidos por un sinnúmero de mediaciones de otras disciplinas como el psicoanálisis, la historia natural, la epistemología, la sociología o la metafísica; de otros sectores de la producción como la industria cultural, los medios masivos de comunicación o la industria del turismo; y de determinaciones generales como el todo social, la racionalidad instrumental o la historia universal. Leer a *Teoría estética* es vérselas con la mediación en desarrollo constante, es decir, la experiencia de que no hay un punto que defender, no hay una argumentación que conduce teleológicamente de A hacia B. Lo que hay ahí es la descomposición de los problemas

[376] Adorno, Th. W. "Prólogo a la televisión". *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entradas*. Madrid: Akal, 2009. p.451.

estéticos y de las artes en sus múltiples negaciones, negaciones que condensan los trabajos anteriores de Adorno en cuanto a sociología, psicología, filosofía de la historia, crítica cultural y crítica de las artes, aunque mayormente musicología y literatura. La categoría de materiales estéticos es una de las que, como la de mímesis, técnica o apariencia, se configura en la negación de los materiales socialmente administrados,[377] de la inmediatez del material empírico,[378] del material presuntamente natural[379] y del material industrializado[380]. Esta múltiple determinación empuja a interpretar el concepto de materiales estéticos en *Teoría estética* abriéndola al estado sesentista del territorio.

La Guerra Fría sugiere una periodización paradójica, porque es a la vez un acontecimiento bélico pero congelado en un proceso de larga duración, de nada menos que de 45 años. A su vez la *Teoría Estética* es un libro en descomposición, es una partícula histórica en cuyo interior lleva otra periodicidad paradójica, porque conviven la temporalidad del proceso modernista en su contenido con la temporalidad del proceso contemporaneísta en su forma. Este choque interno, este colapso de su estructura convierte a este libro en un acontecimiento, o en inglés *happening*. Es contra lo que *Teoría estética* se quiere levantar, contra un *happening* político que es el movimiento estudiantil alemán. Esta fuerza teórica da origen a una *praxis* acontecimental que quedó suspendida en el libro, deviene allí un *happening* filosófico que desgarra su escritura. Este acontecimiento es proceso cristalizado en la conformación material de *Teoría estética*, que en su caso es deformación de su material: es el libro de las categorías estéticas de la ilustración expresando eternamente su cadencia, es el rostro de la modernidad estética en el instante de su desmoronarse. Con esta se hunde en el remolino violento de la dialéctica también la historia del arte moderno. La desintegración dialéctica de las periodicidades tiene lugar. La dialéctica negativa es la dialéctica en el momento de su caída. Adorno parecería que se hubiese percatado a tiempo en su *ècriture* de no repetir sin más la fantasmagoría de una guerra bipolar, porque corrige la dialéctica negativa entendida como mera oposición esquemática y rígida entre dos extremos opuestos. El cruce con el modelo de la constelación enciende un proceso de *dialexis* que inicia cuando un concepto es abierto a un otro que lo niega en algún sentido determinado, y luego el mismo concepto, ya perforado, es vuelto a abrir a otra negación, y luego a otra, y otra más hasta extinguirse en sus múltiples oposiciones. Cada categoría tiene no sólo un contrario, sino una diversidad irreductible de mediaciones que la niegan en un aspecto distinto cada vez. El caso del concepto de material estético como opuesto a la forma se revela preformado, en tanto elaborado históricamente se revela opuesto al material natural, en tanto multiplicidad terrenal se revela como opuesto a la síntesis del espíritu, en tanto parte del devenir de la historia natural se revela como opuesto a la técnica. *Teoría estética* es el desmoronarse de las dialécticas negativas que constituyen la obra de arte moderna. La negación sucesiva va configurando un ramillete de dialécticas que exceden al dos, esto es, a la modernidad antagónica. La reconstrucción que hace Esteban Juárez de *Teoría estética* como una dialéctica entre una estética negativa y una estética de la promesa abre numerosos frentes de abordaje del conjunto problemático que constituyen ese inacabado libro.[381] La estética negativa de Adorno remite a su modelo de dialéctica negativa, que niega el momento de la negación de la negación, que conducía en la dialéctica

[377] *Cf.* Adorno, Th. W. *Escritos sociológicos I y II* [Madrid: Akal,]; *Crítica de la cultura y sociedad I y II* [Madrid: Akal, 2008 y 2009]; y el curso *Sociología y filosofía* [Buenos Aires: Eterna cadencia, 2016]. "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha" [En *Disonancias*. Madrid: Akal, 2009]. También "Moda atemporal" y "Sobre el jazz" [En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008].

[378] Adorno, Th. W. "Las teorías del arte de Freud y Kant" en *Teoría estética* [Madrid: Akal, 2004]. También "Contenido de experiencia" de los *Tres estudios sobre Hegel* [Madrid: Akal, 2012]. Y el pasaje "Sujeto e individuo" en *Dialéctica negativa* [Madrid: Akal, 2005. p.321].

[379] Adorno, Th. W. "La idea de historia natural" [En *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid: Akal, 2010]. Y también los pasajes "Transición de lo bello natural a lo bello artístico" y "El concepto de material" en *Teoría estética* [Madrid: Akal, 2004]; y el capítulo II de la tercera parte de *Dialéctica negativa* "Espíritu del mundo e historia de la naturaleza" [Madrid: Akal, 2005. p.277 y ss.].

[380] Adorno, Th. W. "La industria cultural. La ilustración como engaño de masas" de *Dialéctica de la Ilustración* [Madrid: Akal, 2007]. También "Resumen sobre la industria cultural" en *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz* [Madrid: Akal, 2008. p.295.]

[381] Juárez, E. "Promesa y negatividad". En *Constelaciones. Revista de Teoría crítica* [Aún sin publicar].

idealista al momento superador y positivo. La estética de la promesa en cambio se conecta con la fórmula stendhaliana de la «*promesse de bonheaur*» [del francés, promesa de felicidad], el momento utópico que para Adorno debe quebrarse. La confluencia y entrelazamiento de ambas vertientes, una evidente que se remonta a las críticas de Marx y Hegel, y una subterránea que proviene de las escrituras sensualistas de Henry Beyle, Friedrich Nietzsche y Charles Baudelaire, constituyen una «estética negativa de la promesa». En *Teoría estética* esta estética negativa de la promesa que estaría sobre todo presente en el alto modernismo, refuerza ambos elementos, es decir que frente a lo incierto del anhelo incumplido viene la potencia diferenciadora de la negación determinada a precisar la cosa. Uno de los frentes que esta lectura abre es el de la estética de la promesa que se configura, es decir se quiebra, mediante el procedimiento de la constelación, que intenta revivir el proceso cristalizado en el objeto y en el sujeto. La promesa de felicidad que debe ser quebrada media a la oposición bifásica de la dialéctica negativa con la multiplicidad de los conceptos que se reúnen alrededor de la cosa. La *Teoría estética* es [1] una estructura de [2] dialécticas negativas en [3] constelación, con lo que ella comprende [1] la unicidad que la idea abstracta de arte representa, [2] la duplicidad que está contenida en el carácter antagónico de la obra de arte moderna, [3] la multiplicidad que conforman las categorías estéticas relativas a las artes. Con la multiplicidad de negaciones determinadas la promesa de felicidad del arte avanzado se expone en una constelación, en una variedad divergente de traiciones sociales e históricas que impiden su cumplimiento pero también su desaparición. *Teoría estética* es una guerra fría filosófica. Lo frío de la guerra fría que enfatiza el carácter mediático, discursivo y simulacral del conflicto armado, oculta ideológicamente el calor del fuego químico -como las bombas de Napalm- y teledirigido hacia los territorios de los estados "no alineados". La periferia se vuelve así una mediación principal en la guerra que tiene lugar en el centro. La externalización, internacionalización y *tercermundialización* del terrorismo de Estado típicamente europeo, financiado por EEUU desde los sesenta se mostró como un modo de imposición de la economía neoliberal. El tercero excluido de la escenificación del conflicto bipolar entre yanquees y soviéticos es justamente el tercer mundo. No se trata de un tercero ni *a priori* ni *a posteriori*, ni fundamento ni síntesis, sino una mácula material *a latere*, lado a lado, contigua, limítrofe, adyacente, yuxtapuesta. La fantasmagoría *vigesimesca* es el fetichismo de la guerra, que proyecta ante los países el carácter internacional de la guerra de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su guerra. El fetichismo de la Guerra Fría borró las huellas del proceso de producción global del conflicto, del que el tercer mundo constituye una mediación histórica clave. La crítica de la ideología bélica busca desocultar las mediaciones materiales de la apariencia del primer mundo.

[Contra la defensa de los ismos: crítica del minimalismo]

El mismo principio minimalista, que quisiera reconectar la esencia con la apariencia, «lo que ves es lo que es» es tomado como punto de partida del trabajo de investigación artística de Voluspa Jarpa sobre la Guerra Fría y Latinoamérica. En la exhibición de 2016 "Nuestra pequeña región de por acá", curada por Agustín Pérez Rubio, la artista chilena monta una compleja instalación *site specific* multimedial en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), cuya característica distintiva es la naturaleza heurística del conjunto de las piezas exhibidas. Jarpa comienza en 1998 por un proceso de investigación centrado en la dictadura militar chilena con centro represivo en Santiago de Chile, cuando la CIA desclasifica los archivos sobre este país, el mismo año que el dictador Augusto Pinochet es detenido en Londres por una orden de captura internacional. El análisis luego se expande hacia las conexiones con los demás países de la región del cono sur

Argentina, Uruguay y Paraguay; y por último con otros países latinoamericanos como Brasil, Bolivia, Perú, Ecuador, Venezuela, Colombia y Honduras. La instalación resultante se reparte entre cientos de documentos históricos y en menor cantidad de pinturas, objetos, videos y audios sobre un total de catorce países de América Latina. El inmenso volumen de información pone a la vista una trama de relaciones entre la Guerra Fría, los Estados Unidos, el minimalismo clásico y las dictaduras de Latinoamérica. Los archivos desclasificados corresponden al largo período comprendido entre la posguerra y los primeros años tras la caída del Muro de Berlín. El volumen de los documentos liberados se desdoblan en dos frentes temáticos recíprocos. El primero de ellos, se trata de los archivos desclasificados en la Internet de los Servicios de Inteligencia de los Estados Unidos a partir de 1998 durante la gestión de Bill Clinton, que dan cuenta de las operaciones militares de intervención sobre los procesos político-económicos de Latinoamérica en el período 1948-1994. El segundo de ellos, consiste en un conjunto retratístico conmemorativo de líderes políticos latinoamericanos, que fueron desaparecidos o asesinados en el período de la Guerra Fría, y cuyos casos no han sido aún resueltos o están siendo sometidos a revisión. El material archivológico se encuentra suspendido en el espacio expositivo y en diálogo con el movimiento minimalista norteamericano. Los documentos en forma de fojas de papel están suspendidos en un balcón interno que atraviesa los cuatro pisos del MALBA, desde el techo hasta el subsuelo. La disposición central de las páginas pende como una cortina de papel de escala monumental, que no deja ninguna posibilidad a la lectura detenida u ordenada de los documentos. El volumen de información de los archivos publicados, más de 250.000 fojas, se autocensura por superabundancia y se ofrece a la mirada como un paisaje burocrático, en cuya amplitud se expresa la escala del poder que Estados Unidos ejerció en la «pequeña» región latinoamericana. El texto mecanografiado sobre papel, ilegible, se espacializa como una gran página alargada y aparece como una cartografía del dominio vertical, norte-sur. Las páginas voladoras, llenas de texto cada una, a la vez son testimonios de las incontables tachaduras, tal como fueron desclasificadas según la quinta enmienda de la Constitución de los Estados Unidos, ocultando infinitos detalles de nombres, acciones y fechas. La ilegibilidad de los archivos corresponde a una doble censura de la información, por exceso de volumen y por defecto de detalles. Esto no sólo dota a las páginas de una ambigüedad entre texto e imagen, sino que además expone como la historia sobre la que se construye lo contemporáneo exhibe lo que oculta, invirtiendo el principio minimalista: «lo que *no* ves es lo que es». El minimalismo, como el conceptualismo, que simpatizaban en Estados Unidos durante los sesenta con la filosofía analítica, el *linguistic turn* y el neopositivismo lógico, tomaron al dato empírico aislado y verificable como principio constructivo, en la época donde el dato empírico hace pie en un mundo tejido atómicamente en la mentira planificada. La desclasificación de un archivo, cuyas páginas mecanografiadas están plagadas de tachaduras según normas de protección constitucionales, es una imagen perfecta de la historia vigesimesca, en tanto que dialéctica de relato y censura. Una frase de Orwell de 1984 encabeza una de las salas de la muestra: «Todo se desvanece en la niebla, el pasado está tachado y la tachadura olvidada. Todo se convierte en verdad y luego vuelve a convertirse en mentira». La materialidad de la instalación contrapone a lo ilegible de los textos, una imagen histórica que se abre lugar en la sala como experiencia espacial: las páginas de la historia reciente latinoamericana son fragmentos de escritura que emergen de entre las tachaduras del poder. La tachadura aparece en las fojas como una pequeña banda oscura, que se expande linealmente por los renglones por repetición de sí misma, barriendo lo legible con su propia geometría cuadrangular. Opera según la lógica *minimal* de reducción de la multiplicidad de la escritura a otro plano, como aquella lisura blanca sobre la que el trazo busca despegarse, pero al revés, ahora lo hace como plano negro. Más tachadura, menos escritura; menos legibilidad, más poder. El silencio formal que el minimalismo quiso construir como

espacio reflexivo, se invierte en oscuridad montada como espacio oclusivo. Sin embargo, el trabajo de Jarpa vuelve a invertir la dinámica, porque la tachadura del texto quita la posibilidad de la lectura sintagmática, pero por lo mismo aparece *per sé* como imagen, que se abre a la posibilidad de la mirada. En palabras de la propia Jarpa, el material archivológico con el que ella trabaja, desclasificado recientemente, no ha sido elaborado aun por trabajos intelectuales, teóricos o críticos de la región, con lo que adquiere la condición de un material traumático, un *schock* cuya herida resulta inmensamente dificil de elaborar.[382] En el video que también integra la muestra, llamado *Translation lessons (2012-2016)*, Jarpa aprende el idioma inglés con un profesor, usando como método de aprendizaje la lectura de las innumerables fojas del archivo de la CIA sobre Latinoamérica. El video señala la trágica mediación del inglés como recurso necesario para elaborar el trauma latinoamericano, en los términos justamente de su opresor. La desclasificación de los archivos son la fuente de una historia traumática ya anglizada, con lo que la denuncia del poder se configura como expansión de ese mismo poder y la superación del trauma como profundización de la herida. Las distintas partes que conforman "En nuestra pequeña región de por acá" son solidarias entre sí, mediante su crítica recíproca. Así la anglización del mundo que comenzó en el período de la Guerra Fría desoculta al minimalismo como el idioma estético franco con el que todavía habla el mundo del arte contemporáneo. Y en el sentido contrario, el inglés estándar, reducido en sí mismo a su estructura gramatical mínima para su exportación, opera sobre los otros idiomas según los principios minimalistas de *Vereinfachung* [simplificación] y *Verkürzung* [acortamiento], que Guy Deutscher describe en relación con el idioma alemán.[383] El inglés es el minimalismo idiomático. Una de las piezas de este conjunto, es una cita escultórica a *Untitled* de Donald Judd, la paradigmática secuencia vertical de módulos rectangulares a pared de 1967. Jarpa desplaza esta pieza desde su mutismo formalista a la censura política, y convierte la secuencia modular en fichero, en gabinete archivológico: ahora salen como volando las páginas archivadas desde el interior de los módulos y se despliegan en el espacio expositivo. Judd fue el artista célebre del minimalismo, en el mismo momento en que Estados Unidos realizaba la intervención político-económico-militar más aguda sobre el territorio latinoamericano. "En relación con estos archivos, la exposición problematiza también los contenidos del arte minimalista norteamericano, contraponiendo la austeridad y el ascetismo formal propio de ese movimiento con la violencia política de la época en la que se desarrolló".[384] La programática pureza formal del minimalismo norteamericano de la década del cincuenta y del sesenta es reinterpretada como apariencia socialmente necesaria, es decir como pantalla neutra para esconder la violencia política de las operaciones yanquis en Latinoamérica. Si el expresionismo abstracto fue la estética oficial de exportación de la década del 50, el minimalismo fue la de la década siguiente, precisamente como estética no-expresionista. El minimalismo apareció en los Estados Unidos no sólo como negación del poderoso gesto del pincelazo y del chorreado, prototípico de la *action painting* de Pollock, sino también como negación elegante de la apariencia colorida y *kitsch* del Pop. El minimalismo opera mediante un gesto sacrificial, donde el espíritu estético produce arrojando por la borda todo lo que no resulta necesario de acuerdo al principio reductivo a los volúmenes geométricos simples. Producir es reducir, la expansión formal se despliega como contracción. El minimalismo enseñó a los consumidores a tirar lo que ya no sirve de acuerdo a una economía de la forma pura, es decir de acuerdo al mero valor de cambio. Este modo de vida aparentemente mínimal es lo que en Alemania se adoptó como el «*Existenzminimum*». El

[382] Entrevista de Fernando García para el diario argentino La Nación. Fuente: https://www.lanacion.com.ar/opinion/voluspa-jarpa-corrupcion-mentiras-y-secretos-son-las-consecuencias-de-la-guerra-nid1918810

[383] Deutsche, G. „Die Kräfte der Zerstorung".*Die Evolution der Sprache. Wie die Menschheit zu ihrer größten Erfindung kam*. München: C.H.Beck, 2018. p.90

[384] "En nuestra pequeña región de por acá", texto de la muestra, en Sitio oficial del MALBA. Fuente: https://malba.org.ar/evento/voluspa-jarpa/

minimalismo inauguró como principio estético la lógica de lo descartable y como experiencia la angustia de contaminación. La crítica de Andreas Huyssen en "Adorno al revés: de Hollywood a Wagner" de la progresiva tendencia hacia la «*anxiety of contamination*» que fue empujando a Adorno, en la defensa de la autonomía del arte y del individuo, a subirse a la torre de marfil puede ser ahora comprendida como una tendencia hacia el minimalismo.[385] Y al revés el minimalismo muestra su carácter despolitizador y separatista. El repliegue tautológico de la forma sobre sí misma del *minimal art*, como hostilidad frente a la cultura de masas sobre la que el *pop art* levantó sus propias formas, comparte empero con éste los materiales industriales y los procedimientos serializados. *The Factory*, emblema de la poética warholiana, ilumina sin querer el corazón material de las formas fabriles minimalistas. El pop y el minimalismo en su oposición complementaria expresan el florecimiento del único modo de producción neoliberal, mediante el cual la cadena de montaje serializada se expandió bajo la falsa apariencia de la competencia entre opuestos. El minimalismo se convirtió a lo largo de la década del 60 en la rampa de ingreso al conceptualismo, en el que el silencio de las formas geometrizantes buscó expresar tanto la complejidad autoanálitica de la vertiente tautológica-lingüística como la radicalidad crítica de la vertiente institucional-política. El minimalismo logró ir más allá de su proyecto histórico neovaguardista, y sedimentó como estilema obligatorio del arte contemporáneo. La solemnidad para la performance, la austeridad para los objetos, el cubo blanco para las salas expositivas, la *black-box* para las salas de videoarte, el fondo infinito para el registro de obra. Con la estilización del minimalismo se estilizó el arte contemporáneo mismo: la supuesta diversidad de lo dispar devino *ismo*. Minimalista es la retórica de compresión, montaje, registro y circulación de la infinidad de alternativas del arte contemporáneo. Lo que el crítico de arte misionero, Francisco Alí Brouchoud, llama contemporaneísmo, refiriéndose al aparato institucional que conecta arte contemporáneo con capitalismo financiero, se expresa en la apariencia mediante el minimalismo.[386] La muestra de Jarpa es iluminadora porque expone la apariencia minimalista como lavado de operaciones sucias en la prehistoria de lo contemporáneo. De la superficie de las obras se expulsó violentamente todo aquello que las conectara con la violencia material sobre las cuerpas y los territorios. Bajo su crítica radical, el minimalismo cumple sarcásticamente con su destino, porque lo menos -ahí sí- es más. Contra la defensa de Hal Foster del minimalismo como primer movimiento neovanguardista que apunta por fuera de la obra, en cuya reducción a estructuras mínimas refracta la mirada hacia el contexto de recepción, Jarpa muestra que el contexto de recepción es absorbido por la reducción ideológica minimalista. El silencio minimal reaparece a la luz de la Guerra Fría casi como propaganda. La estrategia sigilosamente calculada, la matematización encubierta del espacio bajo las "auras frías" es la técnica donde convergen Guerra Fría y minimalismo.[387] El minimalismo fue efectivamente más allá de las esculturas geométricas, geometrizó también los espacios expositivos, y modeló el imaginario de la ciudad global contemporánea con el *International Style*. Frente a la fórmula reductiva de «menos es más», el *kitsch* opone el grito aditivo de «¡más, más, más!». El racionalismo forma del *minimal art* se contrapone a la yuxtaposición acrítica de lo dispar del *kitschismo*. El arte contemporaneísta es la singular combinación de estos dos extremos, de minimalismo y de kitschismo. En la yuxtaposición de estos dos antagonistas, minimal y *kitsch*, la estructura contemporánea de la institución arte tiende al *kitsch*, porque consigue rebajar toda pureza formal y abstracción conceptual a la forma de la góndola, a la acumulación incongruente del supermercado: "como un arreglo decorativo que no es

[385] Huyssen, A. "Adorno al revés: de Hollywood a Wagner". En *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002. pp.41-88.
[386] Alí Brouchoud, F. "Sobre el arte contemporaneísmo". En Revista *Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visualEs*, Número 2. Buenos Aires: Blanco sobre blanco, 2012. pp.7-18.
[387] Brea J. L. *Las auras frías*. Barcelona: Anagrama, 1991.

superior a la tosca acumulación de todos los materiales nobles posibles (…), que se parecen a los interiores del cursi esteticismo de las tiendas de antigüedades y de las salas de subastas, y por tanto al odiado comercio".[388] Los eventos paradigmáticos del arte contemporáneo, ferias, festivales, bienales y documentas prometen ofrecer cada vez algo nuevo y esto emparenta las obras a la lógica del mega-ofertón en los *Mall*. Dialécticamente, la acriticidad de la yuxtaposición de mercancías estéticas consigue aparecer y circular bajo la apariencia de lo pulcro, del fondo infinito blanco, que el modo de producción estandarizado exhibe. En la reducción de la diferencia radical a un estilo constante, lo *kitsch* se invierte en lo similar, en la reducción a lo siempre igual, que es la forma mercancía, con lo que tiende al minimalismo. Esta paradoja es irresoluble en el arte contemporáneo y arroja luz sobre la experiencia de ver en lo nuevo algo repetido, y viceversa. Adorno analizó un fenómeno parecido en el jazz, que lo definió como «moda atemporal», como una técnica musical de producción de combinatorias siempre nuevas, cuya lógica se prolongó a lo largo de casi cuarenta años en los Estados Unidos. «*Zerfall der Materialien*» [la descomposición de los materiales] se ve remediatizado por la dialéctica de lo *kitsch* que tiende a lo expresivo y lo *minimal* que tiende a lo constructivo. En su desmoronamiento neovanguardista los materiales estéticos nobles fueron igualados a las cosas ordinarias del mundo extraestético. Sin embargo la progresiva conceptualización de la producción artística tiende a la síntesis que lo reconduce al minimalismo. La interpretación de "En nuestra pequeña región de por acá" por Natalia Taccetta pone el acento en la condición archivística de la pieza desde un repertorio de nociones de Benjamin, Warburg, Foucault y Derrida.[389] Taccetta parte del diagnóstico de Hal Foster y Anna Maria Guasch sobre el giro al archivo en el arte contemporáneo de las últimas tres décadas, y se detiene sobre la materialidad de la obra de Jarpa, desde la que extrae la noción propia de contra-archivo. La noción benjaminiana-warburiana de archivo, en tanto artificio fragmentario en cuya historicidad inmanente expone la historicidad de la historia, ya designa el intersticio en el poder que luego Taccetta quisiera componer en su noción de contra-archivo. El elemento traumático del material archivológico en conjunto expone una herida política aún abierta que no sólo entrelaza los pasados recientes de la región, sino que además los conecta con el tablero de disputa internacional dentro del cual el sometimiento militar de Latinoamérica jugó un papel estratégico. De hecho durante la exposición, se dictó en la ciudad de Buenos Aires la sentencia tras más de una década y media de juicio por el Plan Cóndor, proceso judicial en Argentina que utilizó parte de los mismos archivos como pruebas de la coordinación internacional de los crímenes de lesa humanidad durante las dictadura cívico-militares de los años 70 y 80 en la región. Estados Unidos a medida que fue ocupando el lugar del viejo imperio europeo comenzó un proceso de neocolonización general de Occidente. La llamada anglización del mundo, mediante el que el inglés se impuso como idioma franco, da cuenta de ello. La instalación de Voluspa Jarpa muestra que la colonización de Latinoamérica no fue idéntica a la de Europa u otras partes del mundo, sino con una singular estrategia de dominación político-económica. A Latinoamérica se la logró hacer ingresar en la nueva economía neoliberal a través de la plaga totalitarista, de la implantación y del respaldo de los regímenes militares, cuyos genocidas fueron formados en la Escuela de las Américas del ejército de los Estados Unidos. La desaparición forzada e ilegítima de personas contribuyó con la pelea contra «el fantasma comunista», y fue preparando al territorio latinoamericano como la granja occidental para la experimentación agroquímica en los años de posguerra fría. El sometimiento de Latinoamérica por los Estados Unidos fue una recolonización, el encabalgamiento de dos padecimientos: un padecimiento vigesimesco en los

[388] Adorno, Th. W. "Descomposición de los materiales". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.29.
[389] Taccetta, N. "«En nuestra pequeña región de por acá»: de la desclasificación del documento al contraarchivo en la obra de Voluspa Jarpa". En *Meridional. Revista chilena de estudios latinoamericanos*. Nº9, Mayo-Octubre. Santiago de Chile: 2017. pp.235-260.

albores de la contemporaneidad sobre otro quingentesimal, cuyo proceso histórico es uno con el de la modernidad. La colonización de Europa por Estados Unidos en cambio fue mediante una estrategia de dominación económico-política, mediante la inyección de capital. Contra la narrativa clásica de que la Guerra Fría se jugó sin violencia militar en las fronteras entre la BRD y la DDR, los medios de comunicación, el espionaje y la carrera espacial, la pieza de Jarpa revela el territorio latinoamericano como una mediación clave de la Guerra Fría, donde la violencia militar abrió fuego intraestatalmente. El combate contra el "enemigo comunista" se realizó mediante la implantación de los regímenes militares y el modelo neoliberal, que exterminaron violenta y sistemáticamente los cuerpos de los líderes políticos que encabezaban los distintos movimientos de resistencia o de partidos no alineados: "La muestra incluye, además, cuarenta y siete retratos de líderes latinoamericanos cuyas muertes –por sospecha o falta de resolución– deben considerarse políticas. Salvador Allende (Chile), Omar Torrijos (Panamá), Carlos Mugica y Enrique Angelelli (Argentina), Zelmar Michelini (Uruguay), entre otros, aparecen en esta galería fúnebre".[390] Esta crítica es desarrollada a la luz de los asesinatos no resueltos de líderes políticos latinoamericanos, el proceso de imposición del idioma inglés como idioma franco y la construcción del minimalismo como la retórica oficial del nuevo arte contemporáneo. El tablero de juego de la Guerra Fría fue el mundo entero, el territorio global. Con la Guerra Fría la Tierra devino material bélico. Todo el territorio de la Europa occidental cabe en la superficie sólo de Brasil, con lo que el título de la muestra alude sarcásticamente a la minoría de Latinoamérica en términos de poder. El cuerpo aniquilado de los líderes políticos de la «pequeña» región latinoamericana es lo que conduce a la reducción de su territorio, en términos de soberanía económica. La recolonización de Latinoamérica es uno de los momentos clave de la Guerra Fría. La muestra de Jarpa arroja una crítica a las teorías conspiracionistas del presente: «Piensa mal y acertarás». La espantosa e insondable trama de neovanguardias, neoliberalismo, violencia militar y manipulación política expone que las teorías conspiracionistas no llegan a ser verdaderas porque sean demasiado exageradas o pesimistas, sino por deshistorizadas.

[390] Taccetta, N. *Op.cit*. p.248.

Capítulo 3
Cuerpo y trabajo

[Exilio, cuerpo, interpretación]

A penas se puede pensar el estado vigesimesco del cuerpo como algo separado del ascenso de la ciudad global. Nueva York en 1948 se convirtió en la ciudad más poblada del mundo, desplazando a la masiva Londres que lo había sido durante más de un siglo, donde Marx avistó también en el exilio el corazón capitalista decimonónico. La creciente industria cinematográfica, financiera y comercial situaba a Los Ángeles como el centro de una nueva producción estética e industrial, desplazando junto con Nueva York a París y a Londres como capitales de Occidente. La experiencia más álgida de las masas, su nueva veladura industrializada y en el fondo el despliegue más avanzado de las leyes del capital estaba ahora en las ascendentes ciudades norteamericanas: con sus formidables industrias, sus metrópolis, sus edificios en altura y sus industrias culturales. El cuerpo en la era de masas se ve transformado hasta en sus flujos más profundos. La ciudad ya en su forma de metrópolis significa la ciudad industrial superpoblada. La configuración de la ciudad, construida por el trabajo corporal, supone simultáneamente la configuración del cuerpo como un material. La ciudad predetermina las experiencias corporales de la circulación, la mirada, la velocidad, la conectividad, el trabajo y la distracción. El traslado físico en el *extérieur burgueois* se organiza en arterias que tajean la masa edilicia; a su vez las arterias de circulación se estrían en autopistas, bicicendas y veredas peatonales. El siglo XIX agrega las vías de hierro para ferrocarriles, y el siglo XX además de asfaltar las antiguas vías adoquinadas para carruajes, inaugura el estrato subterráneo y las vías aéreas de transporte. En El París de Baudelaire Benjamin trae dos citas contrapuestas sobre la Londres decimonónica, la primera de ellas de Engels: "Una ciudad como Londres, donde se puede caminar durante horas sin siquiera llegar al comienzo de su último límite, sin encontrar el menor signo que pudiera sugerir la cercanía del campo abierto, es realmente algo singular. Esta colosal centralización, esta acumulación de dos millones y medio de personas en un punto ha centuplicado la fuerza de estos dos millones y medio. Pero los sacrificios que esto ha costado se descubren más tarde. Si hemos pasado un par de días dando vueltas por los adoquines de las calles principales, solo entonces descubrimos que estos londinenses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para llevar a cabo todas las maravillas de la civilización de las que rebosa su ciudad, que cien fuerzas que dormitaban allí quedaron desocupadas y fueron sometidas. Ya el gentío de las calles tiene algo repugnante, algo contra lo que se subleva la naturaleza humana. Estos cientos de miles de todas las clases y todas las procedencias que allí se cruzan, apretados unos con otros, ¿no son todos personas con las mismas características y capacidades, y con el mismo interés por ser felices? Y sin embargo, corren unas delante de las otras, como si tuvieran nada en común, nada que ver entre sí, pero el único acuerdo entre ellas es uno silencioso, el acuerdo de que cada uno se mantendrá del lado de la vereda que está a su derecha para que las dos corrientes de la multitud que avanzan una al lado de la otra no se detengan mutuamente; y sin embargo a nadie se le ocurre mirar al otro siquiera un momento. La brutal indiferencia, el aislamiento insensible de cada uno en sus intereses privados se destacan más repugnantes y más ofensivos, cuánto más apretados están estos individuos en un pequeño lugar".[391] La otra cita que junta Benjamin es precisamente una de Baudelaire: "El placer de

[391] Benjamin, W. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2012. pp.122-123.

estar en una multitud es una expresión misteriosa del disfrute de la multiplicación del número".[392] En la yuxtaposición de Engels y Baudelaire el filósofo alemán veía la tensión entre la masa de ciudadanos de la gran ciudad y el *flâneur*, que circula erráticamente por sus calles, pasajes y galerías comerciales. Los sujetos, en tanto fuerza productiva, agrega él, ya son mercancías. Pero la mercancía, si la broma de Marx fuese cierta, si tuviese alma, tendría la "más sensible que haya habido jamás en el reino de las almas. Pues vería en cada persona ese comprador en cuya mano y en cuya casa querría acurrucarse".[393] Entonces, cada sujeto devenido en mercancía, en la gran ciudad, siendo una partícula en la masa sería preso de una suerte de doble movimiento sensual y a la vez reificador, porque representándose a sí mismo como mercancía -en algún punto semiciego de su conscience- ve a cada uno de los otros sujetos como el posible comprador que, como el Asterión de Borges, espera que lo libere, lo redima, lo tome de la mano y lo lleve a casa. Esa es quizás la ideología hecha pulsión que actúa en el interior de cada miembro de la masa como fuerza de cohesión entre los cuerpos, como fuerza integradora, manteniendo las partes entre sí juntas. En el siglo XX el cuerpo converge con la mercancía por su multiplicación exponencial. Si el cuerpo deviene mercancía, contra Benjamin habría que pensar que la mercancía es el sistema capitalista encogido a la medida del cuerpo. La revolución reproductiva del siglo XX, también llamada la «tercera revolución de la modernidad» y descripta así por primera vez por los demógrafos españoles John MacInnes y Julio Pérez Díaz, fue resultado de una alta tasa de eficiencia reproductiva, es decir, producto de la combinación de una baja tasa de natalidad, una baja tasa de mortalidad infantil y una alta esperanza de vida.[394] La población mundial en 1900 era de unos 1600 millones de personas, la cantidad que hoy tiene sólo la República Popular de China. Todo el siglo XX pudo combinar el desarrollo sin precedentes del confort en masa y de la violencia en masa. Los años en los que la curva poblacional se disparó abruptamente son los de fines de la Guerra Mundial y el inicio de la Guerra Fría. Sólo entre la década del 50 y finales de la del 60 la humanidad pasó de tener 2520 millones de individuos a alcanzar los 3700 millones de almas. Según el argumento de MacInnes y Pérez Díaz, el crecimiento poblacional no depende tanto de los nuevos nacimientos, sino del solapamiento intergeneracional, como una simultaneidad radical de tiempos vividos. El entrelazamiento en la ciudad de las fuerzas del Estado Nacional y del desarrollo industrial, sobre todo en los países que durante la Guerra Fría se los llamó «países del primer mundo», produjo la paradoja de la mejora de las condiciones materiales para la reproducción de la vida y por otro lado la progresiva relativización del mandato de la maternidad. Con ello el incremento poblacional del periodo ya no puede explicarse a partir del aumento de la natalidad, porque esta comenzó a volverse cada vez más una decisión privada, sino a partir de la vejez masiva. "Lo que Davis llamaba el «industrialismo» (hemos sostenido aquí que, en realidad, era la revolución reproductiva) no ha sido la familia, sino su forma patriarcal. Lo sucedido a la familia en sí misma está muy lejos de poderse calificar como «debilitamiento». La madurez de masas y la democratización de la supervivencia «completa» conducen a una coexistencia intergeneracional cada vez más amplia en las líneas de filiación. Por primera vez en la historia, las familias «largas» son de carne y hueso en lugar de árboles genealógicos de papel y tiernos recuerdos".[395] La masa, en un sentido demográfico, remite más al concepto de acumulación que de sobreproducción serializada de cuerpos. En la dialéctica benjaminiana del cuerpo con la mercancía, el carácter masivo aparece en eso que Marx llama el «trabajo de las generaciones pasadas», queda acumulado como sedimentos en el material de trabajo. Para la concepción marxista de capital material, éste es portante de masas

[392] Benjamin, W. *Op.cit*. p.123.
[393] Benjamin, W. *Op.cit*. p.123.
[394] MacInnes, J. y Pérez Díaz, J. "La tercera revolución de la modernidad; la revolución reproductiva". En *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (Reis). N° 122. 2008, pp.89-118.
[395] MacInnes, J. y Pérez Díaz, J. *Op.cit.* p.108.

de muertos, de enteras generaciones pasadas, que han trabajado en él. "El capital es trabajo muerto que sólo se reanima, a la manera de un vampiro, al chupar trabajo vivo, y que vive tanto cuanto más trabajo vivo chupa".[396] El sedimento de las generaciones muertas en Marx reaparece en la II tesis *Sobre el concepto de historia* de Benjamin, pero como una exigencia para el presente: "Éramos esperados, entonces sobre la tierra. Al igual que a cada generación anterior a la nuestra, nos fue otorgada una débil fuerza mesiánica, de la cual el pasado exige sus derechos. No hay que desatender con facilidad esta exigencia. El materialista histórico sabe de ello".[397] Ambos rasgos se entrelazan en el concepto adorniano de material, porque el trabajo pasado acumulado en los recovecos del material es el que nos espera, el que exige «hacerle justicia». En Adorno el trabajo de interferir con el vampirismo del capital sobre el trabajo de las generaciones pasadas acumuladas en el material, conduce a la crítica de las sádicas condiciones materiales en el presente, que el capitalismo inflinge contra los cuerpos y los territorios. Como el trabajo físico bajo su forma capitalista existe como trabajo alienante, como origen del sufrimiento físico, el hacerle justicia al material necesita el momento del placer corporal *en el* trabajo. Según Adorno, el trabajo que no se opone al placer es la posibilidad de un comportamiento que tire abajo las barreras históricas de la división del trabajo, que separan a le trabajador de su material, del resto de les trabajadores, de sus medios de producción y del producto de su trabajo. En este sentido hacerle justicia a los sufrimientos de las generaciones pasadas acumulados en el material es simultáneamente ser conscientes del sufrimiento físico que tiene lugar en el presente, darle una forma crítica que lo exprese y que le quite toda justificación: "Los hechos presuntamente fundamentales de la consciencia son otra cosa que meramente tales. En la dimensión de placer y displacer se inserta algo corporal en ellos. Todo dolor y toda negatividad, motor del pensamiento dialéctico, son la forma de lo físico de múltiples maneras mediatizada. (…) la más mínima huella de sufrimiento físico sin sentido en el mundo de la experiencia desmiente toda la filosofía de la identidad. «Mientras siga habiendo un mendigo», seguirá habiendo mito; por eso la filosofía de la identidad es mitología en cuanto pensamiento. El momento corporal recuerda al conocimiento que el sufrimiento no debe ser, que debe cambiar".[398] En el siglo que dio a luz a una explosión demográfica mundial sin precedentes el cuerpo individual se ha visto sometido, como el de los animales-plaga que ingresan a los laboratorios, a cientos de nuevas formas de sufrir y de morir. El desafío para un intelectual alemán exiliado, sobreviviente al Holocausto y a la Segunda Guerra, la exigencia del material no era sólo desocultar los «espacios ocultos del capital» como lo nombra Jameson,[399] talleres clandestinos en las ciudades donde trabajan hacinados animales y humanos, sino expresar la convergencia entre trabajo y exterminio en los campos de concentración. Sin embargo, fue la técnica militar mediante las guerras y los regímenes totalitarios que fue consciente de la escala vigesimesca de la población y abordaron la aniquilación del cuerpo enemigo en tanto que masa. Con ello la matanza fue industrializada. La dificultad de escribir poesía después de Auschwitz se debe a que el material poético está filtrado por las generaciones enteras que allí murieron y que además trabajaron forzadamente. Para el Adorno tardío era Beckett, quien en la literatura ponía lo incomprensible en la literatura, a través del desmoronamiento del propio material lingüístico: "Por eso la interpretación de *Fin de partida* no puede perseguir la quimera de expresar su sentido por mediación de la filosofía. Entenderla no puede significar otra cosa que entender su ininteligibilidad, reconstruir concretamente la coherencia de sentido de lo que carece de él. (…) La irracionalidad de la sociedad burguesa en su fase tardía se resiste a dejarse comprender; qué buenos tiempos aquellos

[396] Marx, K. "Capítulo viii. La jornada laboral". En *El Capital. Crítica de la economía política. Libro primero: el proceso de producción de capital*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008. pp.279-280.
[397] Benjamin, W. "Sobre el concepto de historia". En *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009. p.138.
[398] Adorno, Th. W. "El sufrimiento es físico". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. pp.190-191.
[399] Jameson, F. "*El Capital* en su espacio". En *Representar «El Capital»*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2011. pp.135 y ss.

en que se podía escribir una crítica de la economía política de esta sociedad que la tomaba por su propia *ratio*. (…) Sólo callando puede pronunciarse el nombre del desastre".[400]

Con el cambio de ciudad el cuerpo aparece en el primer plano de la experiencia. No es casual que Adorno y Horkheimer hayan escrito sobre el cuerpo en los años del exilio en los Estados Unidos. *Dialéctica de la Ilustración* dedica el fragmento "Interés por el cuerpo" a reflexionar sobre el estado vigesimesco del material corporal. El cuerpo, que frente al espíritu había constituido durante la modernidad una unidad no mediada, subterráneo lugarteniente de las impresiones sensibles, los instintos y las pasiones, se descompone ahora en un territorio de tensiones sociales. Lo que designamos como cuerpo está partido, está atravesado por la división del trabajo que perpetra a su vez múltiples disociaciones: fuerza de trabajo y satisfacción del placer, trabajo intelectual y trabajo artesanal, espíritu y carne, partes superiores y partes inferiores, rostro y genitalidad, señorío y esclavitud. La civilización, cuya expresión negativa más acabada es la organización industrial de la matanza, practica una división entre el cuerpo físico [*Körper*] y cuerpo viviente [*Leib*]. La palabra medioeval *Leib*, del griego *sôma* y del latín *corpus*, está conectada en idioma alemán con *Leben*, que significa vida, y apunta al organismo viviente, en su dimensión corporal, el cuerpo animado, dotado de alma. El cuerpo viviente no existe más allá de los momentos donde se interrumpe la explotación del cuerpo, la dominación y la represión de los impulsos miméticos. Contra la casta resurrección cristiana "(…) que ensalzó el trabajo, pero, en compensación, rebajó tanto más la carne como fuente de todo mal (…) la sexualidad libre es lo muerto que resurge y vive".[401] El cuerpo físico es el cuerpo viviente dominado históricamente, civilizado por el Yo, cuyos instintos y pulsiones se subliman en el trabajo y en las más elevadas producciones culturales. "Las más sublimes producciones culturales de Europa, (…) los logros de la civilización son producto de la sublimación, de ese odio-amor adquirido al cuerpo y a la tierra, de los que el dominio separó por fuerza a todos los hombres".[402] Mediante la fragmentación del cuerpo en subjetividad sublimada y cuerpo cosificado, la historia de la civilización preparó el cuerpo para la tortura, bajo una concepción mecanicista, como una unidad de fuerza productiva, móvil, como conjunto de miembros y articulaciones, «a la carne como revestimiento del esqueleto». Siguiendo el salto argumentativo de este texto, la reificación del cuerpo que tiene lugar en cada individuo se repite como "la diabólica humillación de los prisioneros en los campos de concentración".[403] La industria militar se cobró cuerpos colectivos enteros, como masas de detenidos, desaparecidos, torturados y asesinados serialmente. La subjetividad militar es la subjetividad capitalista vigesimesca por excelencia. El fenómeno que tanto criticó Adorno en el exilio, el consumo cultural, el entretenimiento masivo, encuentra su verdad sólo como contracara ideológica del sufrimiento masivo.

La otra cara a las masas de víctimas de la industria militar, son las masas de trabajadores empobrecidos, desplazados, migrantes y exiliados, que ya aparecen en la idea marxista de «huestes trashumantes», en Argentina los popularmente llamado «trabajadores golondrinas». En el siglo XX las corrientes migratorias fueron también proporcionales al *boom* de la población mundial. "En los años anteriores a la guerra se había registrado la migración más masiva de la historia, pero esos flujos migratorios habían cesado, o más bien habían sido interrumpidos por las guerras y las restricciones políticas. En los quince años anteriores a 1914 desembarcaron en los Estados Unidos casi 15 millones de personas. (…) La emigración procedente de la península ibérica, en su mayor parte disminuyó de 1.750.000 personas en el decenio 1911-1920 a menos de 250.000 en los años

[400] Adorno, Th. W. "Intento de entender *Fin de partida*". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. pp.272, 273 y 279.
[401] Adorno, Th. W. y Horkheimer M. "Interés por el cuerpo". En *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal, 2007. pp.251 y 255.
[402] Adorno, Th. W. y Horkheimer M. *Op.cit.* pp.252-253.
[403] Adorno, Th. W. y Horkheimer M. *Op.cit.* p.255.

treinta".[404] Los números que refleja Hobsbawm reflejan la migración no forzosa, es decir los movimientos de la clase proletaria causada por la búsqueda de mejores condiciones de vida antes del *crack* de la bolsa de Nueva York. Las corrientes migratorias obreras que se remontan a los inicios de la industrialización se engendraron recíprocamente con la contrafuerza de la xenofobia sobre la que se funda la ideología nacionalista. En la recién unificada Alemania del siglo XIX esta doble tendencia se expresó como despliegue de una sociedad industrial de población dinámica, en tensión con el creciente odio irracional contra las familias obreras polacas que inmigraban en territorio germánico. La xenofobia contra les *Polaken*, se transformará en la primera mitad del siglo XX en el antisemitismo y luego en el rechazo a les *kanaken*, les obreres inmigrantes de Turquía, que llegaron a Alemania a hacer las tareas de reconstrucción. "Los judíos estaban prácticamente en todas partes y podían simbolizar fácilmente lo más odioso de un mundo injusto, en buena medida por su aceptación de las ideas de la Ilustración y de la revolución francesa que los había emancipado y, con ello los había hecho más visibles. Podía servir como símbolo del odiado capitalista/financiero; del agitador revolucionario; de la influencia destructiva de los «intelectuales desarraigados» y de los nuevos medios de comunicación de masas; de la competencia -que no podía ser sino injusta- que les otorgaba un número desproporcionado de puestos en determinadas profesiones que exigían un nivel de instrucción; y del extranjero y del intruso como tal. Eso sin mencionar la convicción generalizada de los cristianos más tradicionales de que habían matado a Jesucristo".[405] Dentro de América Latina, fueron Brasil y Argentina los territorios que mayor migración europea recibieron, española, italiana y en menor medida alemana entre fines del siglo XIX y mediados del XX. A partir de los años 30 y el ascenso de los totalitarismos la migración devino exilio, huída forzosa de la persecución política y hacia fines de la década, obligada por la atrocidad bélica. Adorno formó parte de la inmensa corriente migratoria de entreguerras llamada «migración transoceánica», que embarcó desde Europa hacia las viejas colonias americanas. En los años 30 la gran mayoría de alemanes judíos exiliados emprendieron su partida con rumbo a la costa oeste de los Estados Unidos, conformándose una comunidad semita allí, parte de ella fundadora de la industria cinematográfica de Hollywood. Las fuerzas burocrático-industriales que gobiernan los territorios nacionales, estratificaron los movimientos demográficos clasificando los cuerpos en tránsito con las categorías de turistas, migrantes, exiliados, refugiados e inmigrantes ilegales. Adorno pudo salir de Alemania con los privilegios relativos de un intelectual académico, quien primero logró ingresar en Inglaterra como estudiante avanzado del idioma inglés en la Universidad de Oxford y luego partir como científico hacia Nueva York.[406] Ya en Los Ángeles obtuvo la nacionalidad estadounidense, lo cual le daba aún más garantías civiles al matrimonio exiliado. En el período del regreso Adorno experimentó un proceso de profunda transformación urbanística y demográfica de su ciudad natal. Frankfurt tuvo en el siglo XX la tasa más alta de crecimiento poblacional de su historia, llegando a duplicar el número de sus habitantes. La ciudad a orillas del Meno pasó de tener 357.737 habitantes en diciembre de 1945 a unos 669.751 en diciembre de 1970, una de cuyas principales causas fue la inmigración obrera.[407] El principal país de origen de la inmigración obrera del período es Turquía. La movilidad de la población alemana del período de posguerra se vio además acentuada por el regreso de evacuados y exiliados durante la guerra, pero también por trabajadores de la Alemania

[404] Hobsbwam, E. "El abismo económico". En *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1995. p.95
[405] Hobsbwam, E. "La era de las catástrofes". En *Op.cit*. p.126.
[406] *Cf.* Müller-Doohm, S. „Emigrationsjahre: eine intellektuelle Existenz im Fremden". En *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. pp.257-408.
[407] Fuente: Informe del Estado de Frankfurt. "Demografische Kurzportraits für ausländische Nationalitäten in Frankfurt".
Cf.: https://par.frankfurt.de/sixcms/media.php/678/2004_4_4_Kurzinfo_Nationalitäten_in_FFM.pdf

del este, que hasta la construcción del muro de Berlín, pudieron pasar a la parte occidental del dividido territorio alemán.

En la supervivencia frágil de ser migrante el cuerpo y el territorio se entremezclan pero como peligro: la experiencia de cruzar la frontera. El muro burocrático que levantan los Estados en las fronteras nacionales traza la diferencia el cuerpo del migrante legal y el cuerpo del inmigrante ilegal. Hay que insistir contra todo nacionalismo en que ningún cuerpo es ilegal. La xenofobia es el olvido organizado que el nacionalismo impone sobre los procesos históricos de entrelazamiento que nutren a las poblaciones. Europa occidental, que fue el punto de partida de las corrientes migratorias más masivas de la primera mitad del siglo XX, se enfrenta hoy a la crisis de refugiados del oriente próximo y del norte de África. En las fronteras, cae sobre los cuerpos la sombra del peligro del que se huye y la clandestinidad internacional en la que se ingresa. Que no deba haber cuerpos clandestinos, desde una ética materialista, expone la fatalidad que encierra el proyecto universal de Estado Nacional, que es en verdad lo clandestino. Clandestino es que la Tierra se haya privatizado con alambre de púas y papelerío. Clandestinas son las ideas jurídicas, las acciones policiales y las organizaciones burocráticas que sancionan en este planeta como ilegales, como ilegítimos a los cuerpos de las personas por haberse desplazado por el territorio. El territorio nacional aparece tanto más claramente cuanto más se cierran las fronteras, ahí se muestra su unidad como empresa privada. Literalmente la experiencia del exilio es la de cruzar con el cuerpo un territorio, análoga a irrumpir sin permiso en la propiedad de un vecino. El mundo a lo largo del siglo XX posibilitó que el exilio sea un fenómeno globalizado, no sólo por las guerras mundiales, incluyendo la fría, sino también porque el estado de la técnica de los medios de transporte lo facilitó. La mayoría de las naciones europeas que hoy se debaten por si abrir o no sus fronteras a les refugiados sirios y turcos, estuvieron involucradas en las guerras vigesimescas, a causa de las cuales y durante sus regímenes totalitarios expulsaron a muchos sectores de sus propias poblaciones, que fueron recibidos en Latinoamérica. Durante el nacionalsocialismo alemán Argentina, el país más austral del mundo, alojó paradójicamente en el norte litoraleño a los desplazados por el Holocausto y la Guerra -como en la selvática ciudad misionera de Oberá- y tras el fin de la Guerra en el sur patagónico a más de cien jerarcas nazis -entre ellos Eichmann y Menguele-. Sin embargo, en Argentina hay una distinción de matiz racial-nacionalista entre exiliado e inmigrante. La tradición inmigrante representa para la consciencia media lo contrario a lo que simboliza el exiliado, el extranjero o el refugiado en Alemania y en la Unión Europea. El inmigrante europeo en Latinoamérica encarna míticamente el «cara pálida», es virtualmente cada vez el conquistador que retorna y que se entremezcla con el sudor sureño, que transpira primitivismo en la palabra «sudaca». Particularmente en la Argentina, las oleadas de inmigración fueron durante la segunda mitad del siglo XIX, fundamentalmente de comunidades españolas e italianas, y en menor cantidad polacas y alemanas. El inmigrante blanco del norte es -en el imaginario fascista argentino- una porción de lo superior que desciende a honrar y hacer grandes las tierras del sur. El privilegio del inmigrante europeo decimonónico, por sobre el exiliado intralatinoamericano, actualiza el pasado colonial en el momento de consolidación de los Estados Nacionales; del mismo modo que en el inmigrante europeo vigesimesco se encabalgan la idea del explorador español con el del trabajador industrial. El desarraigo que los cuerpos inmigrantes experimentan de sus Matrias, no coincide sin embargo con la abstracción de estas representaciones. En ese espacio entre el desarraigo y el privilegio pueden fundar emprendimientos, agremiarse, reconstruir porciones de sus madres-tierras a la distancia, inaugurar rituales colectivos que hablan de sus propias historias y que en las décadas siguientes se oficializan. El caso de la provincia de Misiones es paradigmático dentro del territorio argentino. La fiesta nacional del inmigrante, que se celebra anualmente en la ciudad misionera de Oberá, es un desfile de las

colectividades europeas que llegaron entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial a la región del litoral, hasta alcanzar el extremo noreste argentino, donde Misiones se encuentra. En esta celebración están representadas públicamente todas las colectividades inmigrantes menos las limítrofes brasileñas, paraguayas y las prenacionales (o prejesuíticas) es decir las indígenas mbyá-Guaraní. Lo extranjero es ahí todo lo no-idéntico a la tradición inmigrante oficial, que allí define a la identidad regional como «un crisol de razas» europeas.[408] El inmigrante proveniente de otro país latinoamericano, por cercano, o el indígena, por arcaico, devienen extranjeros ilegítimos, *outsiders* en sus propias tierras. En el *Parque de las naciones* de Oberá es donde se enrosca anualmente la víbora multicultural, que marcha por las avenidas principales -paradójicamente llamadas Sarmiento y Libertad-. Este parque funde como en un crisol lo europeo en plena selva guaraní. Cada nacionalidad tiene dentro del parque una casa típica, construida en un estilo arquitectónico representativo. Recientemente la colectividad guaraní fue incluida con una casa propia dentro del parque, construida en un estilo rústico, de caña y paja. Los cuerpos guaraníes, sin embargo, se sientan afuera y sobre el piso, para ofrecer en mantas tejidas por elles productos originarios «*Made in China*». La colonización, después de las independencias nacionales latinoamericanas del siglo XIX, se repite desde entonces trágicamente sin cesar y ubicuamente. Para la consciencia media misionera, que expresa la autoenajenación argentina, la tradición no-inmigrante merece ser incluida en la identidad local como parte de lo inmigrante (en lugar de derivar de ahí una crítica radical a la identidad local). Pero a la vez esto alcanza lo general, es decir al primer mundo: La Unión Europea debería corregir su política frente a la llamada "crisis de refugiados" a la luz de las miles de Misiones que hay esparcidas en toda Latinoamérica.

[*Fußgänger* y los cuerpos animales]

En el exilio se repite en la biografía de un solo cuerpo, no sólo la situación de comunidades enteras exiliadas en el siglo XX, sino también la historia arcaica del éxodo judío. La figura del intelectual judío es la del que piensa en situación de éxodo, en desplazamiento. No sólo como exiliado, sino también como caminante el cuerpo de Theodor W. Adorno es uno peregrino. La figura de *Fußgänger*, de peatón, acierta con la filosofía en tránsito.[409] El peatón es el migrante dentro de la ciudad. El peatón es el cuerpo del ciudadano, desde el punto de vista de la tensión urbana espacio público/espacio privado. El inmigrante es el peatón internacional, literalmente, entre territorios de diferentes naciones. La expresión «ciudadano del mundo» da cuenta de esta experiencia del planeta entero como una ciudad, como un territorio administrado globalmente. Con la Tierra como una gran ciudad la migración se aproxima a la *flanêrie*, al deambular por la ciudad, bajo la que las rutas internacionales aparecen como peatonales. Al revés, el vagabundeo urbano discute la idea nacionalista del migrante como expatriado, como aquel que tiene la marca de venir desde un afuera. La experiencia de desplazarse muestra lo transitorio que hay en todas las cosas: nunca se retorna al mismo lugar, porque ni ese lugar ni uno mismo existen tal como antes. La sensación de que ya no hay hogar al que regresar, que siempre se está en parte en el extranjero y en parte en casa es la internacionalización de la transitorio. La doble condición del cuerpo de Adorno como exiliado y como peatón expresa la tensión entre moverse por el territorio global y moverse por el territorio urbano. La dialéctica de ambas figuras corporales dan con el estado histórico desgarrado del territorio mundial por la Guerra Fría, que se materializó en la división de la ciudad Berlín. El exiliado es la mediación internacional

[408] *Cf.* Vigo, G. *Reseña histórica de Oberá*. Oberá: Honorable Concejo deliberante de Oberá, 2006.

[409] Formulada por el estudiante Martin Lüdke para relatar los últimos años de Adorno en Frankfurt. Cf.: "Füßgänger". En Schütte, W. (Ed.). *Adorno in Frankfurt. Ein Kaleidoskop mit Texten und Bildern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.390.

en el cuerpo de Adorno; el peatón es la mediación urbana del cuerpo de Adorno. El peatón puede pensarse con el «hombre del semáforo» [*Ampelmann*], el figurín de perfil de un hombre urbano dando un paso que aparece en la luz verde del semáforo y que en Berlín lo venden como llavero o imán para la heladera. La dialéctica de razón y naturaleza que Adorno desarrolló con Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*, vale también para el cuerpo como territorio administrado por la subjetividad. Pero también la subjetividad en sí encierra el momento civilizatorio que opera contra sí misma, como organización racional que reprime ciertas sensaciones, sensibilidades y facultades por sobre otras. Y el cuerpo de igual modo, con el desarrollo de ciertos movimientos, posiciones y funciones por sobre otros. Estudios como los de género han sacado a la luz la historicidad y la politicidad del régimen heteronormativo de administración de las dimensiones espiritual y corporal, es decir, de una sujeción construida entre la genitalidad, el deseo y la expresión en los comportamientos y la apariencia. En este sentido la idea de que en cada cuerpo-sujeto vuelve a acontecer la historia de la dominación racional de la naturaleza entra en consonancia con la frase de Leibniz: "El cuerpo expresa todo el universo por la conexión de toda la materia".[410] El cuerpo no es uno sólo, sino que como un territorio o un texto, está estratificado: en Adorno hay un cuerpo lingüístico, un cuerpo histórico, un cuerpo político y uno biográfico. Los estratos se iluminan mutuamente. *Fußgänger* y *flâneur* no son idénticos. Adorno como *Fußgänger*, como peatón, no era un *flâneur*, a lo Benjamin. El *flâneur* tiene algo del paseo errante por la ciudad, más próximo a las experiencias surrealistas y situacionistas de la deriva, de andar sin rumbo predefinido, perdido entre las calles del laberinto urbano parisino. El *Fußgänger* es el caminante alemán, que anda regularmente por los mismos senderos peatonales de la vereda. El trabajo *Adorno in Frankfurt* expone esta mediación de la administración pública de la ciudad en la idea del cuerpo caminante de Adorno.[411] El semafóro-Adorno es uno que el gobierno de la ciudad de Frankurt instaló sobre la avenida Senkenberganlage donde se encuentra el Instituto de Investigación Social, por pedido del propio Adorno. El argumento por el que Adorno ejerció presión mediante cartas al rector y a la policía para regular el tránsito automovilístico frente al Instituto, era porque hasta entonces "cuando un estudiante, como finalmente debería ser su derecho, cruza la calle pensativo, reflexionando, está abandonado a un riesgo de muerte".[412] En los dos últimos años era ya muy raro verlo por la calle sólo, sino que esas raras veces que se lo veía ir desde la Universidad hacia el Instituto iba escoltado por Gretel, sus secretarias y algunos viejos estudiantes. El intelectual repite encerrado en su espacio de trabajo el comportamiento del peatón, porque camina ahora, como en el chiste poético que cita Hegel, haciendo un viaje por su habitación.[413] El cuerpo que reflexiona de Theodor W. Adorno, en su praxis concreta con Gretel, se tensaba en el dictar y caminar en la oficina, como un animal enjaulado: "La repetición en parte se asemeja a la obstinación juguetona, como la del perro que salta sin parar frente a la puerta que aún no sabe abrir, y termina desistiendo si el picaporte está demasiado alto, y en parte obedece a la coacción sin esperanza, como cuando el león se pasea interminablemente de un lado a otro de la jaula o cuando el neurótico repite la reacción defensiva que ya resultó inútil una vez".[414] Las repetidas visitas al Zoo de Frankfurt sirvieron a Adorno numerosas analogías filosóficas con el mundo animal: desde los nombres de animales que sólo usaban en un contexto íntimo, para sí mismo como «*Nilpferd Archibald*» [«hipopótamo Archibaldo»], con su madre a quien en sus cartas le llamaba cariñosamente «*Mumma mein Tier*» [«Mami mi animalito»], Gretel como la

[410] Leibniz, g. *Monadología*.Madrid: Biblioteca Económica Filosófica, 1889. p.27
[411] *Cf.* Lüdke, M. „Fußgänger". En *Op.cit.* p.236.
[412] Schütte, W. *Op.cit*. p.236. [Traducción propia].
[413] Hegel, G.W. F. *Filosofía del arte o Estética [verano de 1826]. Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Madrid: Abada, 2015. p.367. Refiriéndose a "Mi viaje por mi habitación" de Achim von Arnim.
[414] Adorno, Th.W y Horkheimer, M. "Sobre la génesis de la estupidez". En *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal, 2007. p.278.

«gacela-jirafa» o Horkheimer como el «*Mammut*». La defensa del comportamiento mimético, transversal en la filosofía adorniana, es el intento de volver líquidas los rígidos barrotes que separan al ser humano por elevación de todo lo existente, por sobre la naturaleza interna y externa. Los animales eran para Adorno con seguridad parte de eso no-idéntico a lo que la mímesis estética le daba expresión. La filosofía de la historia animal de "Sobre la génesis de la estupidez", escrita desde el punto de vista del zoológico, avisora a través de las rejas las atenas del caracol tanteando por primera vez su entorno. Las barreras que separan el cuerpo humano y el cuerpo animal se vuelven inestables desde el punto de vista de la materialidad corporal, los pelos, los olores, los fluidos, los instintos. En el arte, tanto en la experiencia de la producción como de la recepción de obras auténticas, la consciencia experimenta su desmoronamiento, experimenta su «interdependencia material con todo lo existente», como si se tratara de un recuerdo de otra era geológica. La mímesis estética podría pensarse como la metamorfosis casi kafkiana con lo animal del cuento "Axolotl" del escritor argentino Julio Cortázar: "Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del *Jardín des Plantes* y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl. (…) Espiaban algo, un remoto señorío aniquilado, un tiempo de libertad en que el mundo había sido de los axolotl. No era posible que una expresión tan terrible que alcanzaba a vencer la inexpresividad forzada de sus rostros de piedra, no portara un mensaje de dolor, la prueba de esa condena eterna, de ese infierno líquido que padecían. Inútilmente quería probarme que mi propia sensibilidad proyectaba en los axolotl una conciencia inexistente. Ellos y yo sabíamos. Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez mas de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de una axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí.(…) Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa".[415] En *Teoría estética* precisamente la expresión de lo no-idéntico que aparece en la materialidad de las obras adopta figuras del mundo animal. "El arte moderno se esfuerza por transformar el lenguaje comunicativo en un lenguaje mimético (…) El verdadero lenguaje del arte es mudo; su momento mudo tiene la primacía sobre el momento significativo de la poesía, que tampoco está por completo ausente de la música. Lo que en los jarrones es similar al lenguaje es como un «Aquí estoy» o un «Esto soy yo», una mismidad que se extrajo de la interdependencia de lo existente ya antes del pensamiento identificador. Así, un rinoceronte, el animal mudo, parece decir: «Soy un rinoceronte». El verso de Rilke «pues ahí no hay ningún lugar / que no te mire», del que Benjamin tenía una gran opinión, codificó de una maneras apenas superada ese lenguaje no significativo de las obras de arte: la expresión es la mirada de las obras de arte".[416] Lo que mira en las obras de arte es la prehistoria acumulada en el material, que entra en sintonía con la prehistoria de la propia subjetividad, es decir, con los estratos arcaicos del cuerpo donde éste nos recuerda una afinidad con la Tierra y con todo lo demás que vive sobre ella, y a lo que la humanidad oprime. Precisamente la *ékphrasis* poética que hace Rilke del *Torso juvenil de Mileto* expuesto en el Louvre, la describe como una «piedra desfigurada y rota» que resplandece ante la mirada mimética como el «pelaje de una fiera». La mirada de las obras de arte expresa la sintonía histórica de los animales con la ruina.

El contacto con los demás animales no-humanos ha sido reducido por el sistema capitalista moderno a puro dominio técnico de la naturaleza, a mero material explotable. El vínculo organizado

[415] Cortazar, J. "Axolotl". En *Final del juego*. Madrid: Alfaguara, 2016.
[416] Adorno, Th. W. "La expresión como carácter lingüístico". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.154-155.

con los animales no-humanos se impone como comida industrializada en el sistema carnívoro de producción, como cosa de exhibición en zoológicos o como personajes de un *reality-show* en la televisión. La subjetividad se constituye corporalmente como la negación de las bestias, mediante la separación del cuerpo humano respecto de los demás cuerpos animales. La forma de esta separación fue la de la organización humana del contacto con los animales. La división social del trabajo se desplegó arcaicamente como domesticación de ciertos animales, es decir su inclusión en la sociedad bajo las funciones de fuerzas para el trabajo humano, del mascotismo o del repertorio culinario. Qué animales fueron ocupando lugares cada vez más privilegiados en la escala social y qué animales fueron a parar cíclicamente a la hoguera es una segregación cuya forma no es homogénea, depende del período y de la región. La noción vegana de especismo es la extensión de la categoría marxista de clase social más allá de los cuerpos humanos. El especismo muestra que ciertas especies de animales tienen el privilegio relativo de ser mascotas, de vivir en el confort del *intérieur burgeois*, en la trama de la empatía y del afecto humano, y otras especies a penas viven una vida miserable para morir de las maneras más crueles y acabar cocinados en las mesas del *intérieur burgeois*. En este sentido, la mímesis estética muestra que el dominio técnico de la naturaleza tiene también un carácter carnívoro. En *Dialéctica negativa* Adorno pone la división idealista sujeto-objeto como la continuación dentro de la epistemología moderna de la furia arcaica del *animal rationale* contra la presa que caza: "Los depredadores están hambrientos; el salto sobre la presa es difícil, a menudo peligroso. Para que el animal se atreva son sin duda menester impulsos suplementarios. Su fusión con el fastidio del hambre los convierte en una furia contra la presa, cuya expresión a su vez aterroriza y paraliza adecuadamente a ésta".[417] Continúa la explicación de este pasaje Schwarzböck en Adorno y lo político: "Pero resultó que la expresión aterrada del animal moribundo era menos temible que la envidia del cazador más próximo. El terror a morir cazando nunca se basó en la posibilidad remota de que la presa se defienda, sino en la posibilidad real de que los otros cazadores quieran el mismo ejemplar que uno. La suerte del hombre es tan triste como la de todos los carnívoros, porque sus enemigos pertenecen a la propia especie. La maldad que el cazador proyecta sobre la presa es en realidad la propia maldad, que la reconoce como humana -y no como animal- cuando teme morir en mano de sus competidores. De ahí que la evolución que le permitió al hombre salir de la animalidad no haya podido asegurarse solamente por el tránsito hacia el concepto -por la sola razón-, sino que haya necesitado un supergo, Para cazar hace falta calcular, pero con el cálculo no basta: hay que tener controlada la parte natural, para que las pasiones buenas -como la piedad- no interfieran con las malas -como la envidia- y el conflicto dificulte la autoconservación".[418] De acuerdo a esta suerte de prehistoria del *zoon politikón* [animal político] en tanto que tendencia hacia un carnivorismo racionalizado, la mímesis del arte que hace tambalear la separación del espíritu con la interconexión de todo lo material debe conducir a una estética vegana. En el material estético, por su doble condición de materia prima y de condiciones materiales de producción, el arte expresa su entrelazamiento con la vida. La decisión de la artista cordobesa Eva Ana Finquelstein de convivir en su casa con una paloma y grabar videoperformance juntas sobre su pelo hace eco a la obra neovanguardista del grupo *Guerrilla Art Action* dirigida a Nixon: "Come lo que matas".[419] El gesto de Finquelstein es como si dijera «coexiste con lo vivo». La paloma, animal urbano pario, sucio, la «rata voladora», tiene el estigma de ocupar la ciudad pero sin servir al sistema alimenticio, ni turístico, ni farmacológico. Que en la ciudad de Córdoba (Argentina) una paloma ocupe un lugar dentro del espacio doméstico, como un perro o un gato es un gesto bárbaro, sucio, estúpido. Convivir

[417] Adorno, Th. W. "El idealismo como furia". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.33.
[418] Schwarzböck, S. "Prehistoria e idealismo en *Dialéctica negativa*". En *Adorno y lo político*. Buenos Aires: Prometeo, 2008. p.58.
[419] Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. p.333.

con una paloma, como quienes desarrollan vínculos con peces, pollos, cerdos o vacas, abole la división jerárquica de les animales en razas y especies. Lo que es comestible resulta a la luz de la crítica mimética de la separación sujeto-objeto una constelación de lo estético, lo político y lo epistemológico. El sujeto moderno es el recorte conceptual del cuerpo respecto de los demás cuerpos animales y de la animalidad que habita en él. El concepto de material, como todos los demás conceptos modernos, presuponen la división sujeto-objeto. A la luz del especismo los animales son una suerte de híbrido con distintas graduaciones entre el sujeto y el objeto. Todos los animales son un material vivo para el modo de producción capitalista. Una teoría crítica del material tiene que ser vegana, como crítica del tratamiento de los animales como mero material. El juego adorniano de nombrarse a sí mismo y a los demás como animales no es suficiente, aunque avanza en el trabajo de la empatía con los animales, para lo cual es fundamental el momento de descongelar las pasiones mediante la autolimitación del imperio de la razón. En tanto sociedades mayoritariamente carnívoras, el exterminio animal ha sido una mediación también de la producción artística. La división no sensible, no empática entre sujeto y objeto está mediada con el especismo carnívoro, y con todos los modos de reducir a objeto dominable lo distinto: el racismo, el clasismo y el machismo. Con la mímesis, con la desestabilización de la barrera sujeto-objeto, razón-naturaleza, el arte comporta un momento de resistencia, en tanto lúdico y absurdo guarda una aproximación a lo animal. Benjamin en la tesis XI *Sobre el concepto de historia* ofrece una increíblemente actual concepción de la naturaleza, dominada hasta tal punto que sus materiales ya no ofrecen resistencia alguna al trabajo domeñante: "El trabajo social bien concebido debe tener como consecuencias, según Fourier, que cuatro lunas iluminen la noche terrenal, que el hielo se retire de los polos, que el agua del mar ya no sea salada y que los animales de presa se pongan al servicio del hombre. Todo esto ilustra un trabajo que es capaz, muy lejos de explotar la naturaleza, de dar a luz las criaturas que dormitan como posibilidades en su seno. Con este corrompido concepto de trabajo se complementa el de aquella naturaleza que, según expresa Dietzgen, «está ahí gratuitamente»".[420] El despliegue del progreso, en tanto que dominio técnico de la naturaleza, alcanzó un grado tal con la ganadería, con la cría de los animales para su consumo, que el cazador carnívoro dejó de ser necesario. La modernidad llevó la ganadería al estadio de la industrialización, bajo el que el cuerpo animal se identifica con la mercancía producida a escala masiva. Con el boom demográfico del siglo XX efectivamente las criaturas son manipuladas a nivel genético, nacidas en cautiverio, producidas en serie dentro de la proximidad a la ciudad global, productos de violaciones tecnológicas a sus madres, para morir sistemáticamente en el ciclo industrial de la carne.

[Lo plural y el libro]

Teoría estética consigue expresar su dimensión corporal-territorial no como un contenido que se tematiza abiertamente, sino en su opacidad material, volviéndose inmanentemente contra la forma libro. «Un libro es un organismo vivo» escribe en 1975 el artista conceptual mexicano Ulises Carrión.[421] Esto significa para una teoría materialista del material estético que el libro es por sí mismo una constelación de momentos históricos sedimentados en su materialidad, que traviesa tanto a la forma como al contenido. En el breve ensayo sobre el libro, "Chifladuras bibliográficas", Adorno pone el material bibliográfico en relación al cuerpo y al territorio inmanentemente. El libro *per sé*, por su constitución evidente, física, volumétrica, es un cuerpo, cuyo lomo lo pone de pie, cuyo temperamento lo hace indomesticable, cuyos viajes y lecturas lo envejecen, es decir lo cargan de

[420] Benjamin, W. "Sobre el concepto de historia". En *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009. p.149.
[421] *Cf.* Carrión, U. "El arte nuevo de hacer libros". En revista *Plural*. México: Tumbona, 2012.

experiencia. Como todo cuerpo tiene también sus caprichos, como cuando se resiste a entregar un pasaje al lector para hacer una cita o como aquellos libros que de acuerdo a la técnica con la que fueron encuadernados se dejan abrir siempre en la misma página.[422] El territorio en cambio es ocultado con la expansión de la lógica del *copyright*, que absorbe la fecha y el lugar de edición que antes aparecían en la tapa y lo secuestra como dato irrelevante en una contrapágina del interior del libro. Según Adorno se trata de un movimiento de fetichización por parte de la industria editorial, en el sentido del fetichismo clásico de la mercancía, de borrar el carácter artesanal de la publicación; pero también en un sentido nuevo, en tanto intenta eliminar el provincianismo que las editoriales de las ciudades pequeñas representan en la creciente industria del libro. En tanto que vivos, los libros también atraviesan en cada época un estado material determinado, con el que se encuentran les escribas, les literates, les poetas, les filósofes, les editores, les libreres, les archiveres y otres bibliómanos a la hora de trabajar. Dice Adorno en su ensayo: "La vida de los libros no es idéntica con el sujeto que se figura disponer de ella. (…) La vida propia de los libros es comparable a la que una creencia extendida entre las mujeres atribuye a los gatos. Son animales domésticos no domesticados. Exhibidos como propiedad, visibles y disponibles, les encanta escaparse".[423]

En el siglo veinte la vida del material bibliográfico experimenta también la tensión entre arte autónomo e industria cultural, que sin embargo Adorno sólo analiza contra la industria editorial y sus publicaciones de diseño *kitsch*. Las neovanguardias por su cuenta, especialmente en la década de los sesenta con los movimientos conceptualistas, hicieron programáticamente del libro un material para la producción artística.[424] Aunque el trabajo sobre las constituyentes del libro, como la tipografía, el texto, la ilustración, la edición o la página ya tenían sus primeras experimentaciones visuales con las vanguardias heroicas, como el *Almanaque* del expresionismo alemán *Der Blaue Reiter*, los caligramas cubistas de Apollinaire, la poesía visual del futurismo italiano y los cadáveres exquisitos del surrealismo, y en general los propios manifiestos. Con la revuelta vanguardista contra la forma libro tradicional se le sustrajo al libro otra de sus siete vidas, otra creencia extendida sobre los gatos. A raíz del conceptualismo, las artes visuales volvieron explícitas las lecturas que les artistas hacen como parte del proceso de producción, una de las capas más ocultas que acompaña a la pintura, a la escultura y al grabado quizá desde que existe la escritura, hermana del dibujo. La transformación de la imagen en las constituyentes corpóreas del libro, idea, palabra, frase, párrafo y página, no dejó intacto el estado del libro sino que lo hizo entrar en el reino de la apariencia visual. Con el ataque conceptualista a la imagen con el recurso del texto, el texto devino imagen, y el libro objeto -en el sentido escultórico de la expresión-. A la inversa, junto con los conceptualismos surge la curaduría contemporánea en Nueva York, cuya forma modélica tuvo lugar en la legendaria muestra *January 5-31, 1969* con Joseph Kosuth, Robert Barry, Lawrence Weiner y Douglas Huebler. En aquella exhibición las obras lingüísticas de los cuatro artistas se entrelazan hasta confundirse con los textos del curador Seth Siegelaub.[425] A partir de entonces la imagen está mediada cada vez más por el discurso de la crítica y la curaduría, y las muestras por libros-catálogos. Las cajas negras que censuran el texto en las páginas de los archivos de la CIA expuestos por Voluspa Jarpa recuerdan a la pieza de 1960 del artista conceptual Marcel Broothaers. La versión del *Livre* de Mallarmé que hace Broodthaers constituye un radical acto de apropiación alegórica. Esta vez, toda la tipografía de las

[422] *Cf.* Adorno, Th. W. "Chifladuras bibliográficas". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. pp.338-342.
[423] Adorno, Th. W. *Op.cit*. p.337.
[424] *Cf.* Crespo Martin, B. "El libro-arte y el libro de artista. Tipologías secuenciales, narrativas y estructuras". En *Anales de Documentación*, 2012, vol. 15, nº 1. http://dx.doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591. También: Santana Pérez, S. "El libro por venir. Acerca del texto virtual y su lectura matérica". En *Escritura e imagen.* Vol. 2 (2006): 73-86; y Beccaría, H. *et Alt*. "El libro de artista. Aspectos narrativos. El aporte del análisis estructural". En *Arte e investigación*. Año 13- Número 7.
[425] *Cf*. Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2003. p.119

páginas internas fue reemplazada por marcas puramente gráficas y lineales que imitaban la disposición y las formas de las manchas de tinta del *Coup de dés* original. *The book as object*.[426] Así llamó el artista conceptual norteamericano, Dan Graham, a su artículo publicado en Junio de 1967 en *Arts Magazine*, donde analizaba el proyecto de 1866 del poeta francés Stéphane Mallarmé para su *Livre*, llamado *Un coup de dés jamais n´abolira le hasard* [*Un golpe de dados jamás abolirá el azar*]. Graham centró su artículo sobre la espacialización de la lectura y la propuesta para el *Livre*. Mallarmé pensó en un libro cuyas páginas no estuviesen fijas sino que fueran movibles e intercambiables según leyes de permutación y cuya geometría fuese pluridimensional. Una suerte de parataxis material, en la que la ruptura de la linealidad se produce descociendo el libro. El conceptualismo se abrió paso entre el minimalismo ya devenido principio de estilización, y adoptó de éste el ascetismo y la atmósfera de reflexividad que los ángulos rectos y la retórica geométrica inspiran. La reinterpretación que Voluspa Jarpa hace del minimalismo de Donald Judd es precisamente filtrar los volúmenes geométricos simples con la idea de un gabinete de archivo, repleto en su interior de páginas mecanografiadas. Las páginas de los archivos expuestos en la instalación de Jarpa *En nuestra pequeña región de por acá* aparecen como un libro descocido, descompuesto en sus páginas tachoneadas que ahora flotan en el espacio. La espacialización de la escritura y del libro que buscaron las neovanguardias conceptualistas desarrolla en un grado más la desintegración de la escritura filosófica que se puede ver en ya en el *Libro de los pasajes* o *Teoría estética*. El modelo de estas coincidencias entre producciones de disciplinas diferentes, Adorno lo aborda en la conferencia de 1965 que pronunció en Berlín "Sobre algunas relaciones entre música y pintura".[427] Allí desarrolla el concepto de convergencia para pensar las múltiples relaciones entre las dos disciplinas. De fondo Adorno refuerza su idea de unidad dialéctica de las artes, según la cual las artes se entreveran en su contraposición.[428] La idea de convergencia la plantea como un punto de encuentro abstracto entre las artes, que se hace concreto sin contactos empíricos o históricos entre los artistas o las obras, y que se sitúa allí donde cada disciplina se entrega a los problemas específicos de su material. Cuando la convergencia es literal, *e.g*. cuando se mezclan los medios como en la utopía de la obra de arte total wagneriana, cuando la música intenta ser pictórica como en el impresionismo o cuando la pintura busca atrapar el movimiento como en el futurismo, el proceso cae en el infantilismo. Además, si la pintura aparte de ser pintura llegara a ser música o viceversa, se superpondrían tautológicamente dos materiales que dirían dos veces lo mismo. En el sentido contrario, Adorno construye un modelo de convergencia dialéctica, según el que "las artes sólo convergen allí donde cada una persigue puramente su principio inmanente".[429] Una de las capas de esta convergencia Adorno la rastrea en el carácter lingüístico de la música y la pintura, en tanto que ambas son lenguaje no sólo por responder a una voluntad comunicativa del autor, sino mejor por ser *écriture*, esto es un material elaborado formalmente en la tensión que se inflama entre la construcción técnica y la expresión objetiva de lo reprimido.[430] Lo que aparece de esta *écriture* en la obra es lo fragmentario o lo que Adorno también llama en la pintura de Paul Klee lo jeroglífico, presente tanto en la memoria histórica del material como en los procedimientos para su elaboración. Este proceso de convergencia entre las artes es históricamente progresivo, rastreable ya en el romanticismo alemán y flagrante en el expresionismo. En la década del sesenta convergen en la *écriture* bajo este modo dialéctico la filosofía crítica -no la analítica como intencionalmente buscó el

[426] *Cf.* Lippard, L. *Op.cit*. p.61.
[427] *Cf.* Adorno, Th. W. "Sobre algunas relaciones entre música y pintura". En *Escritos musicales V*. Madrid: Akal, 2011.
[428] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.638.
[429] Adorno, Th. W. *Op.cit*. p.638.
[430] Adorno, Th. W. *Ibíd*. pp.642-643

conceptualismo lingüístico- y las neovanguardias sin hacer concesiones explícitas.[431] La estética del conceptualismo adoptó programáticamente una apariencia bibliómana. El género naciente de libro de artista, que significa un libro hecho o diseñado por une artista visual, probablemente para Adorno hubiese calificado como pseudomorfosis o «chifladura bibliográfica». Con esa expresión se refiere Adorno precisamente al conjunto de estrategias de la industria editorial para vender libros fundamentalmente alterando el diseño tradicional de las tapas y dirigiéndose contra la autonomía del contenido. Aunque también en algunos casos el formato, exagerados y "grandiosos como automóviles desproporcionadamente anchos, o con conseguir un efecto cartel mediante colores excesivamente intensos y llamativos (…) Con lo que tratan de desprenderse de su condición de libros como algo retrógrado y pasado de moda".[432] Sin embargo, esta crítica se dirige a los libros de editorial que Adorno ve en una feria del libro a comienzos de los años 60, y si bien se trata de una defensa de las cualidades formales y materiales del libro tradicional, el libro de artista también se dirige contra la deformación instrumental del formato libro, pero no con una vuelta hacia atrás, sino contraponiendo más deformación, con más chifladuras: liberando las costuras, impidiendo la lectura, reduciendo el contenido a un absurdo, reproduciendo páginas pictóricamente, llevando el volumen al extremo. En 1969, el artista japonés On Kawara publica *One million years (Past)* [*Un millón de años (Pasado)*], una veintena de tomos y un total de 2068 páginas impresas con cada uno de los años ordenados en columnas que van desde 1969 hasta el año 998.031 antes de Cristo. El subtítulo era "For all those who have live and died" ["Para todos aquellos que han vivido y han muerto"]. Tal vez el conceptualismo lingüístico realizó un desarrollo de la exigencia del material bibliográfico que para la filosofía contenidista permanecía vedado por irracional: elevar a principio las irregularidades, volver forma "los desgarrones, agujeros y marcas que la historia ha dejado en los lisos muros del sistema de signos gráficos, de los componentes y accidentes materiales del libro (…) y adivinar lo que vale sin necesidad de leerlo antes".[433]

Por su parte, una filosofía crítica como la de Adorno llega a concebir una suerte de anti-libro como *Teoría estética*, no por la influencia directa de los libros de artista del conceptualismo. Lo que sí influyo en la concepción adorniana de su último libro fue más bien el desarrollo de una escritura como montaje ensayístico, inspirada en las vanguardias musicales y en proyectos intrafilosóficos como los de Benjamin o Bloch, e incluso hasta el intento de fluidificar la rigidez del lenguaje del propio Hegel para salvar la vida de la idea. "Del mismo modo que hoy se habla de antimateria, diríamos que los textos hegelianos son anti-textos. (…) sus libros no son verdaderamente tales, sino exposiciones recogidas en apuntes, una mera resonancia múltiple que incluso impresa quiere seguir siendo informal. (…) La *Fenomenología* apenas puede considerarse un libro, pero la gran *Lógica* ya no lo permite".[434] En este sentido, la descomposición de la estructura del libro en el caso adorniano se produjo inmanentemente, como una exigencia del material de la estética, como un intento de configurar el desmoronamiento de las categorías de la estética burguesa. La técnica que tanto Adorno como Benjamin tomaron prestada de las primeras vanguardias artísticas, para la construcción de sus reflexiones es el montaje. Pero lo hicieron partiendo de movimientos artísticos distintos. Benjamin observa que el montaje de *fragmentos inconexos* prototípico en el cine, se revierte en progresivo

[431] El conceptualismo tautológico y lingüístico en su vertiente más radical y textual, tomó como modelo de referencia para sus poéticas las investigaciones de corte analítico, mayoritarias en el mundo anglosajón. Fueron los filósofos del *linguistic turn* como Alfred Jules Ayer, Bertrand Russel o Richard Rorty los que causaron el mayor impacto entre los conceptualistas como Joseph Kosuth, Lawrence Weiner o el grupo *Ar&Language*. El célebre *Tractatus lógico-philosophicus* y su modo expositivo con sentencias cortas y asertivas, ordenadas verticalmente con un esquema numérico se replicó en numerosas obras de diversos conceptualistas como los *Statements* de Weiner, los influyentes *Paragraphs on Conceptual Art* de Sol LeWitt o *El arte nuevo de hacer libros* de Ulises Carrión.

[432] Adorno, Th. W. "Chifladuras bibliográficas". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.332.

[433] Adorno, Th. W. *Ibíd*. p.343.

[434] Adorno, Th. W. "«Skoteinos» o cómo habría que leerlo". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. p.321.

como modo de producción presente en las estrategias de la vanguardia, que son principio constructivo en los *cadavre exquis*, en los *papier collé* y en los *objet trouvé* surrealistas. Rezaba una frase emblema de los ejercicios surrealistas: "juego de palabras: no son ingeniosas sino que chocan".[435] Esta estrategia implica, siguiendo esa frase, un componente lúdico y un componente de impacto, de contraste. El montaje surrealista consistía juntar lado a lado cosas que en el orden socialmente establecido del mundo urbano están muy lejos, y que en su yuxtaposición se rebelan contra sus sentidos y sus usos corrientes. En el primer *Manifiesto surrealista* de 1924 Breton citando a *Los cantos de Maldoror* del Conde de Lautremont elabora uno de los lemas del movimiento: "Bello, como el encuentro fortuito, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas".[436] Esta técnica habitualmente implicaba un primer momento, el de tomar objetos encontrados en la vida cotidiana en la ciudad como materiales estéticos a partir de los cuales hacer combinaciones aleatorias; y un segundo momento, el del ensamble, esto es pegar, cocer o enlazar lo fragmentos encontrados sin jerarquías y sin esconder el pastiche o las costuras. La fuerza ambigua de la técnica del montaje residía para Benjamin en que no sólo conducía hacia una vanguardia heroica, el punto neurálgico de la modernidad elitista vuelta contra sí misma, sino también hacia su cara opuesta, la técnica cinematográfica vertida a las nuevas masas de espectadores.[437] El cine, desde el más culto al más comercial, está constituido técnicamente como montaje de imágenes fijas, los fotogramas, en cuya yuxtaposición y secuenciación se produce la ilusión del movimiento. El montaje cinematográfico además desarrolló este principio básico, originariamente muy rudimentario y artesanal, como un procedimiento que abarca la relación entre secuencias divergentes, entre las imágenes en movimiento y el sonido, y entre éstas partes y el todo. Contrapuestos el montaje surrealista y el montaje cinematográfico iluminan aspectos diferentes del mismo procedimiento. La técnica cinematográfica estandarizada del montaje supone una serie de suboperaciones que la diferencian tantos de las películas como de la poesía y los ensamblajes surrealistas: la selección de la toma o captura de la imagen (a partir de una escena construida en set o de un fragmento de la realidad), la producción de las series de imágenes fotográficas fijas o fotogramas (que constituyen unidades aisladas, discontinuas, momento de la filmación) y la producción de la imagen-movimiento a través de la yuxtaposición, encadenamiento y reproducción de los fragmentos filmados (momento de edición y proyección). En la proyección consecutiva y veloz de la cadena de fotogramas en las películas se crea la apariencia de la unidad de los fragmentos. El montaje surrealista, por lo contrario pretendía que aparezca en la apariencia estética su propio desgarramiento, exhibiendo la desconexión y la incongruencia de los fragmentos. Adorno, además de recuperar y criticar el sentido benjaminiano del montaje surrealista, estuvo interesado en explorar las particularidades que esta técnica ya tenía años antes en el expresionismo alemán. Adorno difería con Benjamin por dos razones: *ad extra*, criticaba la excesiva influencia de Brecht sobre el trabajo de Benjamin, en tanto ambos sobreestimaban la lógica surrealista del *object trouvé* y la preeminencia del objeto -para Adorno inevitablemente reificado- sobre el sujeto bajo la que el surrealismo pierde su núcleo dialéctico. Así, no se conseguían desarrollar las *iluminaciones* en una argumentación crítica y dialéctica hasta arribar a una teología negativa, sino que se reproducía en la teoría la cosificación social del *object trouvé*, o para Benjamin, de la ruina. Y *ad intra*, Adorno consideraba como modelo estético de su propio proyecto filosófico al dodecafonismo. El montaje expresionista, aunque no tan radical como el del movimiento francés, se distingue por mostrar el carácter incongruente y fragmentario de la construcción tradicional de la obra de arte. Nombrar al expresionismo con la

[435] Nadeau, M. *Historia del surrealismo*. Buenos Aires: Terramar, 2007. p.250.
[436] En francés: "*La rencontre fortuite, sur une table de dissection, d`une machine à coundre et un parapluie*".
[437] *Cf*. Benjamin, W. "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica". En *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

categoría técnica surrealista de montaje es casi una incongruencia en los términos. En la nota 11 de *Filosofía de la nueva música* Adorno advierte sobre esta distinción: "En la posición con respecto a lo orgánico se distinguen el expresionismo y el surrealismo. El «desgarro» del expresionismo proviene de la irracionalidad orgánica. Se mide por el gesto repentino y la inmovilidad del cuerpo. Su ritmo se ajusta al de la vigilia y el sueño. La irracionalidad surrealista presupone como desmoronada la unidad fisiológica del cuerpo -Paul Bekker llamó en una ocasión al expresionismo de Schönberg «música fisiológica»-. Es antiorgánica y se refiere a lo muerto. Destruye los límites entre el cuerpo y el mundo de las cosas, a fin de convencer a la sociedad de la reificación del cuerpo. Su forma es la del montaje. Este es totalmente ajeno a Schönberg. Pero en el surrealismo cuanto más se priva la subjetividad de su derecho sobre el mundo de las cosas y admite al denunciarla la supremaciía de éste, tanto más dispuesta está a aceptar al mismo tiempo la forma preestablecida del mundo de las cosas".[438] Tanto el trabajo expresionista de Kandinsky como el de Schönberg devienen montajísticos no por partir de la yuxtaposición de trozos disímiles del mundo como el surrealismo, sino por salir de la unidad estética moderna y raptar del interior de ésta los fragmentos sometidos por la organización armónica. En sus composiciones a partir de fragmentos el expresionismo acabó volviendo a producir obras organizadas, con cierto grado de organicidad. La crítica de Adorno al surrealismo como montaje completamente *in*orgánicos, *des*organizados, reviste no obstante algo del tabú contra el mundo de las cosas, el cuerpo y la ciudad; una prohibición que no le permitió distinguir como el montaje surrealista, y hacia el final el *happening*, elaboran su material con otro tipo de procedimientos, y no son la mera aceptación del mundo de las cosas, abstractamente la confusión irracional con el mundo administrado. Dice Kandinsky en una carta de 1911 sobre la música de Schönberg que éste realiza en su música lo que él busca con su pintura, esto es, "ese caminar independiente de los propios destinos, de la vida propia de las distintas voces que hay en sus composiciones".[439] En el sentido expresionista, montaje no significa ensamblaje de partes sino la liberación de las partes ensambladas en la estructura estética bella. Para ello el expresionismo debió desgarrar la totalidad orgánica que mantenía a la partes sometidas. Del mismo modo, el movimiento expresionista *Der Blaue Reiter* empleó la estrategia montajística para componer su célebre almanaque, a partir de la liberación de cada una de las artes de su reducto independiente, especialmente la pintura y la música, con el fin de entrelazarlas sin subsumir ninguna de ellas a la otra. Montaje es a los materiales lo mismo que entrelazamiento es a las disciplinas. El montaje ingresa en Benjamin y en Adorno desde el surrealismo y desde el expresionismo respectivamente, y se transfigura de modos específicos en cada uno. Ambos comparten el hecho de que el montaje no aparece sólo como un contenido estético-epistemológico sino también como un rasgo formal de sus textos. En Benjamin aparece bajo la técnica montajística de constelaciones, conceptualizada tempranamente ya en *El origen del drama barroco alemán* (2012), y desarrollada magistralmente como principio de configuración inmanente del texto en las *Tesis sobre filosofía de la historia* (2009) y en el *Passagen-Werke* (1982). En este último se propone realizar el montaje de constelaciones de citas en la propia construcción de la historia materialista del París decimonónico. De hecho pretendía ser una "realización filosófica del surrealismo -y con ello su superación- así como el intento de retratar la imagen de la historia en las más modestas fijaciones de la vida, en sus residuos podría decirse".[440] En Adorno en cambio, el montaje aparece bajo la técnica montajística de la parataxis. Para él se trata de poner en práctica un comportamiento mimético respecto de la técnica de composición dialéctica del dodecafonismo schönbergiano para montar un tratado en fragmentos

[438] Adorno, Th. W. "Organización total de los elementos". En *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003. p.52.
[439] Hahl-Koch, J. *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza, 1987. p.17.
[440] Carta de Benjamin a Scholem, 9 de agosto de 1935. En Benjamin, W. *Briefe*, vol.2, p.685.

sobre la obra de arte moderna.[441] Y sólo mediante el análisis inmanente de la configuración formal de la obra, la teoría puede incorporar el montaje en su propia estructura interna. En ambos casos, en Benjamin y en Adorno, sus propios presupuestos filosóficos, estéticos y políticos se materializan en el *Passagen-Werke* y en *Ästhetische Theorie* respectivamente. Ambos proyectos, que pretendían ser la obra capital de cada autor, tenían en común además de la ambición y de la sistematicidad en su carácter fragmentario y montajístico, el hecho de que fueron interrumpidos e *inmortalizados* en su estado inacabado por la *muerte* de sus autores, y publicados *póstumamente*. De acuerdo a sus propios modelos de obra de arte avanzada, como unidades fragmentarias y contradictorias que en su disgregación de opuestos critican a los sistemas totales, sus propios trabajos son introyectados de un profundo carácter estético. Ambos trabajos fueron editados y epilogados por Rolf Tiedemann. En la introducción al *Passagen-Werke* escribe: "El propósito de Benjamin era unir el material y la teoría, la cita y la interpretación, en una nueva constelación más allá de toda forma corriente de exposición, en la que todo el peso habría de recaer sobre los materiales y las citas, retirándose ascéticamente la teoría y la interpretación. Como un problema central en el materialismo histórico, que pensaba resolver con el *Libro de los Pasajes*, había caracterizado la pregunta «¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista?» La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje".[442] Dice también Tiedemann ahora en el epílogo a la *Ästhetische Theorie*: "La metáfora de Adorno para las obras de arte vale literalmente para la última obra filosófica en que trabajó: «el fragmento es la intervención de la muerte en la obra. Al destruir la obra, la muerte le quita la mácula de la apariencia» (...) Lo fragmentario en la *Teoría Estética* es la intervención de la muerte en una obra antes de que la ley de su forma la haya realizado por completo". [443] El montaje filosófico de Benjamin y Adorno como estrategia de arquitectura textual se cimenta a partir de la yuxtaposición de fragmentos tras la tesis central de sus filosofías de la historia de que allí mismo, en la relación objetiva entre el sujeto -le crítique o le artista- y sus materiales de trabajo, y en las relaciones objetivas de esos materiales entre sí no subsumidos a un todo administrado desde arriba, late con fragilidad una politicidad inmanente, el modelo histórico de una praxis no alienante y no domeñante de lo particular. *El libro de los pasajes* y el *Atlas Mnemosyne* tienen en principio lo archivístico como carácter común, no sólo por la acumulación de materiales cuyas temporalidades y procedencias son heterogéneas, sino porque su principio de construcción es el montaje, donde lo decisivo es lo que falta. Frente a ambos libros, *Teoría estética* aparece como sellada espiritualmente, en tanto que la diversidad de materiales ha sido reelaborada por el modo de producción adorniana hasta homogeneizarlos mediante la negación dialéctica. El carácter sistemático que Wellmer reconstruye en las críticas a la estética de Adorno, se parece más a una intolerancia estructural a la materialidad cruda de lo ya hecho, donde la escritura adorniana cae por debajo de sus propias ambiciones. Un impulso compositivo recorre exhaustivamente la escritura adorniana. El juego infantil con lo que han hechos otros, como dicta "El ensayo como forma", en llevado tan allá, sin interrupciones, que hasta su propio concepto se invierte en la totalidad de la reflexión negativa. La reflexión que atraviesa a todos los materiales para desarrollar sus tensiones es el intento metódico de exorcizar al objeto de su reificación por el espíritu identificante, y a la vez lo que al final lo entrega a una identidad de segundo orden, que es la negatividad aplicada

[441] Buck-Morss, S. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011. pp. 309 y ss.; Dalhaus, C. "Adorno´s concepto of musical material". En Jarvis, S: *Theodor W. Adorno. Critical Evaluations in Cultural Theory*. Volume 1. Routledge, New York, 2007. pp.40-47.

[442] Tiedemann, R. "Introducción del editor". En Benjamin, W. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005. p. 11.

[443] Tiedemann, R. "Epílogo del editor". En Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.480. Para ampliar sobre el carácter estético de la filosofía crítica *Cf.* Bubner, R. "Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos". En Lindner, B y Martin Lüdke, W. (Ed.). *Materialien zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016. pp.108-137.

indiferenciadamente. Reflexión y hostilidad se hacen una en la construcción integral del objeto. La autonomía de la reflexión, donde se salvaría la diferencia con respecto a la violencia del mundo, se identifica con esta violencia en la escritura de *Teoría estética* paradójicamente por falta de identidad: "sin igualdad, el caos sería siempre igual".[444] *El Libro de los pasajes*, y esta era la crítica más radical de Adorno, y el *Atlas Mnemosyne* ponen todo su esfuerzo en disponer asociativamente los materiales encontrados, sin intervenir su condición reificada en tanto que fragmentos del mundo.

En 1969 señala Adorno, pocos días antes de morir, que su último libro necesitaba «un esfuerzo desesperado (...), ahora se trata esencialmente de un esfuerzo de organización, ya apenas de la sustancia del libro». La repentina muerte de Adorno, dejó inconcluso el proyecto de una estética y cuya edición tuvo que ser póstuma. Con el carácter póstumo del libro sale a la luz la mediación editorial de la *Teoría estética*. A pedido del editor Peter Suhrkamp, comienza Adorno el dictado de un tratado sobre estética a comienzos de la década del 60. La editorial Suhrkamp adopta en esos años la política, en su momento innovadora, de publicar ediciones de bolsillo, diseñados para la lectura de los jóvenes y estudiantes modernos, una lectura para el andar por las ciudades alemanas en reconstrucción.[445] Los libros siempre tuvieron una dimensión antropomórfica, el alma de la página está a la espera del contacto no sólo con los ojos, sino sobre todo con las manos. Los libros de bolsillo, en contraposición a los pesados libros para escritorio, llevan la relación con el cuerpo a una nueva constelación con la ciudad, que es la del tránsito. Si la mano era ya en sastrería la medida del bolsillo, ahora lo es también en el diseño editorial para la página. Libro, mano, transeúnte y ciudad se entrelazan en la edición de bolsillo. En el punto central del lector modélico de las ediciones Suhrkamp se encuentra la figura de los recién regresados a casa, después de los exilios del nacionalsocialismo, que vuelven a Alemania con un espíritu golpeado, profundamente crítico y a la vez en la búsqueda de nuevos valores. Peter Suhrkamp imaginó para su editorial la tarea de contribuir en la reconstrucción de un futuro posible.[446] La publicación de *Minima moralia* en 1951, el primer libro de Adorno que publica la editorial, tuvo un impacto considerable y encarnaba exactamente con el perfil que estaban buscando desarrollar. Un libro autobiográfico escrito en el exilio, con sutiles observaciones, interpretaciones de fenómenos cotidianos y discusiones con la tradición filosófica alemana ponía a circular una consciencia moral autocriticada, pertinente para la generación de posguerra.[447] Los primeros libros fueron editados en 1945, tras el final de la guerra y en pleno proceso de desnazificación, pasado del que también el propio Peter había sido víctima. Suhrkamp fue la primera editorial en Berlín en pedir una licencia editorial al régimen militar británico en los años de posguerra. De entre 48 autores invitados, todos ellos que habían podido publicar durante los años nazis con la editorial S. Fischer de la que el propio Peter Suhrkamp se acababa de separar, 33 se decidieron por la flamante Suhrkamp. Entre estos estaban los importantes nombres de Hermann Hesse y Bertolt Brecht.[448] Desde el comienzo Peter Suhrkamp le dio a la editorial un perfil inconfundible, que reposó sobre un programa de bibliografía alemana y extranjera contemporánea, que aún no tenía ninguna otra editorial. Él construyó su empresa en tres direcciones: primero, publicar la obra de importantes autores como Marcel Proust, Hermann Hesse, Oskar Loerke y Rudolf Alexander Schröder; segundo, en lugar de obras aisladas de un autor, Suhrkamp prefirió la presentación de fisionomías más o menos completas a través de la edición continuada de la obra de Walter Benjamin, Max Frisch, Halldór Laxness, Wilhelm Lehmann, Wolf von Niebelschütz, Theodor W. Adorno, entre otros; tercero, la presentación anual de las piezas teatrales de Bernard

[444] Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.191.
[445] Unseld, S. *Suhrkamp Verlagsgeschichte 1950-1990*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990. p.18.
[446] Unseld, S. *Op.cit.* p.19.
[447] Müller-Doohm, S. *Adorno. Eine Biographie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.523
[448] Unseld, S. *Op.cit.* p.18.

Shaw y T. S. Eliot en la punta, y luego una presentación adaptada de Bertolt Brecht.[449] A partir de la publicación de *Minima Moralia*, comenzó a crecer la participación de Adorno en este programa editorial, no sólo como autor sino también como editor, compilador y comentarista, incluso influyendo en las decisiones de qué publicar, como fue el caso de la edición en varios tomos de los *Escritos* de Benjamin en 1955. Pero también Suhrkamp influía en las decisiones de Adorno, como dan cuenta los debates por los títulos de *Prismas* y *Notas sobre literatura*. Según relata el filósofo, el editor tenía una especial aversión por los títulos que separen dos palabras con la letra *y*, lo que llevó a convertir *Crítica de cultura y sociedad* en un subtítulo: "Peter Suhrkamp tenía para los títulos un don incomparable. Quizá era el sello del editor. Como virtud del editor podría definirse la capacidad para arrancarle al texto su título. Él decide sobre la publicación según surja uno del texto. Una de las idiosincrasias de Suhrkamp se dirigía contra los títulos con *y*. (…) Como en las alegorías la *y* permite unir todo con todo y es por tanto incapaz de dar en la diana (…) El libro *Prismas* se llamó originalmente *Crítica cultural y sociedad*. Suhrkamp se había opuesto a causa de la *y*, y quedó relegado al subtítulo".[450] Otro de los títulos sugeridos por el astuto editor para un libro de Adorno fue *Noten zur Literatur*, cuya dialéctica fue malinterpretada y detenida en la traducción al español *Notas sobre literatura*. Adorno quería llamar al libro *Palabras sin canciones*, el cual Suhrkamp lo consideraba «demasiado folletinesco y demasiado barato». Entonces el editor, según relata el filósofo, "caviló e hizo una lista de la que yo nada quise aceptar, hasta que como propuesta final anunció socarronamente *Notas de literatura*. Era incomparablemente mejor que mi un poco tonto juego de palabras. Pero lo que me encantó fue que Suhrkamp, aún criticándola, retenía mi idea. La constelación de música y palabra quedaba salvaguardada (…)".[451] En idioma alemán la partícula «*zu*» no significa «sobre», que expresa una relación con un tema o contenido, para lo cual cabe mejor la preposición «*über*»;[452] sino que «*zu*» expresa mejor la relación de pertenencia o correspondencia que en español lo hace la partícula «de». *Notas de literatura*, en vez de *Notas sobre literatura*, expresaría mejor la idea sugeridad por Adorno y expresada por Suhrkamp de que ellas son notas musicales extraídas de entre las letras, y no textos escritos acerca del tema literatura. Tras la muerte de Suhrkamp en 1959 se radicalizó e intensificó la línea editorial de la «Biblioteca Suhrkamp» a través de la incorporación de nuevos autores, no sólo otros alemanes como Ernst Bloch o Karl Krolow, sino también internacionales como Franz Kafka, Samuel Beckett, Majakowski, Robert Musil, Scott Fitzgerald, Pablo Neruda, Cesar Vallejo y Albert Camus. Y por fin dos libros de autoras mujeres, de Ruth Rehmanns y Christiane Rochefort.[453] A partir de 1963 el equipo editorial, con motivo de alcanzar las 100 ediciones se proponen retomar el plan triple de atrapar a los lectores jóvenes con precios más bajos y ediciones pequeñas y livianas de bolsillo; reforzar la base bibliográfica de una nueva literatura alemana; y reflejar la sustancia y calidad de la editorial, con la publicación de textos que hagan la suerte de abono para la expansión hacia un terreno especializado en materia de contenidos científicos, filosóficos, sociológicos, politológicos, antropológicos, teórico-críticos y socio-históricos. Este nuevo programa coincide con los aspectos que direccionaron la producción de Adorno a fines de los años 50 y en la década del 60, en las discusiones que mantuvo con la nueva generación de compositores y con los estudiantes de izquierda radicalizado; en los trabajos de recepción dedicados a nuevas obras literarias alemanas y también extranjeras también publicados por Suhrkamp en *Notas sobre literatura*, cuyos tres volúmenes fueron publicados entre 1958 y 1965; y los trabajos especializados en el terreno de sociología, teoría-crítica y filosofía de la historia en los

[449] Unseld, S. *Op.cit.* p.26.
[450] Adorno, Th. W. "Títulos". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. pp.315-316.
[451] Adorno, Th. W. "Títulos". En *Op.cit.* p.317.
[452] Como se puede ver en las traducciones del trabajo de Benjamin *Über den Begriff der Geschichte* en español como *Sobre el concepto de historia*.
[453] Unseld, S. *Op.cit.* p.40.

dos tomos de *Crítica de la cultura y sociedad* de 1967 y 1969, sumados a *Jerga de la autenticidad* y *Dialéctica negativa*. En estos años Adorno emprende la expansión del concepto de material musical hacia la diversidad de materiales de las demás artes.

[Crisis de la autoría: el cuerpo de Hegel]

Si ni la *Fenomenología del espíritu* ni la *Lógica* de Hegel ya no pueden considerarse libros es porque su constitución material inmanente desgarra la integración que la forma debería realizar. La unidad a la que se refiere el término libro se descompone en partes que ya no pueden subordinarse a un todo.[454] Adorno señala que los textos de Hegel, haciendo mímesis de la idea física de antimateria, constituyen antitextos: "Sus libros no son verdaderamente tales, sino exposiciones recogidas en apuntes, una mera resonancia múltiple que incluso impresa quiere seguir siendo informal".[455] Con el texto se desintegra también el formato libro, como mediación material del texto extenso y concebido como unidad. Que un texto escrito esté atravesado por las contingencias de la oralidad y la siempre defectuosa transcripción y edición, refracta el material conceptual expuesto mediante intervenciones en la exposición, que por minúsculas producen inmensas alteraciones del sentido. Contra la referencia a la *Fenomenología del espíritu* y a la *Lógica*, es sobre todo el estado histórico del texto sobre *Estética* de Hegel lo que saca a relucir las mediaciones materiales en la escritura que desintegran su autoría. Publicada en 2003 en alemán y en 2006 al español, las lecciones hegelianas de estética según los apuntes tomados de clase por el discípulo Friedrich Victor von Kehler, han renovado la discusión acerca de la actualidad de las tesis hegelianas sobre el arte. Desde el punto de vista de una teoría del material, la relevancia actual de la estética hegeliana es precisamente aquello que la filología querría masillar: el hueco que hay entre el texto y el cuerpo del autor. La filóloga alemana Annemarie Gethmann-Siefert comienza señalando en su prólogo la problemática opacidad de la primera y divulgada versión de las *Lecciones sobre estética,* editada por el discípulo Heinrich Gustav Hotho, uno de los discípulos de Hegel. Señala Gethmann-Siefert que "desde hace casi 170 años, la estética de Hegel se conoce y transmite en la forma que le confirió su discípulo Heinrich Gustav Hotho, en los cuatro años posteriores a la muerte de Hegel. Hotho fusionó las fuentes para los cursos de Hegel –el manuscrito de Hegel y una serie de cuadernos de apuntes- en un voluminoso texto cuya primera edición apareció en 1835, a la que le siguió una segunda ligeramente modificada en 1842. Ese texto pasa desde entonces por la auténtica estética hegeliana, habiendo dado origen y motivo a una disputa, continuada hasta hoy, sobre la actualidad de la filosofía del arte de Hegel. (…) A pesar de su incuestionado y persistente influjo, la edición de Hotho de la *Estética* de Hegel debe ser considerada como una base textual altamente problemática para una elucidación de su filosofía del arte que sea tan precisa desde el punto de vista histórico y filológico como filosóficamente exacta".[456] Los materiales a partir de los cuales Hotho monta su versión de la estética hegeliana corresponden a dos cuadernos de Hegel escritos en Heidelberg y en la época temprana en Berlín, las anotaciones tomadas de los cursos de 1820/21 y de 1823, a lo que suma una innumerable e insondable cantidad de intervenciones de su propia autoría.[457] En su *Prólogo*, Hotho justifica sus intervenciones a los fines de «completar» a Hegel y convertir esas notas fragmentarias en un sistema estético capaz de competir con el de Schelling y Solger. La inaccesibilidad a los textos fuente y autógrafos de los cursos de Hegel, confiere a su estética una opacidad y un mestizaje

[454] *Cf.* Adorno, Th. W. "«*Skoteinos*» o cómo habría que leerlo". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012.
[455] Adorno, Th. W. "«*Skoteinos*» o cómo habría que leerlo". En *Op.cit*. p.321
[456] Gethmann-Siefert, A. "Prólogo. Sobre los apuntes de Kehler". En Hegel, G.W.F. *Filosofía del arte o estética (verano de 1826). Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Madrid: Abada, 2015. p.8.
[457] Gethmann-Siefert, A. "Prólogo. Sobre los apuntes de Kehler". En *Op.cit*. p.8.

estilístico y argumentativo difícil de deshacer. Lo que efectivamente pronunció Hegel en sus lecciones y lo que escribió Hotho ya no se pueden separar como capas limpias. La recepción de esta versión ha colocado en el centro la categoría de apariencia, el carácter sistemático de la dialéctica, el excesivo clasicismo antimodernista y la tesis del fin del arte atribuida «erróneamente» a Hegel. Se tratan en cambio, según Gethmann-Siefert, de intervenciones excesivas realizadas por Hotho. En este sentido, la tarea de la filóloga en el prólogo a la *Filosofía del arte o Estética* de Kehler se concentra en contrastar las dos versiones y desplazar los ejes que Hotho habría hipostasiado hacia los del Hegel «auténtico». De este modo justifica Gethmann-Siefert su recuperación del tercer curso del año 1826 de entre los cuatro cursos de estética que en total Hegel dicta en Berlín entre 1820 y 1829. La publicación no se trata de los cuadernos escritos por el propio puño de Hegel para el dictado de los cursos, porque tales textos están extraviados. Se trata en cambio de una edición de los apuntes tomados de clase por el discípulo Kehler. Las fuentes corresponden a cuatro cuadernos de apuntes tomados directamente en clase, de la exposición oral de Hegel durante el curso de verano de 1826. El título original de los apuntes de Kehler es «Filosofía del arte o Estética. Según Hegel. Verano de 1826». Señala Gethmann-Siefert que se trata una documentación ejemplar por la cercanía y la fidelidad a la propia exposición de Hegel, cuyas mayores deficiencias son algunas incongruencias lingüísticas y omisiones irrelevantes causadas por la velocidad de escribir al dictado. El filósofo chileno Iván Trujillo advierte que este «intento de autentificación del pensamiento de Hegel» hace aparecer a Hotho como un *expropiador ideológico de la estética hegeliana*, en una discutible equiparación entre su texto y su pensamiento, entre el libro y la escritura.[458] La idea de la actualidad del arte en Hegel descansa sobre su capacidad de proporcionar una orientación histórica a la humanidad. La pérdida de esta actualidad a partir del arte cristiano ya está plateada en la *Fenomenología del espíritu*, 13 años antes del primer curso de estética. Allí Hegel desarrolla el modelo clásico como la perfecta realización del espíritu en el arte griego y la progresiva retirada a partir del ascenso de la religión revelada y su muerte en la modernidad, con la forma artística romántica. Hegel describe la dinámica relación entre contenido espiritual y forma artística mediante la imagen del árbol y sus frutos: "Las estatuas son ahora cadáveres cuya alma vivificadora se ha esfumado, así como los himnos son palabras de las que ha huido la fe; las mesas de los dioses se han quedado sin comida y sin bebida espirituales y sus juegos y sus fiestas no infunden de nuevo a la conciencia gozosa unidad de ellas con la esencia. A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu que veía brotar del aplastamiento de los dioses y los hombres la certeza de sí mismo. Ahora, ya sólo son lo que son para nosotros –bellos frutos caídos del árbol, que un gozoso destino nos alarga, cuando una doncella presenta esos frutos; ya no hay ni la vida real de su existencia, ni el árbol que la sostuvo, ni la tierra y los elementos que constituían su sustancia, ni el clima que constituía su determinabilidad o el cambio de las estaciones del año que dominaban el proceso de su devenir. De este modo, el destino no nos entrega con las obras de este arte su mundo, la primavera y el verano de la vida ética en las que florecen y maduran, sino solamente el recuerdo velado de esta realidad".[459] Hegel deja desparramado a lo largo de varios textos la idea de la inactualidad del arte moderno. "Lo que Hegel sostiene con sus tesis del carácter pasado del arte es simplemente que, para la razón «cientificista» de la modernidad ilustrada, no basta ya con apelar a una mediación intuitiva y sensible de la idea. El arte no puede ser considerado como el único factor culturalmente significativo de la modernidad, ni tampoco como el enfoque distintivo (…). Como forma única y global de orientación, en la modernidad el arte ha llegado de hecho a su fin. Pero, formalmente considerado,

[458] Trujillo, I. "El arte es… preciso. Derrida y el pensamiento hegeliano del arte". En *Persona y sociedad*. Vol XXIII, N°3. pp.61-84. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2009. p.65.
[459] Hegel, G.W.F. *Fenomenología del espíritu.* Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2009. pp.435-436.

este fin del arte supone al mismo tiempo un giro hacia inagotables posibilidades nuevas".[460] La *Estética* se trataría entonces, siguiendo a Gethmann-Siefert, de un espacio filosófico de corrección fenomenológica e histórica del carácter sistemático de la inactualidad del arte. La recuperación de la versión de Kehler de los cursos de estética que hace Gethmann-Siefert no sólo impacta contra los contenidos de la versión de Hotho, sino que pone a mover el aparato hegeliano entero. La *Filosofía del arte* ahora ya no aparecería encumbrada como una sistemática autónoma con su dialéctica centrada en la apariencia sensible de la idea y en el fin del arte, sino como un desarrollo intermedio donde Hegel ensaya una serie de contrastaciones empírico-históricas del primer estadio del sistema desarrollado en la *Fenomenología del espíritu* de 1807 y la *Enciclopedia* de 1817; y a la vez como la construcción del problema estético de cara a su síntesis y articulación en el último estadio del sistema expuesto en la *Enciclopedia* de 1827.[461] Entre los cursos de 1820/21 y 1823 sobre los que se basa Hotho y el curso de 1826 sobre el que se para Kehler el propio Hegel no era el mismo, dado que mientras dictaba por tercera vez las lecciones sobre estética preparaba la segunda edición de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* que saldrá en 1827. También tendría consecuencias para las estéticas posteriores que han hecho pie en el problema de la apariencia (Bloch, Benjamin, Adorno) y en el fin del arte (Croce, Formaggio, Danto, Eco). En el fondo no hay fondo, sino sólo mediaciones. La «filosofía del fluir del espíritu» de Hegel, de la que sus libros más difundidos son acreedores, se encuentra en verdad mejor recogida por fuera de ellos, en los cuadernos de apuntes de oyentes o en forma de esbozo manuscrito. De hecho las expresiones más detalladas de su sistema, como lo es la estética, no emergieron como libros escritos como tales sino "exposiciones recogidas en apuntes, una mera resonancia múltiple que incluso impresa quiere seguir siendo informal (…). Estas excentricidades (…) son inherentes a su filosofía".[462] Esa resonancia múltiple arrastra consigo la figura de la autoría y de la originalidad del texto, y la incrusta en la interdependencia con lo coexistente que es vital para la existencia del cuerpo.

En los *Tres estudios sobre Hegel* escritos entre 1956 y 1963, es decir antes de su rearticulación sistemática en *Dialéctica negativa* y en *Teoría Estética,* Adorno conduce una interpretación posmarxista del texto hegeliano, donde vuelve a poner en juego lo que él mismo llama una «lógica de la desintegración de las categorías idealistas». Adorno intenta desarrollar los puntos donde el carácter sistemático de la filosofía hegeliana se desarma en una dialéctica abierta, sin síntesis o «flotante» entre el material y el espíritu, detrás de la cual se cuelan las impurezas de un sujeto situado, y a través suyo de una sociedad situada. A lo largo de los tres textos hegelianos de Adorno, diferentes formas de la historicidad se esconden «fantasmagóricamente» detrás de esa consciencia inflada hasta lo universal que es el espíritu absoluto, pasando por el yo moderno, la sociedad capitalista y el trabajo burgués. La lectura refractaria y asociativa de Hegel sugerida en "«*Skoteinos*»" permite limitar la crítica de Gethmann-Siefert a la recepción de las *Lecciones de Estética* de Hotho. Lo que Hegel formula como la totalidad, el espíritu absoluto, esconde un sujeto particular, histórico, contingente, limitado: "el sujeto-objeto de Hegel es un sujeto. Lo cual explica la contradicción no resuelta, pese a la propia exigencia hegeliana de consecuencia omnilateral, de que la dialéctica sujeto-objeto constituya el todo".[463] Esto tiene lugar en la medida en que, según Adorno, Hegel universaliza al sujeto individual determinado históricamente en el indeterminado espíritu absoluto. El Hegel de Adorno es un montaje de motivos filosóficos típicamente adornianos como la dialéctica negativa, el carácter sistemático de la sociedad capitalista, la tensión razón-naturaleza, la

[460] Gethmann-Siefert, A. "Prólogo. Sobre los apuntes de Kehler". En *Op.cit*. p.22.
[461] Gethmann-Siefert, A. *Ibid*. pp.11-15.
[462] Adorno, Th. W. "«*Skoteinos*» o cómo habría que leerlo". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. p.321.
[463] Adorno, Th. W. "Aspectos". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. p.238.

espiritualización del material artístico, el análisis inmanente y la idea de una mímesis estética. La reapropiación que hace Adorno del texto hegeliano no se queda reduccionistamente en las tesis de Hotho, que luego serán discutidas por Gethmann-Siefert sobre el fin del arte, la pura apariencia estética y el anti-romanticismo clasicista. El procedimiento filológico de Gethmann-Siefert querría en cambio limpiar las capas históricas que se han ido sedimentando sobre el texto hegeliano y que constituyen su contingencia histórica, su impureza –en términos de Derrida- o su contenido de experiencia –en términos de Adorno-. Estas capas históricas involucran no sólo las experiencias que inintencionalmente se depositaron en las reflexiones hegelianas, sino también en las tensiones de la materialidad del texto, de un texto cuyas condiciones de enunciación son esa intersubjetividad en la que consiste toda docencia. Tal procedimiento busca discutir las interpretaciones que se han hecho en nombre de la autoridad de Hegel mediante la restauración de un segundo Hegel liberado de las desviaciones ideológicas de sus recepciones más tempranas, las de sus propios estudiantes. Hotho es el nombre de esa primera impureza a limpiar. Sin embargo, la impureza retorna como inevitable, en tanto falta el texto del puño y letra de Hegel. Con ello Gethmann-Siefert no tiene más que recurrir a otra refracción de Hegel, a otro discípulo, esta vez Kehler. El vacío del origen y la masilla impura que se le agrega es lo que hay: no hay *intentio autoris* imperturbable por los escombros de la historia. La tesis derridiana de Trujillo de montar «una filosofía del texto que falta» acierta en este punto. El texto original que falta, falta en todos los textos. Cuando se realiza un análisis inmanente micrológico todo texto se disgrega en remisiones que van más allá de la autoría individual. El cuerpo aislado del pensador tampoco constituye un principio último fundante de autenticidad. Al revés el cuerpo introduce la imposibilidad de *un* texto, de *un* sujeto, de *un* sentido. El trabajo corporal, inscripto en el estado histórico de la división social del trabajo abre la letra al remolino histórico de intertextos y del trabajo intersubjetivo. La idea de «falta» que Trujillo contrapone discutiendo a Gethmann-Siefert es empero también problemática, porque vuelve a referir a los manuscritos originales de Hegel hoy perdidos y con ello corre el peligro de suponer una autenticidad originaria y el lamento por su pérdida, a la vez que reinstaurar el absoluto incluyendo su momento de no-absolutez. La actualidad y la potencia del texto hegeliano no es determinable por la tesis del fin del arte o por la dialéctica de la apariencia y la esencia, sino por cómo su materialidad escupen hoy su sentido transitorio, su disgregación en mediaciones y su autoría colectiva. Su potencial presente se aloja precisamente en su contaminación histórica. Una versión de la estética de Hegel que se basa en apuntes de clases quiere ser descartada por ilegítima y reemplazada por otra versión de la estética de Hegel, que también se basa en apuntes de clases. Los apuntes de clases ponen en evidencia al trabajo del escriba en el lugar del oyente y del autor como aquel que dicta el pensamiento en voz alta. La expresión «dictar clases» da con esta situación y alcanza sobre todo a la *Estética* de Hegel. "El estilo de Hegel, que fluye en abstracta corriente, adquiere, como los abstractos de Hölderlin, una calidad musical (...)".[464] El carácter musical de los textos de Adorno, que el dictado los pone en tensión con la oralidad, no es nada nuevo sino que se remonta a una tradición que va desde la voz de Sócrates en los *Diálogos* sino sobre todo en los *agrapha dogmata* de Platón hasta los apuntes de alumnos de las lecciones de Hegel. La filosofía se descubre como dialéctica con la construcción colectiva del pensamiento, que tiene lugar en la docencia.

La filosofía del espíritu hegeliana era para Adorno lo inverso a lo absoluto, sin querer se orienta hacia un intento de hacer justicia a la consciencia viva y corporal de los hombres.[465] Esta consciencia corporal era su material, al que Hegel «dejaba hablar» y del cual extrajo la saga histórica de una identidad originaria que se escinde y se reúne de nuevo. Todas las condiciones generadoras del

[464] Adorno, Th. W. "«*Skoteinos*» o cómo habría que leerlo". En *Op.cit*. p.323.
[465] Adorno, Th. W. "Aspectos". En *Op.cit.* p.230.

espíritu absoluto provienen de sujetos fácticos, atravesados por la historia y por el mundo del que forman parte. El sujeto finito, fáctico es en sí mismo, en la concepción husserliana que retoma Adorno, un trozo de mundo: "Hegel se ofrece así a hacer la crítica del idealismo, a hacer una crítica inmanente, como reclamaba él de toda crítica. Y su umbral llega hasta el mismo".[466] Es decir que la crítica inmanente que está implícita pero aún falta de desarrollar en Hegel es la de la senda que conduce desde el espíritu absoluto al cuerpo situado de Hegel, que medía a cada paso sus especulaciones, su mero mirar contemplativo. Adorno extiende esta crítica materialista al espíritu absoluto como expansión infinita de la experiencia individual y corporal a la distinción en Fichte entre individuo y sujeto, y a la kantiana entre el yo psicológico-empírico y el «yo pienso» trascendental.[467] En tanto que Hegel no puede cortar del todo los hilos que conectan el espíritu absoluto con la persona empírica, la consciencia espacio-temporal, para no perder la forma de la consciencia humana como algo opuesto a la mera materia natural, insiste Adorno en que "la vuelta atrás tiene que ser posible".[468] La «vuelta atrás» adorniana sería ir del espíritu absoluto al cuerpo, del idealismo al materialismo, es decir una vuelta hacia lo concreto, históricamente una vuelta anacrónica hacia adelante. El materialismo adorniano dialectiza la oposición externa presente en las discusiones mente/cuerpo. El cuerpo ingresa en la dialéctica determinada con el espíritu, por el que está internamente mediado. En el cuerpo está sedimentado el espíritu, y éste es a su vez un fenómeno corporal, lo expresa. El material corporal representa frente a la consciencia un momento de no-identidad, lo que la razón no puede absorver del todo. La transición magistral que hace Adorno, esta «vuelta atrás» de Hegel hacia Marx, es decir del sujeto universal al individuo empírico y contingente es mediante la categoría de trabajo. El cuerpo en el marxismo es el cuerpo de la persona individual que trabaja en el marco de la sociedad capitalista. El cuerpo irrumpe en la autoconsciencia sensorialmente, como material empírico, como impresiones de dolor, cansancio, placer, deseo, satisfacción. "En la dimensión de placer y displacer se inserta algo corporal en [los hechos fundamentales de la consciencia]".[469] El material empírico corporal está mediado socialmente, no solo kantianamente por las categorías de la razón, sino marxistamente por las categorías laborales. También el pensamiento especulativo, el «mero mirar» y el «perderse en el objeto» es un trabajo físico y concreto con el concepto: "la manera de comportarse el pensamiento como tal, cualquiera que sea el contenido que tenga, es disputa hecha habitual e interiorizada con la naturaleza; es una intervención, no un mero recibir. Por ello, cuando se habla de pensamiento, se habla conjuntamente de un material del que el pensamiento se sabe separado, para aprestarlo tal como hace el trabajo con su materia prima. A todo pensar le acompaña así ese momento de esfuerzo violento -reflejo de las necesidades vitales- que caracteriza al trabajo: las fatigas y el esfuerzo del concepto no son nada metafórico".[470] Las fatigas corporales y el esfuerzo físico de los órganos de cada trabajador*e* son la expresión exacta de la universalidad del trabajo, del trabajo como dividido y organizado socialmente. El espíritu absoluto, se revela mediante el momento corporal que lo desgarra, como trabajo social vinculante. La totalidad que el espíritu absoluto realiza se traduce en el todo social capitalista, que organiza a les sujetes según la división del trabajo, alcanzando sus niveles más íntimos. El todo social antagónico es la negación determinada de la totalidad espiritual reconciliada. El habla hegeliana es la «antimateria» del texto, es su negación en su propio territorio. La descripción de Hotho del docente Hegel en su época de Berlín describe la fatiga y la melancolía como dos rasgos de su oratoria, y una voz metálica y hueca con una continua carraspera y tos que interrumpían cualquier fluidez en

[466] Adorno, Th. W. *Ibid*. p.238.
[467] Adorno, Th. W. *Ibid*. p.239.
[468] Adorno, Th. W. *Ibid*. pp.240-241.
[469] Adorno, Th. W. "El sufrimiento es físico". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. pp.190-191.
[470] Adorno, Th. W. "Aspectos". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. p.245.

el discurso, con lo que "cada frase quedaba aislada y llegaba con esfuerzo, desmembrada y entrecortada; cada palabra, cada sílaba se desprendía a regañadientes (…)".[471] La voz gastada de Hegel de tanto pensar en voz alta a lo largo de una vida es síntoma del agotamiento de uno de los órganos más explotados por el filósofo. La mediación de la oralidad en el texto se vuelve contra la exposición en tanto algo fijado, definitorio, concluyente. Adorno hizo de la circunstancia contingente del dictado que constituye el antitexto hegeliano un método de trabajo.

[Gretel y el trabajo colaborativo]

En el artículo de 1969 "Experiencias científicas en América" Theodor W. Adorno agradece a quien quizás fuese el primer asistente de su carrera, el doctor George Simpson, con el que trabajó en los años tempranos del exilio para el *Princeton Radio Research Project*: "Aprovecho la ocasión para expresar públicamente en Alemania mi agradecimiento a él".[472] Fuera de la correspondencia privada y las veces que Theodor publicó con otres autores, como en *Dialéctica de la Ilustración* o la póstuma *Teoría estética*, su mujer Gretel Karplus Adorno nunca fue reconocida como editora o como colaboradora en las publicaciones en las que ella no obstante sí trabajó activamente. Es una contradicción no intencional que en la radical *Dialéctica de la Ilustración* reconocen Adorno y Horkheimer la opresión de género en interdependencia con otras formas del dominio del espíritu patriarcal: "El dominio sobre la naturaleza se reproduce dentro de la humanidad (…). La mujer lleva el estigma de la debilidad, y a causa de ésta se halla en minoría, incluso allí donde es numéricamente superior al hombre. Como en el caso de los nativos sometidos a las primitivas formaciones estatales, como en el de los indígenas de las colonias, inferiores en organización y armamento a los conquistadores, como en el de los judíos entre los arios, su indefensión constituye el título jurídico para su opresión (…) El hombre como señor niega a la mujer el honor de la individualización".[473] Públicamente en Alemania andaba Theodor siempre acompañado por Gretel, y sin embargo la individualización pública, en el espacio público pero también en los textos publicados, le pertenecía solo a él. La palabra de «Theodor W. Adorno», el autor hecho de signos, de marcas inscriptas en la objetividad de la escritura, está profundamente mediada por el trabajo de Gretel. La negación de la individualización pública de Gretel convierte a Theodor en «el hombre como señor». El señorío del trabajo, del nombre y del cuerpo de Theodor por sobre el de Gretel va más allá de su cristalización en la cosa escrita y se continúa en las recepciones, especialmente aquellas que anudan ortodoxamente la obra al nombre del autor. Las recepciones que, como critica Ivan Trujillo a propósito de Hegel, intentan autentificar un texto desde el autor, se paran sobre la letra como si fuese un trampolín hacia el fangoso terreno de las intenciones personales. Las intenciones del autor quieren hacerse coincidir con la *intentio lectoris*, con eso que pone el lector en el texto. En cualquier caso se reduce la interpretación al extremo subjetivo y la materialidad del trabajo se vuelve mera proyección de intenciones. El problema de la escritura en Th. W. Adorno y la mediación allí del trabajo corporal de Gretel conducen hacia uno de los tabúes filosóficos, que es pensar críticamente la dimensión biográfica de la producción intelectual. En los últimos años ha habido una explosión de material biográfico sobre Th. W. Adorno: *Adorno. Eine Biographie* de Stefan Müller-Doohm; *Adorno in Frankfurt* editado por Wolfram Schütte; y *Adorno. Eine Bildmonographie* editado por Gabriele Ewenz et. Alt, todos publicados por la editorial Suhrkamp en 2003 con motivo del

[471] Cita a Hotho, *Vorstudien für Leben und Kunst,* Stuttgart y Tubinga, 1835, p.386. En Adorno, Th. W. "«*Skoteinos*» o cómo habría que leerlo". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. p.321.
[472] Adorno. Th. W. "Experiencias científica en América". En *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entradas*. Madrid: Akal, 2009. p.636.
[473] Adorno, Th. W. *Dialéctica de la Ilustración*, p.122-123.

centenario de su nacimiento. Además *Th. W. Adorno. Ein letztes Genie* de Detlev Claussen por la editorial Fischer también de 2003 y *Adorno. Eine politische Biographie* de Lorenz Jäger por Deutsche Verlags-Anstalt en 2009. De todas ellas la única que dedica una parte concentrada en la figura de Gretel, su colaboración al trabajo de Theodor y la singular relación del matrimonio es la exhaustiva reconstrucción de Müller-Doohm. Aunque también las ediciones del Archivo Adorno de Schütte y Ewenz ofrecen una gran cantidad de documentos epistolares y fotográficos que ayudan a componer el nombre de Gretel. La biografía habitualmente forma parte del canon de prohibiciones de la filosofía académica. Frente a lo abstracto, la biografía carga con la mancha terrenal por remitir a lo demasiado accidental y contingente, donde hunde sus pies el espíritu que empero se quiere elevar. Lo «carente de relevancia filosófica» -como se suele afirmar- son experiencias *todavía no* espiritualizadas, en cuya irrelevancia se abigarran una variedad de capas con un potencial de significación, que a su vez amenazan con desmentir la agenda filosófica que separa los temas serios de los irrelevantes. La departamentalización moderna del espíritu que condujo a la separación de la filosofía y la historia, aparece hoy en la reflexión estética como alergia a todos los textos autográficos, epistolares y biográficos. La referencia a cartas o a pequeñas anécdotas suelen usarse como detalles de color para verificar o para ilustrar un argumento que permanece inmóvil ante lo anecdótico, con lo que lo anecdótico se rebaja todavía más. La filosofía reconstructiva tiende a la historia de sí misma pero liberada de la interpretación filosófica por el temor a la fragilidad a la que se expondría y liberada de la historia por el asco a lo contingente. La filosofía devenida historia de las ideas, argumentativamente sólida y filosóficamente pura, es ya una monografía de ideas. En lo que se llama historia de la filosofía suele faltar una de las dos cosas; o la historia o la filosofía. La interpretación del concepto de material exige, de acuerdo al propio concepto de material, desintegrar lo abstracto del concepto en lo particular y múltiple de lo material. El programa de una filosofía materialista de la historia fue un intento de Adorno -siguiendo a Benjamin- de interpenetrar el material conceptual con el material historiográfico en su estado vigesimesco. Junto con la filosofía intrafilosófica, las biografías de nombres, del mismo modo que la filología, se inclinan hacia la fetichización del autor. En el camino ofrecen una enorme cantidad de materiales productivos para la interpretación, a los que sin embargo la interpretación tiene que torcer espiritualmente. Los textos menores, las cartas, los apuntes, los diarios y los estudios históricos que recuperan estas escrituras marginales sobre la vida personal de lxs autores pueden interpretarse filosóficamente. Las experiencias contingentes del cuerpo devienen dialéctica determinada con los proyectos teóricos, y son capaces de expresar en detalles materiales los conceptos superiores de una filosofía, así como éstos se revelan preñados de la historia singular de quien los escribió. Cada reconstrucción biográfica aloja elementos que infiltran el pensamiento abstracto con lo terrenal. Los detalles vitales del proceso de producción filosófica son hoy temidos porque iluminan desde la historia su trágica continuidad y repetición en el presente. Componer el nombre de Gretel como mediación oprimida del texto de Adorno pone en evidencia el carácter machista de la institución filosofía. Volver los detalles vitales menos obvios de lo que son, desnaturalizarlos y atravesarlos espiritualmente amenazan con desmoralizar el canon filosófico sobre el que se apoya y al que se remite una y otra vez la filosofía contemporánea. Una crítica materialista de los lazos entre la filosofía y el cuerpo, el territorio, las mujeres o los animales es peligrosa, porque actualiza la exigencia que según Rilke late en la ruina: desde el punto de vista de esta constelación somos nosotres les juzgades, recibimos el imperativo máximo del «debes cambiar tu vida».[474] En el horizonte de las biografías oficiales sobre Theodor W. Adorno, hay un trabajo biográfico enteramente dedicado a la vida y obra de Gretel. Se trata de la tesis doctoral de 2004 *The*

[474] Rilke, R.M. „Archäischer Torso Apollos". En *Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer, 2018. p.339.

life and work of Gretel Karplus/Adorno: her contributions to Frankfurt School Theory, escrita por la filósofa norteamericana Staci Lynn von Boeckmann y liberada en Internet.[475] En la introducción la autora apunta que numerosas veces sus colegas frankfurtianos le advirtieron que de Gretel no se podía escribir más que aquello que en alemán se dice «*Klatsch und Tratsch*», en inglés «*gossip and hearsay*», y en español chismerío y rumores. Lynn von Boeckmann propone invertir críticamente el «*Klatsch und Tratsch*» en información y conocimiento. Justamente estas dos expresiones se asocian a la charla entre mujeres, adentro de la casa, allí donde ellas arcaicamente fueron recluidas. Habladurías en la cocina, charlas de café, rumores en los pasillos. El chismerío y los rumores sobre la figura de Gretel atraviesan la solemnidad del concepto adorniano, la ensucian productivamente hasta la médula de *chismerío* y *rumores* o -como dijo una vez Juliane Rebentisch de *Dialéctica de la Ilustración*- traen a primer plano su condición de *Quatsch*: ¡tonterías, pavadas!. Con ello, el murmuro femenino que cae siempre por debajo de la significación filosófica, de lo espiritualmente relevante, representa frente a la irrelevancia ridícula del concepto filosófico lo otro, lo reprimido, la mímesis. La verdad, lo eterno es más bien un rumor de pasillo que una idea. Sin una crítica a la figura de Gretel la repetición de los pasajes más relevantes y ambiciosos del final de *Teoría estética* se reducen a puro *Quatsch*: "Sería mejor que algún día el arte desaparezca a que el arte olvide el sufrimiento que es su expresión y en el cual la forma tiene su sustancia (…) Y qué sería el arte como historiografía si se quitara de encima la memoria del sufrimiento acumulado".[476] No se trata de romantizar o de estetizar la figura de Gretel reduciéndola a naturaleza sufriente, sino de analizar según la expresión -que era modélica para la filosofía adorniana- lo reprimido que se desparrama para hombres y mujeres a causa de la división capitalista del trabajo. Lynn von Boeckmann intenta descartar las nociones de «*gossip and hearsay*» por injustas y traducir la reconstrucción del trabajo de Gretel en términos serios, con lo que se corre el riesgo de perder la fuerza expresiva que cargan los chismeríos, por ser producto de la división del trabajo que se quiere evidenciar y criticar. Tranformar el chismerío y los rumores en información y conocimiento corre el peligro de positivizar los momentos somáticos del trabajo, convertirlos en datos reales fijos. Desde una teoría del material estético retro-expandida hacia la propia estética, los datos anecdóticos son tambiüen materiales, en el sentido adorniano de estar atravesados por fuerzas sociales y tendencias históricas. En su accidentalidad, en su carácter bastardo e intruso frente a los materiales nobles del trabajo filosófico, el chismerío y los rumores devienen materiales histórico-filosóficos. Ellos piden ser interpretados en su rugosidad, con su propia textura. En su especificidad espuria terrenal desmienten la flotante abstracción del espíritu. Inmanentemente el chismerío, el rumor y la tontería trascienden la cocina, el pasillo y el almacén como mediación determinada de los espacios y los discursos de los señores. Lynn von Boeckmann recupera una revisión de Kurt Flasch sobre la biografía de Kant hecha por Manfred Kuehn, en la que se señala que las biografías de los grandes pensadores alemanes cayeron en descrédito a partir de mediados de los años 20, por ser consideradas como una intromisión voyerista en la esfera privada que distrae del asunto filosófico relevante. Esta reconstrucción biográfica de la vida privada es descripta allí como un «espiar a través de la mirilla», en el sentido de la mirada de un sirviente doméstico que pispea la esfera privada. La esfera privada es la mónada, el habitáculo sin ventanas, convertida en *intérieur burgeois*, en la casa burguesa y la vida doméstica. Precisamente en *Dialéctica negativa* el pasaje llamado "Metafísica a través de la mirilla" es una imagen con la que Adorno interpreta el encierro kantiano del sujeto en su en-sí, en el habitáculo de

[475] Lynn von Boeckmann, S. *The life and work of Gretel Karplus/Adorno: her contributions to Frankfurt School Theory*. Oklahoma: University of Oklahoma, 2004. Fuente: https://shareok.org/handle/11244/791

[476] Adorno, Th. W. "El problema del solipsismo y la reconciliación falsa". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.343.

su propia consciencia desde la que contempla la idea.[477] Según la crítica de Adorno a la crítica kantiana de la metafísica, el espiar la vida privada, el mero chusmear por el «ojo mágico» de la mirilla asciende a trabajo espiritual en el sentido visual-conceptual de contemplar la idea. La tarea del biógrafo exige mediarse por la autorreflexión de los límites que su consciencia le imponen, reflexión a través de la cual rompe su encierro monadológico y elabora intelectualmente lo espiado. La biografía cuando se decide a desfetichizar el nombre forma parte de la crítica a la metafísica. Un abordaje crítica de la biografía contribuye con la tarea de un materialismo a través de la mirilla. Al revés, el contemplar la idea, el «mero mirar la cosa» desciende a actividad doméstica, se descubre como un voyerismo sublimado. El señor que desde su encierro subjetivo pispea lo contingente de la vida privada es ya virtualmente el sirviente doméstico, su mirada converge con la del chismoso.

Gretel ya ha sido representada como una «típica secretaria» en la reconstrucción de la historia del instituto de Rolf Wiggerhaus y en la de intermediaria entre Adorno y Benjamin de Susan Buck-Morrs.[478] En ambos trabajos la descripción de Gretel se reduce a la esposa de Adorno y además amiga y apoyo financiero de Benjamin. Sin embargo, en un nota al final del capítulo Buck-Morss señala que en 1927 la pareja, aún no casada, habían estado en la Riviera italiana, donde Theodor le confiesa en una carta a Benjamin, que había leído allí por primera vez a Freud: "Es posible que haya sido Gretel, que estudiaba biología y medicina en Berlín, quien intersó por primera vez a Adorno en Freud".[479] Lynn von Boeckmann critica a Wiggerhaus y Buck-Morrs que no interpretan los pocos hechos de la vida de Gretel que mencionan, como si fuesen autoevidentes y aproblemáticos, y la descripción de su papel en la historia del Instituto se restringe a esposa y secretaria de Theodor.[480] Las reducciones de la figura de Gretel a esposa-secretaria son a la vez la posibilidad para hacerle justicia a su nombre. La esposa dedicada a las tareas domésticas y la secretaria dedicada a las tareas administrativas configuran las condiciones de posibilidad para el trabajo y el ocio del marido. En su unidad dialéctica, las tareas domésticas y las administrativas, han sido descartadas por meramente reproductivas, mecánicas, en el sentido de labores pesadas, rutinarias y simples cuya única función es la de garantizar la supervivencia. Lynn von Boeckmann busca rescatar el nombre de Gretel como una colaboradora intelectual con dos de los filósofos más influyentes del siglo XX. Gretel trabajó como coeditora de todos los textos que Theodor publicó a partir del exilio, pero su aparición explícita como tal tiene lugar solo en *Dialéctica de la Ilustración*, en cuyos agradecimientos los autores la reconocen nada menos que como una «valiosa colaboradora». En la póstuma *Teoría estética* también aparece como colaboradora del editor Rolf Tiedemann, y en la versión al español junto a Susan Buck-Morrs y Klaus Schultz. Como así en la primera edición póstuma de la obra de Benjamin, de los volúmenes de los *Escritos* que prepararon con Theodor en los primeros años del regreso a Alemania tras el exilio, para publicar en la flamante editorial Suhrkamp. Estas caracterizaciones exponen que el trabajo de Gretel desbordaba el sector doméstico y administrativo. Junto a Theodor y el resto de los varones del Instituto, ella trabajaba regularmente en su oficina en el tercer piso. En el trabajo de Martin Jay *The dialectical imagination* Gretel es definida ya como una intelectual y una compañera de Theodor W. Adorno, dos figuras que trastocan inmanentemente las caracterizaciones anteriores como secretaria y como esposa. La secretaria por derecho propio constituye una tarea que cabría llamar intelectual, en el sentido más crítico del término, como actividad racional ordenadora de la vida práctica, como racionalidad instrumental de la más aguda. Y en su inversión la secretaria saca a la luz la capa burocrática del pensamiento ilustrado. El trabajo de secretaría coinciden desde el punto

[477] Adorno, Th. W. "«Metafísica a través de la mirilla»". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.136.
[478] *Cf.* Wiggerhaus, R. *La escuela de Frankfurt*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011. Y también: Buck-Morrs, S. *Origen de la dialéctica negativa. Th.W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt.* Buenos Aires: Eterna cadencia, 2011.
[479] Buck-Morss, S. *Op.cit*. Nota 161. p.75.
[480] *Cf.* Lynn von Boeckmann, S. *Op.cit*. p.42 y ss.

de vista de los materiales de trabajo con la filosofía: en los documentos escritos en tanto que registros del trabajo realizado. Gretel se movía entre los roles de esposa y compañera, y entre los de secretaria e intelectual. Los rótulos de espoca y de secretaria funcionan como la apariencia socialmente necesaria que esconde la posición más compleja de compañera y de intelectual. También en el Instituto Gretel operaba además como intermediaria entre Theodor y sus estudiantes. En las memorias de Mónica Plessner, las palabras de Horkheimer sobre Gretel la describen como "la vida y el alma del Instituto. Los estudiantes confían más en ella que en Adorno y en mi".[481] No es necesario ir más allá de los roles de esposa y de secretaria para alcanzar su negación inmanente como compañera e intelectual. Sin embargo, la propia Gretel fue más allá.

El obituario escrito por Rolf Tiedemann tras la muerte de Gretel en 1993 intenta rescatar de «la furia del desaparecer», como todo obituario, la contribución fundamental de Gretel al Instituto y se lamenta que ella se haya ido sin ese reconocimiento en vida. Sin embargo Lynn von Boeckmann discute la sanción de Tiedemann, que reza: "Gretel Adorno pasó su vida, según puede parecerle a algunos, en las sombras - las sombras de otra vida. Sin embargo, la vida de Theodor W. Adorno fue trabajo de él, y su esposa se dedicó a ese trabajo también. Gretel dijo una vez que para ella este trabajo era más importante que su propia vida. Hoy en día, uno podría fácilmente estar tentado a hablar aquí de dominación, de promesa no realizada, de la renuncia a la autonomía. Pero nadie tendría derecho a hacerlo, porque la misma Gretel lo quería así. Sabiendo muy bien lo que estaba haciendo, eligió tomar la responsabilidad de la vida y el trabajo de su marido".[482] Para Lynn von Boeckmann, Tiedemann justifica la asimetría del matrimonio haciendo responsable a Gretel, desde el punto de vista de la agencia, de una consciencia que cumple su autodeterminación en el sacrificio decidido de la propia autonomía. Sin embargo, según la autora el obituario mistifica con este movimiento la figura de Gretel a la que ya no es posible acceder, volviéndola a poner en las sombras, donde ella hubiese querido estar, y en lugar de alentar a una crítica, la detiene con la admiración de su autosacrificio desinteresado. Interpretar críticamente la posición de Gretel en el matrimonio Adorno y en el Instituto supone partir de los presupuestos adornianos, que ella misma transcribió, compuso y ajustó junto a Theodor. Si cuando decimos el nombre «Adorno» nombramos el trabajo de Gretel tanto como el de Theodor, la interpretación de la figura de Gretel tiene que ser en términos de crítica inmanente, con y contra ella. Una crítica que persiga la potenciación de la mediación femenina, su individuación, por empática e incluso tierna, no debería agotarse en una compasión condescendiente y lamentosa. Según relata Lynn von Boeckmann, muchas de las referencias a Gretel en Frankfurt coinciden en la expresión «Ay, la pobre Gretel». En este sentido la tarea de reconocer su subjetividad no puede reducirse a admiración de un autosacrificio ni a la lástima por una opresión, sino precisamente desplegarse adornianamente como crítica del autosacrificio y de la opresión. No hay sujeto sin razón instrumental. Según se desarrolla en la *Dialéctica de la Ilustración* que ella literalmente escribió, el autosacrificio y la astucia son dos momentos determinantes en el proceso de constitución de la subjetividad burguesa. Mediante el autosacrificio, modelo del dominio de la naturaleza interna, Odiseo le da a la naturaleza mítica lo que ella exige, y con este engaño a las sirenas consigue astutamente su supervivencia. Según la cita a Gretel del obituario, la vida de Th. W. Adorno –que obviamente incluye su trabajo- era para ella un trabajo más importante que su propia vida. Esto significa, según la constelación adorniana de subjetividad, que lo que hoy llamamos «Adorno» era su objeto de trabajo, una especie muy compleja de material, que podríamos llamar material vital o material vincular. Justamente mediante el autosacrificio, dándole a Theodor todo lo que él necesitaba para desarrollarse personal y profesionalmente, se encauzó el proceso de subjetivación

[481] Citada en Lynn von Boeckmann, S. *Op.cit.* p.45.
[482] Lynn von Boeckmann, S. *Op.cit*. p.46.

de Gretel. «Uno podría estar tentado aquí a hablar de dominación», claro, pero lo que no se puede decidir es en qué sentido esa dominación se ejercía, si de él hacia ella o al revés, ella lo modeló a él. O si quizás este material vincular enlazaba a los dos cuerpos en una dominación bajo la forma de la dialéctica negativa, donde ambos se constituían a sí mismos como amos y a la vez como esclavos del otro, engendrandose recíprocamente mediante su vínculo como racionalidad instrumental y como naturaleza dominada. El caso Gretel viene a matizar algo del concepto simplificado de dominación patriarcal, según el que la mujer ocupa el lugar de la víctima. En tanto que orden del mundo la dominación masculina se trata de una lógica ubicua que constituye al varón como la primera víctima del patriarcado, en la dirección en la que Rita Segato expone el problema, como una subjetividad autorecortada, que se funda en la prohibición de la sensibilidad frágil, y a la mujer socialmente constituida como agente de un poder que se ejerce y se multiplica en ella como autosacrificio. Gretel le cedió a Theodor el capital del reconocimiento ya desde la época del exilio. Sólo un método de trabajo colaborativo, en el que las fuerzas de trabajo se duplican bajo una sola insignia llamada «Adorno», fue lo que le permitió a Theodor sostener un ritmo de producción «sobrehumano» -según lo describe Habermas- o como él mismo confiesa en una carta a la madre, «industrial», en el sentido de desarrollar numerosos procesos de producción en simultáneo.[483]

Lo que discurre bajo el nombre fetichizado «Theodor W. Adorno» es una desigual distribución del capital simbólico. En el capítulo sobre "La Jornada laboral" de *El Capital* Marx describe cómo la lucha por determinar el máximo de la jornada laboral pone de relieve una estrategia para sacar ventaja por parte del colectivo capitalista, que describen las publicaciones alrededor de 1850 de los informes de los inspectores fabriles. Los dueños de fábricas hacen que las jornadas laborales comiencen unos minutitos antes de las 6am y terminen otros tantos minutitos después, es decir, que toman diariamente cantidades de tiempo casi insignificantes de la vida de los trabajadores, que por supuesto no les son pagos. Los inspectores fabriles califican a estos patrones de «*fabricantes tramposos*», donde la trampa elevada a principio cotidiano de interacción permite perfilar una teoría del robo pequeñoburgués: "«Cinco minutos diarios de trabajo adicional [...] equivalen en el año a dos días y medio de producción. / Una hora adicional por día, ganada a fuerza de echar mano aquí a un pedacito de tiempo, allá a otro, convierte en 13 los 12 meses del año".[484] Los capitalistas experimentan ante la limitación estatal y gremial de la jornada laboral media que tuvo lugar en la Londres del siglo XIX una hambruna de *plustrabajo*, que buscan compensar con su expropiación ratonera de la fuerza de trabajo. Causada por la conquista de la regulación de la jornada laboral, el acto del robo infinitesimal tiende no solo a la desigualdad en la repartición del trabajo/ganancia sino también a la desregulación de la jornada laboral, a ablandar la rígida barrera que separa las horas de trabajo de las horas de descanso. En la lucha por el intercambio de plustrabajo en la jornada laboral, los capitalistas se aventajan de los trabajadores mediante «hurtos menores de capital» o como describe a la estrategia un reporte de 1856 «mezquinas raterías de minutos». El *súmmum* del robo cotidiano pequeñoburgués es el trabajo reproductivo femenino, históricamente desregulado, invisible y fuera de todo cálculo. Bajo la crítica del trabajo femenino no remunerado no sólo cada año tiene un mes más, sino que la historia universal entera tiene una jornada laboral milenaria que ha quedado fuera del cálculo de la distribución del capital. Con los movimientos feministas vigesimescos el robo excedió el espacio doméstico en casos de mujeres que -como Gretel- estaban decididas a trabajar, y se expande como trabajo productivo que fue no reconocido, no simbolizado, no capitalizado en el nombre. El robo atómico de capital simbólico se rebela a la luz de la crítica feminista al patriarcado como el robo de los nombres de las mujeres. En los años del regreso a

[483] Schütte, W. *Adorno in Frankfurt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.167.
[484] Marx, K. *El Capital. Crítica de la economía política*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2008. p.282 y ss.

Frankfurt, el trabajo del dictado de sus textos lo fue haciendo Theodor en el Instituto no sólo con Gretel sino también progresivamente con su secretaria Elfriede Olbrich. El trabajo de Gretel fue mutando en este período desde el de transcripción hacia el de edición y corrección. En una conversación entre dos de los primeros estudiantes de Theodor en Frankfurt, Ludwig von Friedeburg y Roland H. Wiegensteins, se precisan detalles sobre la jornada laboral en el Instituto: "Cuando Adorno, después de haber tocado el piano media hora en casa, llegaba al Instituto a eso de las nueve y media de la mañana (siempre en compañía de su mujer, quien también trabajaba en el Instituto), luego regularmente hablaba una hora por teléfono con Horkheimer. - *¿Cómo era pues un día de trabajo de Adorno en el Instituto?* – La mañana era dedicada completamente a él y a su trabajo, momento en el cual él quería no ser interrumpido y su secretaria, la señora Olbrich, ya había preparado todo para él. Luego del diálogo con Horkheimer comenzaba él a dictar. Sobre todo cartas, porque él tenía una muy activa y voluminosa correspondencia. Entonces pasaba al trabajo de sus obras. Como rezan sus hermosas palabras: «Las grandes obras se producen en tanto que ellas son escritas». – *Pero ellas eran dictadas!* Él dictaba aproximadamente entre media y tres cuartos de hora, algo así como unas diez páginas a partir de notitas acumuladas. Este dictado lo apuntaba la señora Olbrich. Luego trabajaba el sobre esta proyección y no dejaba piedra sin mover. Así levantaba una segunda, tercera y a veces una cuarta versión, siempre con mejoras, hasta que al final quedara satisfecho. De este modo escribió sus grandes obras. Ese trabajo duraba hasta las 13hs del mediodía. Luego se iba él con su mujer en dirección a la calle *Kettenhofweg* a través de *Westend* hacia casa. El almuerzo era preparado por una empleada doméstica. Después dormía una media hora, volvía al Instituto a eso de las dos y media. La tarde era abierta: o para lecciones o para los trabajos del Instituto, para diálogos con los colegas, o tenía él hora de consulta o tomaba exámenes. Esto lo hacía así todos los días, todos: de lunes a viernes. Durante el fin de semana –en su casa o viajando- hacía notitas en sus célebres bitácoras (…) Es decir que su trabajo continuaba de un modo subcutáneo, y así el lunes tenía él material para dictar".[485]

Cuando decimos «Adorno» reproducimos un modo del capital simbólico, que describió Pierre Bourdieu en relación al arte, precisamente como el nombre reconocido.[486] «Hacerse un nombre» es un modo del plusvalor simbólico, cuya producción requiere la inversión de trabajos físicos de distinta naturaleza, incluyendo el intelectual. En el caso de Adorno, esto aparece como una mediación de su escritura. La construcción pública del nombre de Adorno en el espacio académico frankfurtiano tuvo su primer empujón fuerte mediante la primera publicación de *Dialéctica de la Ilustración* al alemán en 1944. Allí su nombre apareció junto al del ya por entonces reconocido director del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, el Profesor Max Horkheimer. También contribuyó con la acumulación de plusnombre en Adorno la aparición de un librito en el que el prestigioso Thomas Mahn cuenta la experiencia de la escritura de *Los orígenes del Doctor Fausto*, donde Adorno aparece como colaborador respecto de los aspectos musicológicos sobre el dodecafonismo, concentrados en el capítulo 25. A ello se le agregan los cargos en el Instituto de las cátedras de Filosofía y Sociología que Horkheimer le ofrece, sumado a la vertiginosa publicación de sus trabajos escritos durante el exilio y en la década del 50. De hecho, como lo registran algunas noticias en los periódicos, la trágica experiencia del exilio y la decisión del regreso a Alemania cuentan como valores que se suman al capital simbólico adorniano. Una publicación del 12 de noviembre de 1949 en el célebre *Frankfurter Allgemeine Zeitung* recoge todas estas variables para introducir el nombre de Theodor Wiesengrund Adorno en la ciudad alemana en la época de su reconstrucción tras la Segunda Guerra Mundial. La

[485] Wiegensteins, R.H. "Das Glück in Frankfurt. Ein Gespräch mit Ludwig von Friedburg". En Schütte, W. *Adorno in Frankfurt*. E*in Kaleidoskop von Texten und Bildern.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. s.188. [Traducción propia].

[486] *Cf.* Bourdieu, P. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Madrid: Anagrama, 1995.

repartición del capital simbólico intramatrimonialmente donde el plusvalor lo concentraba Theodor es inversamente proporcional al trabajo físico de escribir, donde la inversión de fuerza física estaba concentrada en el cuerpo de Gretel. La incontable cantidad de veces que trabajan Theodor y Gretel, el trabajo de ella quedaba literalmente en el anonimato, es decir sin la posibilidad de hacerse un nombre. Contra el robo a cuentagotas del nombre de la mujer, hay que insistir en la descomposición del nombre filosófico «Adorno» en los cuerpos de Theodor y de Gretel. Lograr descomponer la identidad Theodor-W.-Adorno a través de su negación inmanente por el trabajo y el cuerpo de Gretel es el mayor reconocimiento a su colaboración al Instituto de Investigación Social. Si se presta atención a los detalles biográficos, en verdad el nombre fijo «Theodor W. Adorno» se pone en movimiento, se descubre como proceso.[487] El propio Theodor alteró su nombre de pila asignado en el nacimiento, intercambió el apellido paterno Wiesengrund por el materno Adorno, con lo que se volvió en su propio nombre contra la herencia naturalizada del nombre del padre, de ser *en el nombre del Padre*. La elección respondía a que Theodor sintió desde niño una afinidad especial con su madre Maria Barbara Calvelli-Adorno y su hermana cantante de ópera, «la tía Agathe». Cuando nació fue inscripto como Theodor Ludwig Wiesengrund, porque el estado municipal no aceptaba la doble apellidación. Su nombre Theodor había sido elegido por sus padres en primer lugar por su abuelo homónimo; aunque el temprano apócope «Teddie» era un anglicismo que remitía al presidente norteamericano premio Nobel de la paz, Theodor*e* Roosevelt. Fue en 1943 durante el exilio, alejado de su tierra natal y su idioma materno, cuando él se renombra como Theodor*e* Adorno, con la «e» norteamericana. Así quedó en su Visa y corregido en su partida alemana de nacimiento. Sin embargo, la primera publicación en alemán editada por Suhrkamp en 1951 en la ciudad de Frankfurt, el libro *Minima moralia*, se resuelve por aparecer como «Theodor W. Adorno», que usará como marca de autor para publicar hasta su muerte. Con su regreso a Alemania cae la «e» norteamericana. Con la reducción del apellido del padre a la letra inicial « W.» y el uso público del apellido de la madre hay un instante feminista en el propio nombre del filósofo, como distanciamiento respecto de la determinación social patriarcal. La materialidad de su nombre tiene resonancias antipatriarcales y antinorteamericanistas. La reposición del trabajo de Gretel la continua con la tendencia a desintegrar la identidad, que ya estaba contenida en la composición «Theodor W. Adorno». Ahora el nombre no sólo remite a la madre en el triple sentido de idioma materno, de madre tierra y de su mamá biológica, sino que en tanto firma de autor designa un dúo de trabajo. La crítica del robo intramatrimonial tiene que ser capaz de reconectar el capital simbólico sintetizado en el apellido del varón con el trabajo físico divido y compartido con la mujer. Para que Gretel aparezca hizo falta que esté presente Max Horkheimer en el caso de *Dialéctica de la Ilustración* o que ya no exista más Theodor en el caso de *Teoría estética*. Tras la muerte de Theodor, el aparecer simbólico de Gretel, con su nombre propio, cae en el absurdo. Lo que produce una vida laboral negada simbólicamente para la aparición de Theodor como autor es el vaciamiento de sentido del nombre Gretel, expropiado de todo el valor generado por su trabajo físico invertido. Los robos de átomos de capital simbólico expresan la hambruna de plusnombre del filósofo. El nombre es un material mercantil que ocupa el centro de la disputa del campo social de la filosofía. Desde el punto de vista del nombre, de su alma, sólo es relevante el valor de cambio con otros nombres y no los deseos individuales. Frente al material nominal, el mutuo acuerdo, el consentimiento de la propia Gretel a hacerse a un lado, a deshacerse de un nombre no altera el carácter regresivo de la lógica de producción. Es más, cuenta como una invariante del modo de reproducción del orden patriarcal: la mujer autosacrificada por su marido es la primera agente del patriarcado.

[487] Cf. "Geburt und Namengebung". En Schütte, W. *Adorno in Frankfurt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. pp.11-15. Y también: Von Haselberg, P. "Wiesengrund-Adorno". En *Op.cit*. p.123 y ss.

Una interpretación materialista de la escritura adorniana descubre en los manuscritos y las páginas mecanografiadas con anotaciones y correcciones los rastros corporales del método adorniano, donde se puede rastrear la división del trabajo. El problema clásico del marxismo de la división del trabajo Adorno lo elaboró junto a Horkheimer mediante el mito de Odiseo, en un intento decidido de ir con el concepto de burguesía más allá de los límites históricos de la burguesía. La organización burguesa de la sociedad es una manifestación moderna de un componente que siempre estuvo allí con la humanidad. Imaginado ya por los griegos, el modelo de la repartición de tareas entre físicas y espirituales preña todos los conceptos y las formas de sus conexiones con los que se construyó la Ilustración. De allí que el progreso no pueda ser otra cosa que recaída en lo arcaico. La división del trabajo ya en *El Capital* remite no sólo a la estratificación del todo social en la clase burguesa, pequeñoburguesa, trabajadora y en el ejército de reserva; a la división internacional del trabajo en los imperios del norte global y en las colonias del sur global; sino también a la división intergénero e intergeneracional del trabajo en los talleres de mujeres y en la explotación infantil; a la división interespecista del trabajo en la explotación de los animales y la naturaleza; y a la división de la naturaleza interna en las distintas facultades espirituales. Es el propio Theodor el que le abre la puerta a la crítica hacia la habitación matrimonial, en una reflexión en *Dialéctica de la Ilustración* sobre la división burguesa del trabajo intramatrimonial: "El burgués, en quien la vida se escinde en negocios y vida privada, la vida privada en representación e intimidad, y la intimidad en la malhumorada relación matrimonial y el amargo consuelo de estar completamente sólo, descontento de sí mismo y de todos, es virtualmente ya el nazi, que a la vez se entusiasma e increpa, o el actual habitante de la gran ciudad, que no puede concebir la amistad sino como *social contact*, como contacto social de individuos interiormente alejados unos de otros".[488] Ya en una carta a Horkheimer de 1938, tras un año de su casamiento y mientras preparaban el arribo a la ciudad de Nueva York, Adorno le pide que les consiga un departamento con dos habitaciones, tras contarle que "nosotros dormimos siempre separados".[489] Si la vida en comunidad se tensa en el campo del deseo y la necesidad, lo decisivo en un sentido ético-político es cómo se dividen necesidades y deseos, tras lo cual aparece el problema de quiénes pueden satisfacer sus deseos y quiénes sólo pueden cubrir las necesidades. Es la «pregunta moderna» de lo doméstico que recoge Barthes: "¿quién lava los platos?".[490] La división del trabajo intramatrimonial de los Adorno no es sólo para elevar una denuncia contra Adorno como «machirulo», sino sobre todo para exponer el modo en que la filosofía como actividad libre del espíritu ha sido posible por una división del trabajo físico según el género y una consecuente desigual distribución del capital simbólico. En el trabajo biográfico de Müller-Doohm se ofrecen varios detalles de la división del trabajo intramatrimonial adorniano, que sin embargo no son llevados hasta sus últimas consecuencias teórico-políticas, sino que Teddie es redimido en la figura de una suerte de niño-adulto acompañado por una esposa-madre. Virtualmente triangulan el esposo, que se transfigura en el hijo varón, en cuyo poder converge con el padre. La lógica amo-esclavo de la «madraza», que modela intrafamiliarmente en su hijo varón ya la figura del patriarca, duplica lo que ya está presente en los matrimonios bajo la lógica del gran hombre adelante y la gran mujer por detrás. La mujer queda semioculta porque realiza el trabajo que linda lo socialmente sublimable, por rutinario, repetitivo, físico, espurio, no simbólico, no legislado, no remunerado. Lo más sintomático de esta explotación entrañable, maternal, son los varones casados que se comportan como uno más de los hijos de sus propias mujeres, en un autosometimiento aniñado y aparente en la autoridad de la madre, que en verdad opera de manera invertida en una

[488] Adorno, Th. W. y Horkheimer, M .*Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal, 2007. p.169.
[489] Carta de Adorno a Horkheimer del 8 de febrero de 1938. En Müller-Doohm, S. *Adorno. Eine Biographie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.92.
[490] Barthes, R. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005. p.127.

mujer autosometida a su compañero bajo la forma madre-hijo. La ama de casa desempeña la doble tarea de esposa y de madre, aunque no se tengan hijos, sobre todo sino se tienen hijos. La mujer que aparece como la autoridad, posterga su autodesarrollo profesional bajo la entrega sacrificial a su hijo, que es en verdad su par adulto. En esta lógica intramatrimonial la fuerza del padre se ejerce por contracción: el poder emerge desde la *imago* de su propio hijo varón. El varón adulto que se mueve risueño y pícaro, caprichoso y quejoso de la autoridad de su mujer, el llamado vulgarmente «dominado», cuyo comportamiento infantil se acentúa con la vejez, es la aparición invertida y socialmente aceptable del patriarcado. La estructura de esta transmisión del poder patriarcal es la *pedarquía*: la tiranía del niño. Dice Barthes: "Casarse: pasar de la alimentación de la madre a la de la mujer (cuyos alimentos, si se los acepta plenamente, se convertirán en los de una segunda madre)."[491] La tiranía del esposo-niño se expresa como dependencia: "El tirano de la casa deja que su mujer le ayude a ponerse el abrigo".[492] Del mismo modo en que Adorno discutía la vuelta a estadios superados de la historia, como recaída en el mito, en la vida de un solo cuerpo l*e* adult*e* no puede caprichosamente volver a ser niñ*e* porque cae en el infantilismo. La biografía del propio Theodor muestra que el infantilismo adulto es políticamente peligroso, porque degenera dentro de las parejas heterosexuales en la pedarquía del varón sobre su mujer, que imaginariamente es la madre autoritaria que lo engendra, lo protege y lo modela como el patriarca, que a su vez la somete a ella. Luego del casamiento y el comienzo de su vida como un matrimonio alemán exiliado, la división del trabajo doméstico comenzó a seguir la tradicional estructura de género, porque Gretel se encargaba del mantenimiento, el orden y la limpieza doméstica.[493] Gretel pasó de ser una *bussines women* dueña y directora de una fábrica familiar en Berlín, a ser una esposa que debió aprender a realizar las tareas del hogar. Es en este momento donde su matrimonio se volvió el centro de su vida. Y dada la decisión de no tener hij*e*s, y por una común transferencia de esposa al rol de madre del marido, Theodor pasó a ser Teddie, su «*Sorgenkind*» [niño problemático] como ella le llamaba.[494] Simultáneamente, en estos años, con más concentración a partir de 1940 en Los Ángeles, Gretel extendió sus tareas prácticas al espacio intelectual, colaborando con Theodor directamente en su trabajo filosófico. Lynn von Boeckmann utiliza aquí la imagen maternal de «haber dado a luz un hijo intelectual», el nombre *Th. W. Adorno*, que ella se encargó de criar a tiempo completo.

En la entrada 111 de *Minima moralia* "Filemon y Baucis" Adorno interpreta el matrimonio como una institución política antiquísima, mítica: "La falsa proximidad estimula la malignidad, y en el ámbito del consumo el más fuerte es quien tiene la sartén por el mago. La dialéctica del amo y del esclavo de Hegel impera, hoy como ayer, en el orden arcaico de la casa (…) Como matriarca desplazada allí donde debe servir se convierte en patrona, mientras que el patriarca no necesita más que parecerlo para ser una caricatura".[495] Lynn von Boeckmann discute la sencilla interpretación que lee la relación de los Adorno bajo este pasaje, según el cual Gretel es caracterizada como la ama de casa, cuyo poder se extiende más allá del microcosmos doméstico para deborar la esfera profesional de su marido. La colaboración de Gretel al trabajo de Theodor W. Adorno se invierte en manipulación intramatrimonial: la mujer tiene la culpa. La autora en cambio dirige el pasaje a su momento ideológico del matrimonio patriarcal, cuando el amo y el esclavo expresan en el *intèrieur* burgués una dimensión social, del estado general de la sociedad. Hay que llevar esta interpretación un poquito más allá. De acuerdo a la fábula griega de Filemón y Baucis, que titula el aforismo de *Minima*

[491] Barthes, R. *Op.cit*. p.164.
[492] Adorno, Th. W. "Filemón y Baucis". en *Minima moralia*. Madrid: Taurus, 2001. p.173.
[493] Lynn von Boeckmann, S. *The life and work of Gretel Karplus/Adorno: her contributions to Frankfurt School Theory*. Oklahoma: University of Oklahoma, 2004. p.72.
[494] Müller-Doohm, S. *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.89
[495] Adorno, Th. W. "Filemón y Baucis". En *Minima moralia*. Madrid: Taurus, 2001. p.173.

moralia sobre el matrimonio, en la casa matrimonial ingresan los dioses y garantizan la supervivencia en el medio de la catástrofe. Los Adorno, siendo ambos escépticos frente al matrimonio, empero se casaron en parte para garantizarse su supervivencia en el medio del exilio: "Me siento virtualmente obligado a casarme con Gretel, solo para poder sacarla de este infierno" le confiesa Theodor a Horkheimer en una carta de mayo de 1935.[496] La colaboración de Gretel, su compromiso cotidiano con las tareas de escritura, corrección y edición de la obra adorniana, muestra a este matrimonio bajo la forma de una compañía afectivo-laboral y al nombre de Th. W. Adorno como una empresa familiar, contradictoria en tanto crítica de toda empresa y de toda familia. El mito griego de Filemón y Baucis que Theodor utiliza para describir la separación doméstica de los roles heterosexuales expresa la forma de la institución matrimonial como una herencia arcaica. Foucault también se aproximó a esta arqueología de la división intramatrimonial del trabajo que la va a rastrear en la sociedad romana: "A Plinio le gusta que Calpurnia esté al corriente de su actividad pública, que lo aliente y se regocije con sus éxitos -cosa que era desde hacía tiempo tradicional en las grandes familias romanas-. Pero la asocia directamente a su trabajo y, en contrapartida, el gusto que ella tiene por la literatura ha sido inspirado por la ternura que siente hacia su marido. Hace de ella el testigo y el juez de sus trabajos literarios: es quien lee sus obras, escucha los discursos y recoge con placer los cumplidos que pueda oir. Así, eso es lo que Plinio espera, el afecto recíproco, la concordia, será perpetua y día a día se hará más fuerte".[497] No obstante, el matrimonio Adorno no se puede reducir a la forma clásica burguesa del lazo conyugal. Liberado del peso de la fidelidad, promesa que a fuerza de una igualdad autoimpuesta condena el deseo al asco, el matrimonio Adorno se dirige contra el estado vigesimesco del material vincular, no sólo desde el compromiso mutua con formular una filosofía crítica de la sociedad capitalista, sino también con la malversación inmanente del sagrado matrimonio, con su inversión en una táctica crítica, en un salvoconducto, en un espacio de trabajo, que no se agotaba en la reproducción, pues incluía momentos de juego, ensayo, experimentación y apertura. El matrimonio, institución burguesa de la cual ambes eran escépticos, se realizaba concretamente como una «relación abierta» que en términos de Regina Becker-Schmidt se definía paradójicamente como "la lealtad a pesar de todo, la fiabilidad, una devoción casi simbiótica y mutua por un lado, y la capacidad de conceder la libertad del otro, en el otro".[498] Adorno tuvo abiertamente varios romances, con Monette, Josiane y en Los Ángeles con la actriz Renée Nell a quien le dedicó un álbum de poesías.[499] Estos romances no eran un secreto en la pareja. Señala Lynn von Boeckmann que muchas veces la propia Gretel tipeaba las cartas a otras mujeres o transcribía en el protocolo de sueños fantasías eróticas de Theodor, aunque ella, hasta donde el material biográfico permite constatar, no habría vivido romances y otras experiencias por fuera del matrimonio. Theodor usaba el capricho con otras mujeres, que según Müller-Doohm casi nunca era sexual, como una fuerza creativa. Sobre el amor de pareja en *Minima moralia* expresa Adorno que "una vez convertida en posesión, a la persona amada ya no se la ve como tal. (…) Una disposición que nada sepa de tal [cosa] no necesita temer la infidelidad, porque estará inmunizada de la falta de fidelidad".[500] La moral burguesa del amor fiel presupone una temporalidad lineal según la que los *affaires* cuentan como relaciones segundas en relación a una primera oficial. Según este esquema secuencial y vertical las relaciones posteriores reemplazan el erotismo de la primera, una persona es intercambiada por la otra. Contra el régimen equivalencial del amor burgués Adorno contrapone una simultaneidad de lo particular, que desintegraría la autoimpuesta identidad del deseo en una

[496] Citado en: Lynn von Boeckmann, S. *Op.cit*. p.68. [Traducción propia].
[497] Foucalt, M. "El lazo conyugal". En *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. p.108
[498] Lynn von Boeckmann, S. *Op.cit*. p.65. [Traducción propia].
[499] Müller-Doohm, S. *Op.cit.* p.92.
[500] Adorno, Th. W. "Moral y orden temporal". En *Op.cit*. p.77.

disposición de relaciones múltiples, en una trama donde nadie reemplaza a nadie, porque "el verdadero afecto se dirige al otro de forma especificada", donde la novedad que traen los amantes depende del privilegio del vínculo más viejo. Espacios tan conservadores como el matrimonio, inmanentemente negados como en el matrimonio Adorno, no se agotaban en una reproducción del *intèrieur* burgués. Lo que apunta el nombre de Gretel es que los vínculos cuentan también como un material paradójicamente vivo, como objetos socio-históricos de un trabajo libre. "Mi observación de que yo solo, sin Gretel, no quisiera vivir más. Ninguna alegría en la llamada libertad. Sin saberlo, he realizado el matrimonio" [501] escribe Theodor en París en una nota de Octubre de 1949, una afirmación que el destino de Gretel comprueba en su reverso. Estas ideas de un amor así de libre, en un sentido determinado, como superación inmanente del matrimonio burgués que los Adorno legalmente eran, sin embargo no logró disolver los privilegios vinculares en cuanto a la disponibilidad del propio deseo que Theodor disponía por su socialización como varón y a la enajenación del suyo que Gretel padecía en tanto que mujer.

Más tarde, en los agitados años sesenta a causa de la eficiencia productiva que Gretel aseguraba, de escritura y publicación, la exposición del cuerpo de Theodor en Frankfurt devino trágica, fatal. El cuerpo de Adorno fue el blanco de todas las críticas a lo escrito y publicado por ambos bajo el nombre «Theodor W. Adorno». Al revés, el borramiento del cuerpo de Gretel en la autoría significó reparo, en la mansa calma de las sombras. La acumulación de capital simbólico, el «hacerse un nombre» siempre anudado a un único cuerpo, lo vuelve frágil por la fuerza de la exposición. La autoría sostenida en el tiempo catapulta el cuerpo al terreno público donde tiene lugar la lucha por ese mismo capital, por otros cuerpos que están también peleando por hacerse un nombre. El privilegio del reconocimiento se vuelve condenatorio. Como desarrolló Pierre Bourdieu en *Homo academicus,* el espacio académico y su historia de autores es quizás de los sectores productivos donde esta lucha es más despiadada precisamente por la relativa escasez de capital material -si se lo compara con otros espacios productivos- y donde disponer de un nombre influyente y de prestigio hace la diferencia. Disponer de un nombre implica con el tiempo ser el blanco fácil de los ataques de las nuevas generaciones, que según la estrategia de la herejía, cíclicamente llegan a patear el tablero de juego, hacer saltar las piezas de las viejas generaciones por los aires y mediante esto elles mismes hacerse un nombre. El conflicto de Theodor con los estudiantes en los agitados años 60 cristaliza esta herejía contra la autoridad acumulada en el nombre adorniano, cuando en el periódico de izquierda *Frankfurter Rundschau* un grupo de estudiantes militantes publicaron un artículo llamado "Adorno como institución está muerto".[502] La subjetividad de Gretel desplegada entre el autosacrificio de su nombre y la astucia de refugiarse a cambio en las sombras, se desmiente con el trágico desenlace del final, con la muerte súbita de Theodor. Tras publicar *Teoría estética* en colaboración con Rolf Tiedemann, Gretel decide quitarse la vida. Lynn von Boeckmann a través del análisis de una serie de fotografías, donde Gretel sale junto a Theodor, lado a lado, soles o en compañía de otras figuras intelectuales o artísticas, invierte la idea de Gretel como alguien que vivía *en* las sombras en la idea de que Gretel era en sí misma *la* sombra de Theodor, la inseparable figura negativa de su cuerpo.[503] No *estando* en las sombras sino *siendo* ella la sombra, una proyección material del cuerpo de Theodor en el piso, la astucia muestra su momento regresivo, su carácter de opresivo, de extrema dependencia. Estar en la sombra de otro cuerpo no supone la completa autoextinción, ser la sombra de otro cuerpo supone trabarse en total dependencia de ese cuerpo. Con la desaparición del cuerpo de Theodor, desaparece la sombra. En el obituario que Tiedemann dedica a Gretel utiliza la expresión

[501] Theodor W. Adorno Archiv (Ed.). *Adorno. Eine Bildmonographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.208. [Traducción propia].
[502] *Cf.* Schütte, W. *Adorno in Frankfurt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.336.
[503] *Cf.* Lynn von Boeckmann, S. *Op.cit*. p.54.

«la parte consciente de la vida de Gretel» para referirse a sus años productivos laboralmente entre el año 1937 -cuando se casa con Theodor- y el año 1970 -tras la muerte de Theodor, la publicación de *Teoría estética* y su intento de suicidio-. Gretel no falleció ese año, sino que a causa del suicidio fallido, queda con una discapacidad mental que le exige tener cuidados paliativos 24hs, hasta su muerte en 1993, es decir 23 años después.[504] Sobre este período de su vida no hay más detalles ni interpretaciones, ni siquiera en la detallada biografía de Lynn von Boeckmann. Muchas vidas de personas particulares repiten a escala corporal las tragedias que azotan a comunidades o sociedad enteras. El problema de la irrepresentabilidad de las tragedias vale para las individuales tanto como para las colectivas, que sólo aparecen sin morbo mediante la expresión muda, mediante el juego de sombras.

El trabajo biográfico de Stefan Müller-Doohm le dedica toda una sección a la relevancia de la colaboración de Gretel a lo largo de los 45 años de actividad de Th. W. Adorno, pero también donde recupera su actividad independiente en los años previos en Berlín.[505] En los años 20, cuando las mujeres debían casarse luego de terminar una carrera universitaria, cuando tenían el lujo de acceder a la educación superior, Gretel termina su doctorado en química. Luego en 1923 ingresa como pasante en la *IG-Farben Industrie* en Frankfurt, en el mismo edificio donde casualmente luego funcionaría la Goethe Universität. Durante este periodo es cuando comienza su relación amorosa. Luego la familia Karplus legó a Gretel la empresa familiar de producción de cueros y guantes de cuero familiar *Karplus & Herzberger*, la cual ella dirigió entre 1930 y 1936, cuando finalmente tuvo que venderla por la hostigación de la propaganda antisemita y las progresivas racias contra la comunidad judía.[506] Al año siguiente viaja a Londres para encontrarse con Theodor, donde se casan en 1937. En tanto extremos el período anterior a Adorno cuando ella era dirigente de una fábrica y posterior a su intento de suicidio, vienen a arrojar luz sobre «la parte consciente de la vida de Gretel» como entrelazamiento subterráneo de dominación y autoextinción. El carácter dominante y temperamental de Gretel se podía desplegar tanto más fluidamente cuanto menos ella quedara atrapada en los compromisos sociales y académicos que suponía ocupar el lugar de autora, de intelectual. En «la parte consciente de la vida de Gretel» el oficio de química y de empresaria continúan veladamente como una disposición de su espíritu ordenador de la vida privada, en los roles de esposa y secretaria, análogos a la mirada desde lo alto sobre la sustancias en el laboratorio o de la jefa por sobre los procesos productivos en la fábrica. Gretel fue también caracterizada como una mujer muy temperamental y mandona. La mujer de Max, Maidon Horkheimer, la describe como una "severa dictadora no sólo del Instituto sino del propio Teddie".[507] El matrimonio se apodaba cariñosamente mediante nombres de animales, cuya versión jurásica era para ella *Trachodon* y para él *Mastodonte*. En las generaciones posteriores el nombre de Gretel entre los estudiantes radicalizados pasó a ser *Drachodonte* en el sentido peyorativo de una «*dragon lady*», de una mujer, pero sobre todo de una esposa dominante. En la época del regreso a Frankfurt, Teddie se convierte en Theodor W. Adorno no sólo gracias a un ritmo de publicación vertiginoso, las clases en la Universidad y en el Instituto, sino también a sus recurrentes apariciones públicas en los diarios, la radio y la televisión. Gretel era la *mánager* de esta empresa intelectual llamada *Theodor W. Adorno*. Durante los años en que Theodor dirigió el Instituto, él era –según la descripción de Habermas- "un centro pasivo de un complejo campo de tensiones entre Max Horkheimer, Gretel Adono y Ludwig von Friedeburg, definido por las simétricas diferencias de las respectivas expectativas sobre él".[508] Y

[504] Mühler-Doohm, S. *Op.cit*. p.48
[505] Mühler-Doohm, S. *Ibid* p.50
[506] *Cf.* Eifert, C. *Unternehmerinnen im 20. Jahrhundert.* C.H.Beck, 2011.
[507] Lynn von Boeckmann, S. *Op.cit*. p.152. [Traducción propia].
[508] Citado en: Lynn von Boeckmann, S. *Ibid*. p.151. [Traducción propia].

el gesto de autosuprimirse tras la muerte de Theodor se anticipa en la decisión de ceder su reconocimiento, de disolver su nombre en el de su esposo como una tendencia de su espíritu retraído de la vida pública, *in strictu sensu* de los derechos de autor de las publicaciones. Luego de la muerte de Theodor, Gretel continuó yendo al Instituto a ordenar sus papeles, responder condolencias, entre otras tareas administrativas. Durante este año Gretel destruyó documentos personales, en otro gesto de autoextinción, entre los cuales estaba su correspondencia con distintos intelectuales allegados al matrimonio. Dialécticamente la mediación clave de Gretel en el desarrollo de la obra de Theodor se invierte con la muerte como la sustracción repentina de su objeto de trabajo, de su material vital. Como ella confesó una vez, «Theodor W. Adorno» era el material de su trabajo, en cuyo interior -según el principio hegeliano- ella se había extinguido.

Es un monumental ensayo sobre arte el que tuerce la remisión inmediata del estilo adorniano al cuerpo de Theodor. *Teoría Estética* fue enteramente dictada entre 1961 y 1969 por Theodor a Gretel, quien escribía a máquina al ritmo de su escucha. El procedimiento del dictado era uno habitual, que el dúo Adorno convirtió en el método de trabajo principal a lo largo de sus 45 años de trabajo conjunto. Como en el texto hegeliano, el carácter procesual, fluido y musical de la escritura adorniana intenta exponer los momentos de la vida del objeto. Pero según la teoría de los materiales estéticos en tanto teoría de la mediación, la letra no puede salirse de sus ataduras sintagmáticas y evaporarse en la fluidez del espíritu. Sólo puede converger con la vida del objeto *mediante* sus propios momentos vitales, exhibiendo las etapas del proceso de producción de su propio material. Tanto para Hegel como para Adorno, el proceso de elaboración contiene momentos altamente musicales, donde lo procesual se vuelve principio, porque ambas se tratan de dos estéticas casi enteramente dictadas. El dictado de Hegel en clases, diverge del dictado de Theodor en privado, que sin embargo dotaba a la escritura de un carácter lectivo, docente. A partir de 1940 Gretel se involucra cada vez más en el trabajo conjunto de Theodor y Horkheimer, y progresivamente la participación en las actividades del Instituto pasa a ser una segunda carrera en su vida. Aunque desde la época del pre-exilio Theodor ya confiaba en el astuto juicio y en la aguda consciencia política de Gretel.[509] *Dialéctica de la Ilustración* es el texto adorniano más coral, porque pergeña la experiencia de un trío corporal, la transcripción hecha por Gretel de las discusiones mantenidas entre Theodor y Max Horkheimer. Pero en la ley formal de *Teoría Estética* la apertura del singular dúo Adorno, se realiza no solo con las intervenciones de más cuerpos, sino con la muerte de uno de ellos, y la consecuente tensión entre lo coral y el silencio. Con la muerte de Theodor la constelación de la estética adorniana que él había «ido aplazando durante toda su vida» queda constituitvamente abierta.[510] El proceso de producción de *Teoría estética* –según lo describe Rolf Tiedemann en el epílogo- puede ser analizado en siete etapas de trabajo: [1] De 1956 datan ya las primeras anotaciones para el libro de estética. En el método de trabajo adorniano estas notitas tenían la forma de palabras clave y frases breves, que constituían una suerte de andamiaje fragmentario sobre las cuales Theodor realizaba la exposición oral del pensamiento. El decurso de la exposición oral debía ser taquigrafiado por Gretel. Estrictamente la escritura de Theodor W. Adorno consistía en estas notitas y en las posteriores anotaciones correctivas sobre el dictado. Frente a sus propias anotaciones él se comportaba como un músico frente a la partitura o un actor frente al texto dramático, en un sentido que se dirige contra la idea tradicional de indicación para les intérpretes y que se aproxima más a la «interpretación como

[509] Lynn von Boeckmann, S. *The life and work of Gretel Karplus/Adorno: her contributions to Frankfurt School Theory*. Oklahoma: University of Oklahoma, 2004. p.129.
[510] Cita a Adorno por Tiedemann, R. "Epílogo del editor". En Teoría estética. Madrid: Akal, 2004. p.480.

imitación».[511] En esta transición de las notitas a la declamación se producía virtualmente el texto como «repetición de su propio comportamiento», es decir interpretando lo allí puesto según el modelo mimético de la producción artística. Contra la imitación positiva, la representación orgánica que promete la identidad con el mundo, la interpretación se tensa como una imitación negativa en cuya repetición se produce una diferencia. El propio Theodor describe a este procedimiento como una posibilidad para posicionarse como crítico de sus primeras etapas del trabajo. Las notitas se vuelven el objeto, en una forma de alienación productiva, dentro del cual el autor puede sumergirse y maniobrar críticamente.[512] [2] En 1961 realiza Theodor el primer dictado en forma de parágrafos relativamente breves. El primer texto de su carrera que Theodor le dicta a Gretel se trató en verdad de una carta a Max Horkheimer en Octubre de 1937: "Esta carta es un documento histórico en un solo sentido: yo se la dicté a Gretel y ella la tipeó en la máquina de escribir".[513] Hasta su muerte los Adornos trabajaron con el método del dictado, que constituía una fase intermedia. El dictado, el pasaje de la oralidad de Theodor al texto mecanografiado por Gretel, es una imitación de una imitación, pues la escriba repite el comportamiento mimético que también hace el intérprete respecto de las anotaciones. Con ello la escriba Gretel deviene intérprete del discurso adorniano. El texto se materializa por primera vez en una doble imitación, en dos procesos miméticos encabalgados. Cada página está organizada en dos columnas, una, la de la derecha, por donde transcurre el texto mecanografiado dictado por Theodor, y la columna de la izquierda, vacía, reservada para los comentarios de Gretel. El primer dictado de Teoría estética en los 60 pronto fue interrumpido por el libro sobre lógica, *Dialéctica negativa*. [3] Tras el trabajo sobre la lógica dialéctica, en 1966 tiene lugar una nueva versión de la estética, en un segundo esbozo dictado, en la que la división en parágrafos fue reemplazada por una división en capítulos. Durante 1967 siguió el desarrollo de esta etapa de trabajo, de un «dictado tosco». En junio Theodor ya había tenido el primer disturbio con los grupos radicalizados del movimiento estudiantil durante una conferencia en la Universidad Libre de Berlín. Estos enfrentamientos no hicieron sino aumentar durante 1968, lo cual entorpecieron todavía más la composición de *Teoría estética*. [4] En septiembre de 1968 agregaron tanto Theodor como Gretel innumerables anotaciones críticas a mano a la segunda versión borrador, que ya había sido mecanografiada. Con la versión tosca mecanografiada revisaban ambes el texto y lo corregían con tachaduras, notas en los márgenes y cambios en el ordenamiento. Lynn von Boeckmann llama la atención sobre las anotaciones que Gretel dejaba en los márgenes. Y realiza una interpretación a partir de un comentario que Adorno le realiza a Rainer Koehne y a Hermann Schweppenhäuser a propósito de la necesidad de autocriticar el método de escritura.[514] Según lo que pone allí Theodor sobre la exposición filosófica, una idea recurrente, un pensamiento obstinado que regresa una y otra vez pide ser expresado de muchas maneras, de modo que donde parece haber una dinámica hay en verdad variación de palabras. Las anotaciones de Gretel corresponden a esta compleja tarea de comprender el concepto que se monta a partir de la recurrencia, la cual obliga a variar el material terminológico. Muchas de las anotaciones eran sobre cuestiones formales y de estilo, como repeticiones de palabras, términos poco precisos o expresiones demasiado exageradas. Como apunta Stefan Müller-Doohm, en los márgenes de muchos de sus manuscritos escribía Gretel: «*Vorsicht TWA*» [«precaución TWA»]. En otros se encuentran verdaderas reflexiones filosóficas. [5] En octubre de 1968 Adorno renunció a la división en capítulos, en favor de un único y extenso texto continuo, cuyas transiciones se marcaban sólo por puntos aparte, saltos de líneas y espacios en

[511] Adorno, Th. W. "La interpretación como imitación". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.171-172.
[512] Lynn von Boeckmann, S. *Op.cit*. p.89.
[513] Lynn von Boeckmann, S. *Ibid*. p.129.
[514] *Cf.* Theodor W. Adorno Archiv (Ed.). *Adorno. Eine Bildmonographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.241

blanco. También la introducción inicial fue descartada. La idea de la variación en desarrollo de la música avanzada, la unidad sintética según la que las artes se entrelazan, una unidad desintegrada como es la consciencia, de un todo antagónico que es la sociedad capitalista o una constelación de momentos de igual peso como es la historia debían también aparecer en la configuración del texto. Esta decisión, profundamente singular para un libro tan extenso, sin embargo acerca a *Teoría estética* a lo que según las propias ideas adornianas cuenta como una «chifladura bibliográfica», una excentricidad que no otorga concesiones a la lectura y cuyo modelo extremo sería "la obstinada y abisal pasión de Proust por escribir sin párrafos. Le irritaba la exigencia de una lectura cómoda, que obliga a la imagen gráfica a servir pequeños bocados que el ávido lector pueda engullir más fácilmente, a costa de la continuidad del asunto".[515] [6] Entre marzo y julio de 1969 Adorno trabaja en nuevas correcciones, que implicaron la eliminación de capítulos enteros, la reformulación de argumentos y el añadido de nuevos párrafos. La transcripción final la realizaba a veces Gretel y a partir de la época del regreso a Frankfurt a veces la secretaria Elfriede Olbrich. [7] Las ediciones póstumas, que no constituyen algo homogéneo, sino como es habitual en obras de esta complejidad como las *Lecciones de estética* de Hegel o *El Capital* de Marx, se transforman por las tensiones de un campo colectivo de trabajo. En la edición de 1970 Rolf Tiedemann junto a Gretel Adorno toman la decisión, también singular, paradójica, de incluir la introducción inicial pero al final, es decir, como apéndice. Así lo que aparece como cierre es una apertura, y lo que debería haber sido precipitación del lenguaje, anticipación sobre la cosa, descenso a lo abstracto antes de comenzar, devino un «ascenso a lo concreto» del problema estético y su situación histórica. A estas siete etapas inmanentes al libro, hay que sumarle el proceso recurrente, paralelo, simultáneo de casi diez años de los cursos de estética dictados entre 1949 y 1968. El problema de las traducciones a otros idiomas y las decisiones editoriales en cada una de estas publicaciones agregan otra capa más de material, con nuevas mediaciones históricas.

El proceso de trabajo de *Teoría estética* saca a la luz dos momentos escriturales clave que eran realizados físicamente por Gretel, que son la transcripción y la corrección. "Las cartas de Adorno a los padres, en los cuales a veces Gretel habla de «nuestro escritorio», ilumina la intensidad de su mutua colaboración" señala Lynn von Boeckmann. Que en el espacio doméstico Gretel y Theodor no compartieran la cama pero sí el escritorio expresa que los Adorno negaban ciertos convencionalismos sociales que la institución matrimonio quiere imponer. El *Adorno-Denkmal* es el nombre del monumento al filósofo diseñado por el artista ruso Vadim Zakharov, emplazado en el campus Westend de la Universidad J.W. Goethe en Frankfurt e inaugurado en 2003 con motivo de los cien años de su nacimiento. Se trata de un cubo de vidrio hermético «sin ventanas» en el que se encuentra protegido monadológicamente un escritorio como el que usaba Adorno. Sobre el escritorio una lámpara, la que automáticamente se enciende al atardecer y se apaga al amanecer. Cerca de la lámpara un metrónomo, el dispositivo típico de Beethoven, marca el pulso de una composición musical fantasmal; y a sus pies yacen una versión mecanografiada de *Dialéctica negativa*, el último libro de Adorno publicado en vida, y unas páginas con correcciones y anotaciones manuscritas. En la base del monumento, un piso laberíntico de baldosas de mármol blanco y granito negro que contienen citas talladas con tipografía humanista de los libros *Filosofía de la nueva música*, *Minima moralia*, *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*. Frente al escritorio hay una sola silla. El conjunto pone a jugar el aislamiento, la música, la escritura y el cuerpo como aspectos distintivos de su filosofía. Como contraste a otros monumentos conmemorativos a filósofos alemanes, el cuerpo de Theodor aparece de manera negativa, fantasmagóricamente sentado sobre la silla inclinado hacia la

[515] Adorno, Th. W. "Chifladuras bibliográficas". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.343.

mesa escribiendo en soledad bajo un pulso musical. La postal que el documento da a imaginar tiene su contenido de verdad en lo que manifiestamente la teoría adorniana del material quería ser: «experiencia muda e interior».[516] El estar encerrado escribiendo conmemora aquel comportamiento de reposo en la cosa, retirado del mundanal ruido, de inmersión del cuerpo del intérprete en el ritmo del objeto. Por el mismo motivo, la postal del monumento de Zakharov es falsa, porque el fantasma de Adorno que la reunión de estos motivos invoca es fantasmagórico, ahora en el sentido de fetichista: borra las huellas materiales del proceso de producción adorniano, en las que aparecen las manos de Gretel. Considerar una postal que recoja la figura de Gretel implica romper el nexo de inmanencia del cubo hermético, agregar una máquina de escribir, imaginar que Theodor estaría probablemente de pie caminando alrededor del escritorio con sus cuadernos de notas y sentada al escritorio Gretel, transcribiendo, corrigiendo e interviniendo.

En la entrada 135 de *Minima moralia* llamada "Quebrantahuesos" la reflexión de Adorno sobre el método del dictado se propone sacar a la luz sus beneficios materiales en cuanto un procedimiento propiamente dialéctico.[517] El tiempo de la oralidad acompaña con mayor fluidez el de la reflexión espontánea, el de la fantasía y la imaginación. Él le llamó al método del dictado «quebrantahuesos», por un pájaro homónimo que presuntamente conoció en el Zoo de Frankfurt. Según Müller-Doohm, el método de composición textual de Adorno procede con el contenido de los conceptos como el ave de rapiña con sus alimentos, masticando los trozos de la carroña descartada por otros. Su nombre se asocia a la conducta de arrojar grandes huesos de mamíferos y caparazones desde lo alto, que al estrellarse contra el suelo se parten en muchos pedazos más pequeños, a los que puede engullir. El pasaje de *Minima moralia* viene a resaltar la dialéctica de composición del material, según la que el proceso de alimentación, de incorporación de materiales se produce mediante su descomposición, y en el sentido contrario, la descomposición muestra su momento nutritivo, la ruina aparece como material de trabajo. Aunque pudo ser mejor el hecho de que esta especie elige un*e* compañer*e* junto a quien puede pasar hasta 40 años, lo que llevó a Theodor a imaginar el método del dictado con esta imagen avícola. Contra la interpretación de Müller-Doohm hay que matizar que en el zoológico empero el ave no puede ni volar ni cazar, sino anidar. El quebrantahuesos construye alegóricamente su nido, "por la tosca acumulación de lana, palos, ramas de pino y una multitud de materiales heterogéneos".[518] Además se trata de un ave cuyo nombre está asociado legendariamente al pensamiento occidental, a causa de la anécdota fatal sobre la muerte de Esquilo, según la que el nombre «quebrantahuesos» encuentra la acepción de rompecabezas.[519] Como movimiento de soltar la palabra para luego volver críticamente sobre ella, el dictado cuenta como un medio auxiliar del comportamiento dialéctico. En tanto realización exterior de un monólogo interior del pensamiento el quebrantahuesos deviene una suerte de discusión minuciosa de Theodor consigo mismo a través de Gretel. Müller-Doohm lee esta idea de Theodor Adorno sobre el dictado como una negación de la autoría de su mujer Gretel, la cual no sólo estuvo a cargo de la monótona transcripción de sus dictados sino también de la finalización y corrección de sus textos.[520] Sin embargo, además de volver a invisibilizar a Gretel en el marco de una visibilización del trabajo conjunto, reafirma la autoría del que piensa como una purificación del contacto con la cosa, con el tema tratado, donde el cuerpo del

[516] Adorno, Th. W. "La interpretación como imitación". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.171-172.
[517] *Cf.* Adorno, Th. W. "Quebrantahuesos". En *Minima moralia*. Madrid: Taurus, 2001. pp.213-214
[518] *Cf.*: https://www.youtube.com/watch?v=myOiyctvOoY
[519] El gran dramaturgo griego habría recibido en vida la profecía del Oráculo de Delfos de que moriría aplastado por una casa. Cuenta Valerio Máximo: "La muerte del poeta Esquilo, si bien no fue voluntaria, merece ser contada por lo insólito del caso. Un día salió de las murallas de la ciudad en la que vivía, en Sicilia, y se sentó en un lugar a tomar Sol. Un águila que volaba por encima de él llevando una tortuga quedó deslumbrada por el reflejo de su cabeza (por aquel entonces ya estaba totalmente calvo) y tomándola por una piedra, dejó estrellar contra ella la tortuga, para, una vez rota, poder comerse su carne. Por culpa de este golpe murió el que dio origen y principio al género trágico" (en *Hechos y dichos memorables. Libros VII-IX. Epítomes*).
[520] Müller-Doohm, S. *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.90.

otr*e* es una suerte de trampolín para un proceso de autorreflexión, de diálogo consigo mismo. El fragmento de *Minima moralia* opone allí «el escritor» de «quien recibe el dictado». En alemán «*Schriftsteller*» significa literalmente quien hace la letra y «*der das Diktat aufnimmt*" es un impersonal que además por defecto gramatical se comporta en el sistema de casos como persona masculina: «el que recibe el dictado». La descripción del método aparece perfectamente invertida, porque el escritor no escribe y quien recibe el dictado es una mujer. La oposición es falsa, ambos agentes –quien escribe y quien recibe el dictado- son el mismo, quien además no es Theodor sino Gretel. Ella es quien hace la letra a máquina, la escriba y él es quien enuncia, dice, dicta. Como un magistrado en la antigua Roma, Theodor era el *dictātor*. Si frente a la figura del escritor la escriba hace la letra al dictado, l*e* escritor*e* como unidad dialéctica de escritura y pensamiento se descompone en el trabajo de Gretel y de Theodor. El nombre de Adorno es la dialéctica abierta en la que se desmorona la identidad del autor. La autoafirmación del sí-mismo que se realiza paradójicamente a través de una exterioridad múltiple, quiere contener la desintegración de la autoría individual que materialmente tiene lugar en el juego colaborativo. La escritura deviene en los términos de este mismo pasaje un diálogo interactivo entre «la contradicción, la ironía, el nerviosismo, la impaciencia y la irrespetuosidad» de la que escribe y el flujo de pensamiento de quien recita. La cara de la escriba, que es Gretel pero según advierte Alexander Kluge también eran los gestos de la secretaria Elfriede Olbrich, intervienen en el curso de la exposición oral ya como correcciones.[521] Al final esta autorreflexión de Theodor sobre el método del dictado es todo lo contrario a algo material y dialéctico.

El método estenográfico o taquigráfico presupone el intento de escribir tan rápido como se habla. De allí que muchas descripciones del trabajo de Gretel la reducen a una tarea mecánica, casi como la función de un dictáfono en una oficina. El intento de zanjar la divergencia entre escritura y oralidad se dirige contra uno de los rasgos gramaticales distintivos del material idiomático alemán. El idioma alemán posee una enorme cantidad de reglas que ponen de un lado la configuración del idioma hablado y del otro lado la del idioma escrito. El método del dictado lleva a la escritura hacia una disposición mimética con la temporalidad de la voz y del acto de habla. Si la interpretación de las notitas de las que Theodor partía para sus declamaciones se asemeja a la interpretación musical y dramatúrgica en tanto lectura de partituras y libretos, el dictado a Gretel converge negativamente con la «interpretación como imitación», porque consiste en tomar nota de la escenificación del pensamiento. Tocar una pieza musical es traducir la escritura fija de la partitura al tiempo aéreo y su dinámica sonora. En cambio la taquigrafía es el intento de fijar en las marcas escriturales la fluidez resonante del pensar en voz alta. La voz alta pone a la filosofía de Theodor Adorno en una conexión material con la música, el pensar es musical en tanto declamación, la argumentación se canta, se entona. Cuando se lee el texto adorniano se lee lo que escribió materialmente Gretel, lo transcripto con sus dedos. La escritura adorniana, mediante los dedos de Gretel presionando las teclas de la máquina de escribir, llega a tener un carácter pianístico. Junto con el trabajo físico de Gretel, la escritura adorniana es negada inmanentemente por esta mediación musical, que es la oralidad. *Teoría estética* exhibe mejor que otros textos el carácter musical del método, justamente porque le faltó ese momento del proceso donde Adorno se sentaba en su escritorio a corregirlo por último vez. El carácter pianístico de la escritura adorniana es el punto donde se aproxima a su modelo musical, y a la vez el punto ciego donde la dialéctica del material se extravía: el modelo musical que Theodor hubiese querido realizar en su propia praxis escritural, según el que un sujeto aislado interpreta sentado frente al teclado, era realizado físicamente por Gretel Adorno. Pero ella tampoco estaba sola,

[521] Kluge, A. „Zu zwei Bildsequenzen von Stefan Moses". En Schütte, W. *Adorno in Frankfurt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.317.

pues el objeto en el que se adentraba no eran las partituras sino la voz alta de Theodor. La consecuencia de reconocer el trabajo físico de Gretel supondría para Theodor discutir la dialéctica del material estético, de acuerdo a la máxima hegeliana del sujeto retirado de la sociedad que se pierde solitario en el interior de su objeto, donde vuelve a «hacer sociales» mediadamente por el material. Quien estaba sentada frente al teclado repitiendo, transcribiendo era Gretel, no Theodor. Ella le ponía el cuerpo al comportamiento mimético. El carácter colaborativo del trabajo adorniano desmiente la dialéctica de la producción estética como una consciencia individual y aislada que se adentra por las sendas de su único material. Según la concepción adorniana la subjetividad, en sí misma una hecho social e histórico, formada por la sociedad a través de la historia, trabaja en solitario justamente por la división social del trabajo y la tendencia histórica a la individuación. Lo que empero podría pensarse con este argumento es que los fenómenos colaborativos no son lo opuesto a la división del trabajo sino precisamente su constatación, porque en el mismo concepto de *laborar-con* está presupuesta la separación. Históricamente las producciones artísticas del siglo XX tendieron a las colaboraciones, las agrupaciones de artistas, a los talleres compartidos, las autorías colectivas, los proyectos conjuntos y a la progresiva mediación de les críticos y les curadores, sobre todo desde el giro conceptualista de los años sesenta, es decir en el momento de mayor fragmentación, especialización e individuación de la esfera artística. Inintencionalmente la diversidad de manos que filtran la escritura adorniana, no sólo de Gretel, sino también de su secretaria Elfriede Olbrich, amasan un contenido de verdad histórico en sus textos: la convergencia con el modo de producción neovanguardista. *Teoría estética* tal como fue publicada en 1970 es quizá la pieza más colaborativa, donde al método del dictado se le agrega la imponente presencia del equipo editorial. Su contenido filosófico sin embargo defiende desesperadamente la individualidad del artista moderno y descalifica como pseudomorfosis los préstamos entre artistas y los trabajos colaborativos de los movimientos de la vanguardia que le eran contemporáneos. La aventura hacia las profundidades del material se desmarca del binomio dialéctico sujeto/objeto, se convierte en excursión grupal, multilateral, no sólo intersubjetiva sino también interobjetiva. La cristalización de un proceso de producción donde las mediaciones avanzan entre distintos sujetos, entre sujetos y materiales, y entre distintos materiales hace explotar desde dentro el dos dialéctico, por saturación de dialécticas simultáneas. Theodor W. Adorno intentó despegarse de la reducción de la *dia*léctica a la oposición externa *entre* pares de opuestos, y buscó conjurar la secuencia de negaciones que transcurren *a través* de cada extremo. Pero su comportamiento dialéctico operaba siempre bajo el fantasma sujeto/objeto. Hay en Adorno más de un individuo adentrándose dentro de materiales -como quien pasea dialogando con une compañere- que llevan signos de distintas especies disciplinares. La figura lógica sería una *hiper*léctica, que lleva la determinación por *sobre* el dos modernista, y abre el texto a los vínculos «no-secuenciales» propios del hipertexto, del hipervínculo. La hiperléctica es la dialéctica más allá de sí misma, es el exceso de contradicciones, es una dialéctica entrelazada con otras tantas más. Recuperar a Gretel como co-sujeta de Theodor es poner a tambalear el hegelianismo adorniano.

El concepto de interpretación adorniano quería ser la imagen de quien está sentado tocando un instrumento y siguiendo las instrucciones de una partitura. La interpretación filosófica parecería imitar el momento de quietud que supone la interpretación musical: ambas comparten el acto de leer. Sin embargo, Adorno insiste en usar la expresión comportamiento mimético. Como apunta Marcus Quent, “Adorno invoca imágenes de lo corporal con el fin de describir el pensamiento como una forma de comportamiento y para ello él utiliza metáforas del cuerpo que involucran la gestualidad y el movimiento. (…) Él especifica el verdadero pensamiento filosófico como patrón de

comportamiento, que consiste en la inmersión de sí mismo en un material".[522] Contra la centralidad que la música y la literatura tienen en la concepción de obra de arte adorniana, la danza, en tanto movimiento del cuerpo que persigue algo que está fuera de sí sin poder alcanzarlo nunca coincide sin embargo con la paradoja arte-filosofía de *Teoría estética*: el concepto de *ritmus* del material descubre esta conexión subterránea. La teoría de la mímesis adquiere al *swing* de su núcleo *danzístico* en *Teoría estética* una nueva espacialidad. En tanto que comportamiento, la mímesis es ahora *swing* mimético, balanceo que persigue lo otro de sí mediante reglas que determinan el movimiento de la propia corporalidad. Lo que converge de la obra de arte neovanguardista y *Teoría estética* es su secuencia de movimientos. El *swing* es *per sé* un concepto que remite a la música pero sólo a través del movimiento del cuerpo, es en sí mismo la dialéctica de música y danza. La convergencia, que es un concepto espacial, puede ser reinterpretada como coordinación corporal. En la taquigrafía adorniana se pasa de la puesta en acto, que es lo primero, a la escritura del guion o partitura filosófica, que viene segundo. Con el método del dictado se invierte la definición adorniana de la intepretación como acción que imita lo escrito en la partitura: ahora el pensamiento aparece por primera vez como una puesta escénica, corporal y temporo-espacial y luego se repite en el texto como documento o como registro. Esto no sólo confiere a la escritura adorniana una fluidez que opera como crítica inmanente a la escritura en general, sino que también acentúa la imposibilidad de salirse de su material, de vencer las ataduras de la letra y por fin ser aérea. La escritura estenográfica, en tanto corre detrás del vuelo de la voz alta, se emparenta con la burocracia legal y judicial. El cuerpo de Theodor en el proceso de producción filosófica ocupaba el lugar de la melodía, el del declarante y el del profesor que dicta una clase; el cuerpo de Gretel el de la partitura, la escriba y la alumna. En el método del dictado confluye lo más arcaico y lo más contemporáneo. Producir un libro mediante el dictado es un orientalismo, tiene un color religioso. En tanto que retorna al mito del dictado del Corán a Mahoma se afianza la figura teológica del autor, como creador mediante el verbo dictado. Y a la vez el dictado adorniano anticipa el dictado *ciborg* a Siri o a Alexa, la inteligencia artificial del IPhone y de Amazon respectivamente de reconocimiento de la voz, transcripción y realización de acciones.

Por ser en apariencia no filosóficas, sino meramente formales las anotaciones de Gretel han sido interpretadas la mayoría de las veces como correcciones que no constituyen marcas de autoría. Sin embargo, desde la propia teoría adorniana del material, la forma, en tanto material que ha sido elaborado, carga con los sedimentos del contenido. Que Gretel haya llegado a corregir palabras y expresiones no sólo significa una profunda comprensión del pensamiento adorniano, sino que por sus intervenciones en el material lexicológico y sintáctico con el que trabaja la filosofía, ella deviene artífice de ese pensamiento. Lynn von Boeckmann lo llama «trabajo retórico». Su contribución se podría reconstruir en parte en los términos de una *marginalia*, que contrario a empequeñecer su trabajo, condicen con esas intervenciones infinitesimalmente precisas en el material lingüístico, escriturario y textual. El trabajo más estricto con el material fue formulado numerosas veces por Adorno en términos micrológicos o infinitesimales. El oficio microscópico del relojero, los átomos en cuyas relaciones contienen toda la fuerza del universo, o las piezas más pequeñas que portan el peso de la arquitectura del todo eran modélicas para el trabajo espiritual. La escala, el volumen y lo usable del material determina la medida de las intervenciones, y esta relación tiende al nominalismo en el que el todo se desintegra. "Sólo una parte extremadamente pequeña del material disponible abstractamente es utilizable de una manera concreta".[523] En las partes extremadamente pequeñas

[522] Quent, M. "Thinking-Mimesis-Pre-imitation: notes on Art, Philosophy and Theater in Adorno´s Aesthetic Theory". En Daddario, W. y Gritzner, K. *Adorno and performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014. pp.130 y 141.
[523] Adorno, Th. W. "El concepto de materia". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.200

del material disponible sobre el que se puede intervenir se deciden aspectos tan inmensos como el contenido de verdad o el carácter regresivo de una obra. La fuerza de lo extremadamente pequeño, como dialéctica de lo general y lo particular condensa motivos que provienen tanto de la monada de Leibniz en tanto que microcosmos; de los análisis micrológicos de Marx, como el pasaje sobre los átomos de tiempo que les son robados a los trabajadores en las fábricas; así como también de las interpretaciones de Benjamin de los detalles más sutiles y nimios de la vida material, que se vuelven principio analítico del *Passagenwerk*. Adorno además piensa en la ordenación micrológica de los tonos en Schönberg o las ínfimas transiciones en las composiciones de Alban Berg. "Ningún acorde es «en sí» falso, ya porque no existe ningún acorde en sí, ya porque cada uno lleva en sí el todo y hasta toda la historia (…) Las composiciones no son más que respuestas, nada más que la solución de rompecabezas técnicos, y el compositor es el único capaz de leerlos y el único que comprende su propia música. Lo que hace estriba en lo infinitamente pequeño".[524] Esta inmersión en lo infinitamente pequeño cuenta para la filosofía en su relación con las palabras, precisamente en la elección de los términos y más aún su modo de configuración. Lo que Adorno llama fantasía exacta es un procedimiento tomado de Benjamin, "la capacidad de hacer interpolaciones en lo más pequeño".[525] En esas determinaciones muy precisas se toma posición de procedimientos regresivos con el material lexicológico como lo era la filosofía de Heidegger. En la página 401 del cuaderno «J» de notas de Theodor aparece manuscrito bajo el título de "Nada para la Jerga [de la autenticidad]" un índice de contenidos escrito por Gretel. Todo el trabajo sobre *La jerga de la autenticidad* es una minuciosa analítica sobre el estado de la palabra y su dominio por parte de la filosofía, que viene a actualizar lo que tempranamente Adorno formuló en las "Tesis sobre el lenguaje del filósofo". "El momento de objetividad de lo que la palabra significa, el cual entra y se modifica en las configuraciones del lenguaje"[526] se descubre como "la participación de la historia en la palabra que determina pura y simplemente la elección de toda palabra, pues en la palabra se unen historia y verdad"[527]. Las intervenciones escritas de Gretel en las versiones mecanografiadas tenían la forma de elecciones de términos más precisos y de la corrección de palabras. Lynn von Boeckmann las describe como «sintonizaciones muy finas» de los términos. Según la teoría adorniana del material la elegibilidad pende del profundo y serio juego entre l*e* productor y la cosa. Decidir esta o aquella palabra no es exterior al quehacer filosófico, sino que lo constituye inmanentemente. Las correcciones críticas por su parte, representan un momento donde l*e* productor puede volver distanciade sobre la objetividad de la producción y actúa como «agente de la sociedad (…) encarna las fuerzas productivas sociales». El método del dictado debía garantizar esta inflexión de Theodor sobre sus reflexiones desde el extrañamiento, pero fue también lo que convirtió a Gretel en parte de esa agencia de las fuerzas sociales en el proceso de producción. No es posible ya quitarle a las intervenciones de Gretel una relevancia filosófica, porque van a inmiscuirse en el verdadero centro del trabajo filosófico, que es la selección y corrección de las palabras, materiales lexicológicos cargados de historia y de verdad. Que Gretel haya comprendido que un término es más expresivo que otro, o que es más ajustado en determinada constelación de términos, no se agota en una cáscara retórica o en una diligencia burocrática de la escritura. La elaboración del material terminológico es por derecho propio una comprensión simultánea de la historia y la verdad que confluyen en esas palabras en cada constelación determinada. En las elecciones de términos Gretel participaba activamente, no sólo en el momento del dictado mediante «la ironía o la impaciencia» sino también

[524] Adorno, Th. W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2004. p.41
[525] Adorno, Th. W. "Sobre el funcionalismo hoy". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008. p.339
[526] Adorno, Th. W. *La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal, 2005. p.469
[527] Adorno, Th. W. "Tesis sobre el lenguaje del filósofo". En *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid: Akal, 2010. p.336.

en el momento de revisión de lo escrito mediante anotaciones. Una de las tareas conceptuales más arduas y laboriosas como decidir, tomar decisiones sobre qué terminología y expresiones son más adecuadas al objeto, es una tarea cotidiana y esencial a la exposición de las ideas, la cual a su vez según la *Dialéctica negativa*, "no le es a la filosofía indiferente y externa, sino inmanente a su idea. Sólo a través de su expresión -el lenguaje- se objetiva su integral momento expresivo, aconceptual y mimético".[528] Una contingencia en apariencia tan pequeña, tan anecdótica viene a trastocar el centro mismo de la teoría del material: el juego serio tiene lugar entre la cosa y l*e* productor*e*, el cual es un*e* sujet*e* colectiv*e*. El nombre de Gretel enseña que el juego con el material es intersubjetivo. La insistencia adorniana en la dialéctica del sujeto-objeto en el trabajo con el material, donde el autor es el único que comprende sus problemas técnicos se desgarra por la mediación de un tercer cuerpo. Toda la teoría adorniana del material se vuelve a celebrar el trabajo infinitamente pequeño y constante de Gretel. Y la *marginalia*, estas intervenciones atómicas, constituyen la crítica inmanente del concepto de material estético.

[Despliegue de las fuerzas productivas: el verbo *schalten*]

En el contacto de l*e* productor*e* con su material se desatan múltiples tensiones a través de las cuales se conectan cuerpo, territorio, arte y filosofía. El cuerpo es una mediación del concepto de materiales, en tanto que es el primer medio de trabajo sobre ellos: el cuerpo es el que desata, enciende, activa el proceso de trabajo con los materiales. La mediación del cuerpo de Gretel en el contacto adorniano con sus propios materiales de trabajo es para ello decisiva. En el modo en que tenga lugar ese contacto se deciden las transformaciones para el material, si miméticas o repetitivas, pero también las implicancias –alienantes o libertarias- para el cuerpo de quien trabaja. Según la definición de *Teoría estética* material es „*womit die Künstler schalten*".[529] El sentido del verbo «*schalten*» es altamente problemático ya en el propio idioma alemán. Está puesto ahí, en el centro de una definición para interferir con su comportamiento definitorio. «Material es aquello con lo que los artistas *schalten*» podría expresarse en español desde el punto de vista de los signos así: material es aquello con lo que les artistas → - β - J. El verbo *schalten* es ambiguo porque por un lado, insufla la aparente indeterminación del material estético contemporáneo de acuerdo al «todo vale», con lo que niega la delimitación concreta que el concepto de material presupone; y por otro lado, desbarata inmanentemente la definición de definición filosófica, su promesa identificatoria de acuerdo a la «dialéctica negativa» adorniana. En idioma alemán este término denota el inicio de una función o de un proceso mediante el que algo cambia de estado, sobre todo en el sentido electrónico de encender, conectar o prender. Los aparatos electrónicos se encienden con el botón internacionalmente codificado como on/off ⏻ . En su connotación eléctrónica la idea de «*encender* el material» pone de manifiesto su mediación por la técnica industrial, a la que los materiales nobles del arte autónomo se oponían. En *Teoría estética* transforma esta oposición rígida del material estético al material industrial, contra su propia formulación temprana en *Filosofía de la nueva música*: "No hay que pensar de una manera absoluta el antagonismo en el concepto de técnica, que por una parte está determinada intraestéticamente y por otra parte desarrollada fuera de las obras de arte. Este antagonismo surgió históricamente y puede desaparecer. Hoy ya se puede producir artísticamente (en la electrónica) a partir de la constitución específica de medios de procedencia extraartística. Es evidente el salto cualitativo entre la mano que dibuja un animal en la pared de una cueva y la cámara que permite presentar copias al mismo tiempo en innumerables lugares. (…) el

[528] Adorno, Th. W. "La exposición". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.28
[529] Adorno, Th. W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017. p.222.

modo industrial de producción, que durante los últimos cien años ha cambiado desde el tipo de la fábrica del siglo XIX, pasando por la producción masiva hasta la automatización".[530] Esto arrima el concepto general de material a las experimentaciones de la música electrónica con la técnica industrial, como lo fueron las *Estructuras* de Stockhausen.[531] En una de las escasas referencias de Adorno en *Teoría estética* al entonces joven compositor vanguardista Karlheinz Stockhausen, destaca el potencial de un entrelazamiento productivo entre el material electrónico y su composición musical. Apunta el filósofo "La concepción de Stockhausen de que las obras electrónicas que no están escritas en el sentido habitual, sino que son «realizadas» de inmediato en su material, podrían extinguirse con éste, es grandiosa porque es propia de un arte de pretensión enfática que está dispuesta a degradarse".[532] La música electrónica trabaja con los materiales industriales y sus procedimientos asociados altamente tecnificados, extinguiéndose en un estadio del material tecnificado en el que la Tierra entera vivía bajo la amenaza nuclear. Sólo hacía falta que alguno de los líderes de las superpotencias enfrentadas en la Guerra Fría apretara el botón ⏻. Si se piensa el verbo «*schalten*» en su acepción de encender con las experimentaciones electrónicas se recupera a la vez la dialéctica abierta entre el arte autónomo y la industria cultural, pero también la tensión entre el carácter cósico del material, como substancia inherte y su dimensión musical-temporal, donde el material es parte del devenir histórico, de la tendencia hacia la robotización. Este sentido literal y a la vez profundamente mediado por el estado histórico de la fuerza de producción estética no ha sido aprovechado por ninguna de las traducciones al español o al inglés. La divergencia en las traducciones, contrario a falsear alguna idea o intención originaria, forman una constelación de sentidos sobre el material estético, que también alcanza a los procedimientos filosóficos con su respectivo material. Fuera del alemán el verbo *schalten* encuentra tres traducciones entre sí divergentes, que como con otras categorías de difícil traslación como *Zerfall*, exponen el momento interpretativo de la traducción, justamente como un traslado o una mudanza donde nada queda intacto.

La primera versión al español del verbo *schalten* es partir, concebida por Fernando Riaza. Así que "material es aquello con lo que les artistas *parten*".[533] Partir, en el sentido de comenzar, de iniciar un proceso de producción artística, presupone el movimiento de A → B. El viaje en el que se embarca le artiste con sus materiales transforma, como todo viaje, tanto al artist*e* como a los materiales. En tanto intersección de cuerpo, tiempo y espacio el movimiento que significa el partir despliega su carácter de experiencia. Según la determinación kantiana la experiencia está mediada por las categorías fundamentales de tiempo y espacio. Si también las formas, los procedimientos para el todo y el propio proceso de producción pueden llegar a ser materiales sobre los que les artistas tienen que decidir, entonces la experiencia cuenta también como material. La experiencia de producción pero también la experiencia de recepción de las obras de arte, *parten* junto a le artist*e* en el viaje de configuración estética. La elaboración del material en tanto proceso queda sedimentada en la obra de arte, en las curvas de su forma, cuyo dinamismo vuelve a ponerse en marcha con la mirada detenida en el momento de la recepción. En sí misma la obra de arte *parte* al encuentro con el instante de su *aparition*, y con éste "sus capas van saliendo peladas una tras otra, de manera imprevisible", lo que ahí estaba rígido, objetivado como forma se pone en marcha, "las obras se vuelven transparentes y se endurecen, envejecen, enmudecen. Al final su despliegue es lo mismo que

[530] Adorno, Th. W. "Arte moderno y producción industrial". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.52 y 53.
[531] Como me sugirió el colega Jonas Balzer en el *Kolloquium* coordinado por Juliane Rebentisch del semestre de verano de 2020 en la Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main.
[532] Adorno, Th. W. "La experiencia estética es procesual; carácter procesual de las obras de arte". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.237.
[533] Adorno, Th. W. *Teoría estética.* Traducción de Fernando Riaza. Taurus/Orbis, 1971.

su desmoronamiento".[534] De acuerdo a la teoría del material, s*chalten* es ya *zerfallen*, producir es dialécticamente descomponer, y por lo tanto, la desintegración de los materiales es lo contrario de su aniquilación o su abolición. La desintegración de los materiales nobles es la condición de posibilidad de su existencia contemporaneísta. Si la producción de la obras es dialécticamente la descomposición del material, la recepción de las obras deviene proceso de descomposición: experimentar las obras es volver a producirlas. El trabajo de Menke y de Rebentisch parten de la idea adorniana de que la experiencia estética es constitutivamente procesual.[535] En este sentido el partir no implica necesariamente ir hacia un destino, sino mejor captar la materialidad del arte bajo el signo de la transitoriedad.[536] "Las obras de arte no son un ser, sino un devenir".[537] Con la expansión neovanguardista de los materiales disponibles el lenguaje con el conceptualismo; el territorio con el *land art* y la crítica institucional; y el cuerpo con el *happening* y la performance fueron expuestos como procesos, como tensión entre momentos. Las hibridaciones idiomáticas ⇆ , la replanificación urbana ⇅ y las corrientes migratorias, que -como las grafica Farocki en *Aufstellung*- es el movimiento desde A ← B , constituyen mediaciones sesentistas del concepto de material. Son muchas las anti-obras que supieron demorarse en estos momentos de la procesualidad de sus materiales y recomponerlos críticamente. La experiencia es la de *partir*, la de salir de la parálisis de la identidad y la equivalencia, tanto antes de la obra terminada como después, en una tensión irresoluble entre producir y desintegrar. L*e*s artist*e*s trabajan sobre el material configurando también un espectro de posibilidad para la recepción, espectro que es la materialidad de la obra y no las intenciones de l*e* autor*e*. Al revés, las recepciones e interpretaciones en tanto experiencias *parten* hacia las profundidades de las obras y también las modifican, se adhieren al material como barnices anacrónicos, expanden el espectro de posibilidades de experiencia y trastocan retrospectivamente el momento de la producción.

La segunda versión al español del verbo *schalten* es jugar, imaginada por Jorge Navarro Pérez. Según esta traducción "material es aquello con lo que les artistas *juegan*".[538] Aunque en alemán el término exacto es *spielen*, el concepto de juego exterioriza un aspecto de gran relevancia para el concepto de materiales. Dentro de la teoría adorniana del material estético el juego no se reduce al entretenimiento o al mero ocio, sino a un comportamiento profundamente serio y preciso con el material "sin el que no se puede pensar ni el arte (ni la teoría)".[539] El juego es el momento experimental, cuando el material entra en su proceso de desarrollo, como en el lenguaje de la informática se denomina a una versión β de un *software* o un videojuego, o en economía que el signo β señala la volatilidad de las acciones. Lo significativo que viene a aportar el concepto de juego con los materiales y su componente infantil es que en su momento irracional se expresa el antídoto contra la búsqueda del espíritu moderno por alcanzar la mayoría de edad, según el modelo kantiano de la racionalización total del mundo. Mediante el juego el arte, racional en sus medios puestos al servicio de un fin irracional, desenmascara la organización racional de la sociedad capitalista como absurda. Mientras haya sufrimiento en el mundo las promesas que trae la razón permanecen incumplidas. La irracionalidad del arte "pone en primer plano lo infantil en el ideal del adulto. La minoría de edad a partir de la mayoría de edad es el prototipo del juego."[540] El proceso que cada obra de arte contiene replica análogamente el proceso histórico general del arte, según el que las capas constitutivas van

[534] Adorno, Th. W. "La experiencia estética es procesual; carácter procesual de las obras de arte". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.238-239.
[535] *Cf.* Menke, C. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor, 1997.
[536] *Cf.* Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
[537] Adorno, Th. W. "La experiencia estética es procesual". En *Teoría estética*.Madrid: Akal, 2004. p.235.
[538] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética.* Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004. p.199.
[539] Adorno, Th. W. "Experimento (II)". En *Op.cit.* p.59.
[540] Adorno, Th. W. "Solipcismo, tabú mimético, mayoría de edad". *Ibíd*. p.65.

emergiendo a la superficie, volviéndose principio y luego desapareciendo. Con ello se arruina lo que mantiene a las capas unidas y la estructura orgánica del arte se viene a pique. La progresiva exhibición del proceso de producción avanzó retrocediendo desde la aparición en la superficie de la obra de las pinceladas, pasando por momentos anteriores como los fondeados monocromos o el soporte en crudo, hasta llegar con el *ready-made* y el *object trouvé* al momento de elección o encuentro del material crudo. Con las vanguardias el primer contacto con el material se ostenta como la obra en sí, con lo que el juego con el material alcanza a la apariencia para llevarla a su crisis histórica. "La crisis de la apariencia parece arrastrar al juego (…) el arte que busca en el juego su salvación de la apariencia se pasa al deporte".[541] Lo problemático del juego elevado a principio de la obra, la total irracionalidad de su proceso, la eliminación del momento racional que representa la técnica, es la "continuidad directa y falsa de racionalidad instrumental. Esta tendencia condujo al *happening*".[542] Sin embargo, la estética y la filosofía adorniana es una defensa del momento lúdico, donde se aloja el impulso mimético frente a la fuerza ordenadora de la técnica. Ambas fuerzas son necesarias. El juego es el método intentando sensibilizarse con las exigencias de su material. La manera de escribir para una teoría estética debe replicar algo del juego de su objeto, el arte, sin abandonar del todo su propio material conceptual y sin eliminar las reglas argumentativas que este material impone. En este punto el juego se aproxima al comportamiento mimético. Así es que la filosofía juega como el arte pero con lenguaje conceptual que lo conduce una y otra vez fuera del arte. Dice Adorno en *Dialéctica Negativa*: "Frente al dominio total del método, la filosofía contiene, correctivamente, el momento del juego que la tradición de su cientifización querría extirpar. (…) La afinidad de la filosofía con el arte no autoriza a la primera a tomar préstamos del segundo".[543] La consciencia filosófica que parte de la separación sujeto-objeto, es decir, que conoce la irrevocable distancia respecto de aquello de lo que piensa, debería para *hacer como si* dispusiera absolutamente de este: "esto aproxima el pensamiento a la payasada".[544] El carácter proverbial y aseverativo de *Teoría estética* es su apariencia más seria y elevada, y a la vez su comportamiento payasesco y ordinario. En la filosofía el juego intelectual con las palabras, los conceptos y la argumentación implica momentos de interrupción brusca, donde se aproxima al *Quatch*, a la charla de café o de cervecería, donde quienes recién se conocen encuentran en una charla respuestas y soluciones a los problemas más generales e irresolubles. El concepto de juego Adorno lo retoma aquí y allá con el motivo hegeliano -que define la mímesis- de entregarse sin reservas al objeto; el motivo benjaminiano del montaje en tanto juego ocioso con lo que ya han hecho otres; pero también el motivo menos recuperado proveniente de los escritos de Paul Valéry: "Él, en quien las capacidades poética y filosófica se producían recíprocamente como en casi nadie más, odiaba a los «poetas filosóficos» que «confunden a un pintor de marinas con un capitán de barco»; «filosofar en verso significó y sigue significando querer jugar al ajedrez con las reglas de las damas»".[545] La analogía entre poesía y filosofía que se corresponde con jugar al ajedrez y a las damas, o pintar una marina o ser capitán de un barco valdrían para la estética y cualquiera de las otras artes, pero justamente no con la poesía. La comparación esquiva algo fundamental: justo la poesía y la filosofía comparten el material lingüístico. Lo que traza la diferencia es el estrato del material lingüístico con el que cada una de ellas trabaja principalmente, siendo la función expresiva para la poesía y la de conceptualización para la filosofía. Se trataría entonces de otro orden de comparaciones lúdicas el que podría resultar iluminador de la divergencia de posiciones lúdicas frente a un material común:

[541] Adorno, Th. W. "Crisis de la apariencia". En *Teoría estética.* Madrid: Akal, 2004. p.139.
[542] Adorno, Th. W. *Ibid.* p.142.
[543] Adorno, Th. W. "La «infinitud»". En *Dialéctica Negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.25.
[544] Adorno, Th. W. "La «infinitud»". En *Op.cit.* p.25.
[545] Adorno, Th. W. "Desviaciones de Valery". En *Notas sobre Literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.180.

dentro del orden de los juegos de mesa, se podría pensar en los diferentes juegos con sus propias reglas, combinatorias, objetivos y hasta jugadores posibles que admiten los naipes. Estos pequeños sistemas de reglas varían de acuerdo a la región, a la comunidad y a la época. Con los naipes se puede jugar al póker por dinero o levantar delicadamente un castillo. La complejidad que resulta siempre insuficiente en cualquier analogía es que siendo juegos diferentes pero que comparten su material, poesía y estética se refieren mutuamente, la poesía es conceptualidad sin concepto y la estética trata al arte sin ser artística. El póker, jugado con las cartas francesas, sigue el imaginario monárquico sedimentado en las cartas españolas, y se organiza como un imperio real, partido en una estricta organización estamental del mazo, por jerarquías de combinatorias que por su propio concepto no puede volver apariencia. El castillo de naipes, en su frágil resistencia contra el viento, la respiración y los soplidos, empero expresa como forma *the royal flush*. Adorno analiza en Valéry, en quien poesía y filosofía se nutrían recíprocamente, la aversión a filosofar en verso, como un intento de saltar las reglas con el material que cada actividad presupone. El exponente en Alemania del filosofar en verso contra el que se dirigía recurrentemente Adorno era Heidegger.[546] El juego en tanto momento del proceso de elaboración del material estético es aquel donde irrumpe la espontaneidad de l*e* sujet*e*, es la fase experimental. En el segmento *Experimento (II); seriedad e irresponsabilidad* Adorno elabora la constelación de lo experimental, el juego y la sorpresa como formas del uso consciente de los materiales, componente sin el cual no se puede pensar el arte ni la teoría. Lo experimental en tanto que asumir riesgos en el proceso productivo genera el momento de la sorpresa y el extrañamiento del sujeto frente a la objetividad que el mismo ha ido engendrando. El «hacer cosas que no sabemos lo que son» lo reformula Adorno: "casi nunca la imaginación de los artistas comprende por completo lo que ellos producen".[547]

La tercera versión del verbo *schalten* es la de trabajar, realizada por Robert Hullot-Kentor al inglés. Aunque cronológicamente anterior, este pasaje reaparece pues así: "Material, by contrast, is what artists work with".[548] El trabajo, que de hecho define lo que es material en tanto objeto-de-trabajo, es dialécticamente definido por el material. Como el trabajo queda incorporado en el material, según el concepto materialista de trabajo muerto, a cada momento cada material se ofrece trabajable sólo en proporciones muy pequeñas. El concepto de trabajo, para poder pensarlo en el marco de la estética adorniana, habría que conectarlo con las versiones al español, es decir comprendiéndolo como proceso lúdico, como un partir hacia el juego [→ β]. El trabajo artístico con el material se diferencia del trabajo alienante ubicuo en la sociedad capitalista, aunque a la vez profundamente conectado a éste desde el punto de vista del cuerpo y el territorio: ambas formas del trabajo significan fuerzas de trabajo, energía física invertida en transformar el material, como lo simboliza el Sistema Internacional con la letra J. El Joule representa en física la unidad de trabajo. "El uso de la fuerza de trabajo es el trabajo mismo (…) El hombre pone en movimiento las fuerzas naturales que pertenecen a su corporeidad, brazos y piernas, cabeza y manos a fin de apoderarse de los materiales de la naturaleza bajo una forma útil para su propia vida".[549] Contrapuesta a la idea de trabajo alienante se sitúa la idea de trabajo libre. La idea de trabajo libre que Marx desarrolla en sus *Grundrissen* discutiendo con Adam Smith, permite comprender la diferencia que para Adorno introduce el trabajo artístico, pero también el trabajo filosófico, respecto del trabajo alienado.[550] En el trabajo alienado el sujeto trabaja para los fines de otrx sujetx, el amo, el patrón, y el producto de

[546] *Cf.* Adorno, Th. W. *Jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal, 2005.
[547] Adorno, Th. W. "Experimento (II)". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.58.
[548] Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Traducción de Robert Hullot-Kentor. Minnesota: University of Minnesota, 1997.
[549] Marx, K. *El Capital. Crítica de la economía política*. México: Fondo de cultura económica, 2008. p.215.
[550] Una reconstrucción detallada de esta discusión se encuentra en: Bürger, P. "La producción artística: la actividad del genio o trabajo libre". En *Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor, 1996. p.141 y ss.

su esfuerzo le es expropiado. Adam Smith describe el trabajo en un sentido nocivo para la subjetividad, en tanto que representa una negación del descanso, la libertad y la felicidad. Marx diferencia la idea de trabajo libre como un tipo de actividad que no se opone al ocio, a la libertad y a la alegría de la autorrealización, en tanto en el trabajo libre el sujeto fija los fines de su actividad en relación con su objeto de trabajo. Los materiales del objeto de trabajo ofrecen resistencias contra la fuerza invertida en su transformación, lo cual exige del trabajador la superación de obstáculos, el vencer las resistencias específicas de su material. En la jerga fisicalista las deformaciones son las transformaciones producidas por fuerzas externas en la estructura material de un cuerpo. Configurar el material implica inevitablemente deformarlo. Mientras que las tensiones son las acciones moleculares o fuerzas interiores que se desarrollan oponiéndose a las deformaciones provocadas por las fuerzas aplicadas. Euler desarrolló la «fórmula de pandeo», con el propósito de investigar la curvatura de los materiales flexados por el juego entre las deformaciones y las tensiones. [551] La teoría de los materiales estéticos procede de un modo análogo, investigando la curvatura que dibuja cada obra de arte en su materialiadad, y que de acuerdo al estado desintegrado del material posvanguardista hay que extender más allá de las obras: "esa imitación extrae de los signos de las obras de arte su nexo de sentido y le sigue, igual que sigue a las curvas en que la obra de arte aparece".[552] El trabajo alienado también posee este momento de reacción por parte del material, de sus resistencia, pero la diferencia sustancial reside en la legalidad inmanente del trabajo libre: es el individuo mismo quien determina, como un niñe con los juegos que se inventa y adapta para sí, los fines que intenta realizar y las reglas para alcanzarlos. La libertad, comprendida como superación de obstáculos, se opone al mero reposo, y más bien representa una actividad independiente de las determinaciones externas. En la filosofía esto vale para el ensayo y sus procedimientos de parataxis y de construcción de constelaciones. Quizás una de las cosas más escandalosas de Auschwitz es la asociación de trabajo y libertad que se les prometía a los secuestrados y esclavizados en la leyenda de la entrada: «*Arbeit macht frei*» [«El trabajo nos hace libres»].[553] Lo que Adorno llamaba jerga de la autenticidad era el trabajo filosófico que eliminaba el momento riguroso del juego constelativo, que pone a las palabras en la trama de sentidos históricos. La libertad del ensayo, que subyace en la idea de capricho, está determinada por el trabajo concreto con el material escriturario. En el „Ensayo como forma" hay un pasaje sobre el capricho en tanto que procedimiento ensayístico que ilumina la condición corpóreo-material de la escritura. El ensayo por su carácter fragmentario y no-concluyente deja aparecer en la escritura la experiencia del conocimiento del objeto, en tanto que interrogación experimental. Los límites de la indagación del objeto, qué aspectos de entre los infinitos posibles, serán expuestos son determinados al final subjetivamente, según el capricho del ensayista. Pero en ese mismo carácter caprichoso no sólo se vuelve explícito en el ensayo un rasgo de su propio proceso de composición, sino que también sale a la luz el componente caprichoso de todo conocimiento científico. Las ciencias exactas tanto como las filosofías de la identidad -entre las que cuentan para Adorno el positivismo anglosajón, el racionalismo francés y el idealismo alemán- quisieran ocultar las huellas del capricho humano que atraviesan los procesos de producción filosófica. El ensayo es una escritura que crítica el fetichismo de la escritura. El ensayo se dirige contra la escritura fantasmagórica, contra su intento de expulsar los caprichos del sujeto y reunir bajo una unidad

[551] *Cf.* Zavalla Carbó, J. *Resistencia de materiales*. Buenos Aires: El Ateneo, 1960.
[552] Adorno, Th. W. "La interpretación como imitación". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.172.
[553] Esteban Juárez me señaló generosamente la inversión del cristianismo que significaba el concepto del reposo en Smith: "«Trabajarás con el sudor de tu frente», fue la maldición que Jehová lanzó a Adán. Y de esta suerte, como maldición, concibe A. Smith el trabajo. El reposo aparece como el estado adecuado, como idéntico a la libertad y a la felicidad. Que el individuo «en su estado normal de salud, vigor, actividad, destreza, tenga también necesidad de su porción normal de trabajo, y de la supresión del reposo, parece no tenerlo en cuenta A. Smith (…) Él tiene razón, sin duda, en cuanto a que en las formas históricas del trabajo -como trabajo esclavo, servil, asalariado- éste se presenta siempre como algo repulsivo, siempre como trabajo forzado, impuesto desde el exterior, frente al cual el no-trabajo aparece como libertad y dicha». Marx, K. *Grundisse*".

idéntica el texto con la cosa. Mediante el capricho ingresan en el material escriturario la fantasía, el deseo y el arbitrio del cuerpo que escribe. La fuerza de trabajo ensayística "aún refleja el ocio de lo infantil, que sin ningún escrúpulo se inflama con lo que ya han hecho otros".[554] Con el ensayo, la adultez de la razón kantiana es desmentida como un juego de niñes guiado por reglas que ella misma se ha imaginado a su antojo para sí. El capricho sin embargo está mediado por el material, que también impone un espectro de lo que es imaginable y elegible históricamente. La libertad no está en escribir simplemente ocurrencias, sino por lo contrario, es el someterse a las reglas de juego autoimpuestas con el material. La opinión filosófica corriente le teme a la ocurrencia por ser demasiado subjetiva, por aparecer como una irrupción brusca de la fantasía sobre el argumento lógico. Pero la ocurrencia es justamente la fuerza contraria: la irrupción de la fantasía del material en la consciencia constituida lógicamente. La ocurrencia es objetiva. En el espacio de juego de la ocurrencia se niegan a la vez en cada caso aquellas reglas instituidas y ritualizadas burocrática y científicamente. Ahí el ensayo, en tanto trabajo libre, es rebelarse contra "la disciplina de la servidumbre académica".[555] El concepto de trabajo libre contiene además un modo de la felicidad que no se reduce a la «simple diversión», sino que, como en el caso que nombra Marx de la composición musical, son procesos terriblemente serios y demandan una intensa concentración. Se trata de aquella variante de Séneca que Adorno nombre en *Dialéctica de la Ilustración*, según la que "la verdadera alegría es austera".[556] Al final el proceso productivo coincide con la autorrealización del sujeto y el producto de su trabajo no representa algo ajeno sino «algo en lo que éste se ha objetivado».[557] La fuerza performativa de las producciones libres, en el sentido que ellas hacen a la subjetividad que las hace, está contenida en la producción artística y en el ensayo, aunque cada divergente en sus materiales y procedimientos. La artesanía escrituraria que engendra el ensayo es la que "negativamente, más fidelidad estética demuestra al rebelarse contra el lenguaje en general (…) y con ello encuentra por sí misma algo así como una forma sin préstamo apologético del arte".[558] La idea marxista de trabajo libre posee un carácter lúdico, que permite conectar en una constelación abierta la expresión *schalten* con las categorías de ensayo, material, juego y capricho. En el ensayo, sin embargo, tiene lugar un sentido de trabajo libre, no sólo como autodeterminación mediante una legalidad inmanente, sino más cercano al Marx de la crítica del fetichismo de la mercancía de *El Capital*: es el de aquellas formas escriturales que no borran las huellas del capricho humano. El ensayo es una forma de escritura que expone las huellas del pensamiento en tanto caprichoso, inevitablemente fragmentario, limitado por la capacidad humana y su interés. El ensayo, en tanto trabajo libre, es anti-sistemático y anti-total, desgarra la fantasmagoría de las filosofías de la identidad. El trabajo artístico, en tanto trabajo libre, se distingue del trabajo alienado en tanto que es capaz de reconocer las huellas de los trabajos anteriores, de entrelazar el trabajo vivo y presente con el trabajo muerto y pasado, acumulado históricamente. En este punto, el trabajo artístico dirige un costado suyo a reelaborar el material, y otro de sus costados hacia el trabajo mismo mediante un movimiento de inflexión sobre sí. Pero es el material mismo el que pide ser abordado materialistamente, como *laburo* acumulado. El carácter *metamaterialista* del material es lo que Adorno nombra como «dejar hablar al material»: lo que el material tiene para contar es su propia vida como trabajo social. En su artículo propedéutico sobre Adorno "Der Fortschritt des Materials" Gunnar Hindrichs formula este problema de dos maneras autoinflexivas, cuando define al componer

[554] Adorno, Th. W. "Contenido de verdad y vida de las obras de arte". En *Op.cit.* p.12.
[555] Adorno, Th. W. "El ensayo como forma". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. p.15.
[556] Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Akal, 2007. p.154.
[557] *Cf.* Bürger, P. *Crítica de la estética idealista.* Madrid: Visor, 1996.
[558] Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. *Op.cit.* p.16.

como “el trabajo del espíritu en un material espiritualizado” y al trabajo musical como “el trabajo sobre el trabajo musical”[559].

[El cuerpo y lo colectivo: el *happening*]

La *Teoría estética* se dicta en el marco del giro conservador de Adorno hacia el final de su vida, y quedó marcada por la polémica con les estudiantes, que es descartada en las reconstrucciones del material, otra vez, por anecdótica o debates políticos universitarios que “devoraron inútilmente el tiempo y la fuerza”.[560] Sin embargo, el rasgo fragmentario de la forma de *Teoría estética* que la hace coincidir dialécticamente con su contenido, en especial con la teoría del material en el momento de su desmoronamiento neovanguardista, está mediado por la convulsa discusión, no sólo por la dispersión de la fuerza de trabajo sino también por la irrupción de la muerte en la ley formal del texto –como señala Rolf Tiedemann en el epílogo del libro-. La polémica con les estudiantes involucró corporalmente a Adorno desde muchos frentes. El profundo agotamiento físico, el estrés y el insomnio fueron signos de expresión de un cuerpo debilitado, que puso su último aliento en dictar y editar el libro más ambicioso de su recorrido. Lo singular de la polémica, cuyo centro fue el problema de la *praxis* política e intelectual, es que estuvo entrelazada en numerosos momentos con el *happening*, justo el arte de acción por antonomasia. *Teoría estética* registra en varios pasajes lo que podría llamarse una alergia condenatoria al *happening*, el pasaje inmediato a la acción. La autonomía del arte, que es su función social, se recrudece como toma de posición ante los ataques de los *happening*, cuya intención era la transformación directa de la sociedad. Contra el *happening*, *Teoría estética* se decide por una insistente defensa de la autonomía del arte, es decir de los materiales heredados incluso en su presente desintegrado y por la salvación de la apariencia en el instante de su crisis.

En la época del retorno del exilio a la ciudad de Frankfurt Adorno se convierte en «Theodor W. Adorno», el célebre hegeliano de izquierda. Sobre su creciente notoriedad él mismo toma nota en una carta a la madre ya de 1949: “Tengo voz y voto en la Facultad. Las lecciones están sobrepasadas, con más de 150 estudiantes; los seminarios y los prácticos están muy bien concurridos”.[561] A partir de estos años la presencia de Adorno en los medios de comunicación de la región, aunque también en Berlín, creció exponencialmente.[562] Entre 1950 y 1969 Adorno dio 34 discursos sobre música y sociología solo en la radio del estado de Hessen, al que pertenece Frankfurt. Esto hizo que para muchos estudiantes Adorno les resultará conocido antes de tomar sus seminarios o lecciones en la Universidad, en la *Hochschule für Musik* o en las Jornadas de la nueva música en Darmstadt. Al volumen de intervenciones radiofónicas que expandieron el alcance de su voz, hay que sumarle apariciones en la televisón y participaciones en diferentes tipos de eventos académicos, tanto de universidades como de escuelas técnicas. Ya para los años 60 Adorno era la figura intelectual más prominente no sólo del Instituto de Investigación de Social y de la Universidad Goethe, sino quizás el filósofo de izquierda más reconocido de la República Federal Alemana. Sumado a las obligaciones académicas y del Instituto, y las apariciones en los medios, Adorno aceptó la invitación a numerosas conferencias individuales.[563] La suma de esta acentuada exposición de su figura y de su pensamiento lo convirtieron en una referencia de la crítica de la sociedad y en una gran autoridad intelectual del posmarxismo alemán, sobre la que les estudiantes militantes tenían altas expectativas. En la década

[559] Klein, R. *et Alt.* (Eds.). *Adorno Handbuch*. Stuttgart: J.B.Metzler, 2011. p.47-48.
[560] Tiedemann, R. “Epílogo del editor”. En Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.482.
[561] Schütte, W (Ed.). *Adorno in Frankfurt. Ein Kaleidoskop von Texten und Bildern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.167. [Traducción propia].
[562] Schütte, W (Ed.). *Op.cit*. p.232.
[563] Müller-Doohm, S. „Mit dem Rücken zur Wand“. En *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.679 y ss.

de las diversas revoluciones políticas que tuvieron lugar simultáneamente en países de casi todo el mundo la alianza entre minorías sociales, sindicatos obreros y agrupaciones estudiantiles fue una constante también en Alemania. El acceso a la educación superior, la información y el conocimiento también hizo de las agrupaciones estudiantiles una caja de resonancia de conflictos más allá de las fronteras nacionales, como la crisis de inmigrantes, la guerra de Vietnam o los movimientos de liberación nacional en América Latina. Las observaciones de Adorno en materia de sociología y política en el marco de una Alemania occidental sin embargo se desarrollaban reflexivamente en una dirección cada vez más pesimista, bajo el diagnóstico de una despolitización de la vida producida por la cerrazón totalitaria de la sociedad tardo-capitalista, que tenía graves consecuencias para la democracia.[564] La gran coalición en 1966 entre los partidos CDU (Unión Demócrata Cristiana de Alemania) del sector de centro derecha liberal y SPD (Partido Socialdemócrata de Alemania) del sector de centro izquierda socialista implantó autoritariamente un programa de transformaciones de la política interna y externa, que ya sin una oposición parlamentaria fuerte, promovió una batería de leyes de emergencia. Mediante estas leyes de emergencia la gran coalición buscaba superar el pluralismo político y forzar una unidad social que persiga el bien común, entendido en sentido económico. Adorno y Horkheimer como representantes del Instituto se mostraron solidarios con los movimientos estudiantiles frankfurtianos desde el comienzo, no sólo contra las leyes de emergencia de la Gran Coalición sino también contra el apoyo alemán a Estados Unidos en la guerra de Vietnam. Pero además cumplieron un rol mediador -siguiendo la reconstrucción de Müller-Doohm- los jóvenes profesores asistentes Jürgen Habermas, Oskar Negt y Herbert Marcuse, que también militaban y tomaban parte en los actos de protesta.[565] El asesinato por «gatillo fácil» del estudiante alemán Benno Ohnesorg en el medio de una movilización contra la visita del Shah de Irán en 1967, que acabó convirtiéndose en todo un símbolo de los partidos políticos de izquierda y el movimiento estudiantil, fue pública y duramente criticado por Adorno en su seminario de estética.[566] Sin embargo, una de las primeras advertencias acerca de la radicalización de las medidas de protesta del movimiento estudiantil vino de parte de Habermas en un congreso en Hannover, según la que la legitimidad democrática de la resistencia política corría peligro en manos de un accionismo en la forma de provocaciones directas contra el poder estatal. La expresión dialéctica que usó el joven teórico para describir esta amenaza internalizada en el movimiento insurrecto y que llamó la atención de Adorno, fue la de un «fascismo de izquierda». Habría que preguntarse si el posterior y monumental tratado de Habermas sobre la acción comunicativa no es una respuesta mediada y una elaboración de la experiencia con el accionismo político de los años sesenta. En 1967 Adorno y Horkheimer deciden citar a la organización SDS (Federación Socialista Alemana de Estudiantes), a los fines de discutir en primer lugar qué relevancia tenía la teoría crítica para la praxis política, en el sentido de una transformación del orden social. Ambos intelectuales buscaron señalar los riesgos de una recaída del modelo socialista en el sistema totalitario del comunismo, como los casos de la URRSS, China y Cuba ya venían demostrando desde hacía ya varios años. Según Adorno para la evitar el proceso de totalización del movimiento estudiantil era un momento clave discutir la aplicación práctica e inmediata de la teoría crítica de la sociedad que él representaba. La teoría crítica tenía que poder co-habitar con la praxis política con un margen de libertad, sin ser sometida a la agenda de los partidos políticos. El esfuerzo de ambos intelectuales estaba concentrado en reformular la crítica ya hecha por Habermas a la tendencia hacia la identificación con los comportamientos del enemigo fascista, con un accionismo terrorista. La crítica de los medios para

[564] Adorno, Th. W. "¿Qué significa elaborar el pasado?".
[565] Müller-Doohm, S. *Op.cit*. p.685.
[566] Müller-Doohm, S. *Ibid.* p.683 y ss.

la transformación del estamento universitario, del orden social extrauniversitario y del modo de producción capitalista implicaba una crítica radical de la violencia. Según Adorno las posiciones se tomaban en el *cómo* de las acciones. Sin una mediación de la autocrítica, el uso irreflexivo de la fuerza convertía la praxis política en aquello contra lo que se dirigía, en praxis autoritaria, exterminio de la individualidad. Si se extingue por completo el individuo en el colectivo, desaparece el suelo desde el que brota el deseo sexual, la espontaneidad, el juego y la fantasía, sin los cuales la felicidad del colectivo tampoco es pensable. El papel que efectivamente cumplió la teoría crítica de la sociedad para la praxis política, fue extender su criticidad al interior del movimiento estudiantil y convertir también en objeto de la transformación la propia materialidad del accionismo. El intento adorniano fue el de pensar contra la acción política desde sus propios materiales.

En los años 60 las universidades se convirtieron en un escenario activo de la disputa política, donde la política, la filosofía y el arte interactuaron bajo la forma de la tensión. Ante las agrupaciones de jóvenes estudiantes, las autoridades universitarias aparecían como el *status quo* burgués dentro de la propia institución académica. Hay una breve historia de intervenciones político-artísticas por parte de las agrupaciones estudiantiles contras las autoridades académicas en las universidades alemanas. En 1967 durante una ceremonia del rectorado de la Universidad de Hamburgo un grupo de estudiantes intervino la cartelera del auditorio máximo con la frase "Debajo de la sotana hay olor a moho de miles de años".[567] Esta suerte de corriente estudiantil contestaria también puede ser rastreada en otros países, como los célebres *graffitis* en las paredes de La Sorbona, las revueltas de los *hippies* y de los *beatniks* en las Universidades de San Diego –donde enseñaba Marcuse- y de Berkeley en 1968, y que llegan a radicalizarse en boicots contra el cuerpo docente, como el perpetrado contra Jacques Lacan por un estudiante en París en 1972. A las estrategias de interrupciones y boicots de clases, conferencias y eventos académicos se suman las tomas de aulas, bibliotecas, salas de conferencias o edificios enteros; los re-bautismos de calles, plazas y edificios de los *campus* académicos con nombres de tradiciones insurrectas; la reformulaciones colectivas de los contenidos de programas y planes de estudios; la organización de festivales de cine y teatro, programas alternativos de radio, o talleres de serigrafía y otras técnicas de impresión. En el ya convulso año 1967 Adorno lee por invitación de Peter Szondi en la Universidad Libre de Berlín su conferencia "Sobre el clasicismo de la *Ifigenia* de Goethe"; la sola elección del tema ya frustra profundamente las expectativas del colectivo estudiantil, que esperaban del crítico de la sociedad una declaración manifiesta de apoyo al movimiento. En el marco del accionismo político estudiantil que se multiplicaba progresivamente en las universidades de todo el mundo, sin ser Alemania la excepción, la defensa de la teoría autónoma, no comprometida con la praxis inmediata, se revela como un *happening* discursivo: el cuerpo de Adorno de pie, leyendo en voz alta, pensando en público, recuperando el nombre de Goethe, incorporando al público mediante la provocación. La provocadora intervención, cuya frustración política-intelectual estaba calculada por Adorno, fue simultáneamente una autocrítica a la resistencia, una defensa mediada de una praxis individual libre y la puesta en acto de una teoría no subsumida a los fines prácticos. Una frase adorniana extrae del clasicismo goethiano el motivo para la defensa de la individualidad: "Invocando las propias palabras de Goethe (…) uno atiende en llamar humanidad o lo humano conforme a la indiscutible intención de elevar a general el cuidado de la libertad humana, de la autodeterminación de todo individuo con respecto a la costumbre particular y a la limitación nacional".[568] Y luego deja escurrir una máxima crítica para la organización política de la acción colectiva que prohíbe la libertad individual: "Que Goethe no soportara ya la protesta contribuía a la crítica del espíritu burgués, del que él mismo

[567] Müller-Doohm, S. *Ibid*. p.683.
[568] Adorno, Th. W. "Sobre el clasicismo de la *Ifigenia* de Goethe". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003. pp.479-480.

participaba sin embargo hasta en lo más íntimo. Le repugnaba el burgués que juega a héroe; barruntaba algo del siniestro secreto de una revolución y de una consciencia supuestamente liberada que, como luego en Francia hacia 1789, tiene que recurrir a la declamación porque no es completamente verdadera, porque en ella la humanidad se invierte en represión e impide la humanidad en su integridad".[569] La intervención sobre Goethe fue un *happening* teórico, que expresa una teoría que en su impotencia frente al curso inmediato de la praxis dominante del mundo que se continúa dentro de los movimientos de resistencia tiene su fuerza práctica, su propio coeficiente de resistencia. El carácter performativo de la conferencia se expresa en las reacciones que desató luego. En el mismo auditorio un grupo de estudiantes desenrollaron una pancarta que decía: "Los fascistas de izquierda de Berlín saludan a Teddy, el clasicista"; a la que le siguió una acalorada discusión que llevó a una protesta dentro del mismo salón.[570] Hacia el final una estudiante con una minifalda verde intentó entregarle a Adorno un Teddy Bear, un osito de peluche rojo. Adorno se retiró ante las contraprovocaciones por parte de les estudiantes. En el año 1968 el movimiento estudiantil de Frankfurt rebautizó la *Johann Wolfgang von Goethe Universität* como *Karl Marx Universität*, mediante una intervención en el portal del edificio principal cuyas letras fueron pintadas en color rojo. Frente al nombre de Goethe, que tras la conferencia de Adorno en Berlín ya había quedado asociado para el movimiento estudiantil a un clasicismo teórico frankfurtiano, en el de Marx resonaba el llamado a les intelectuales a la praxis transformadora, según la célebre tesis XI sobre Feuerbach: "Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modo el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo".[571] En este mismo año los *happenings* y las provocaciones se agudizaron en la efímera *Karl Marx Universität,* en dirección a un parricidio académico-intelectual, producto de las tomas de posición cada vez más antagónicas entre Adorno –aunque él llamaba una «oposición interna», integrada además por los estudiantes Habermas, Friedeburg y Mitscherlich- y el movimiento estudiantil.[572] La intensificación de la violencia entre la policía y los movimientos insurrectos no se restringía en este histórico año al movimiento estudiantil alemán, sino que ganaba visibilidad, como fue el Mayo Francés, y terreno por todos lados, incluso en Argentina con la serie de *happenings* políticos de 1968 llamada Tucumán Arde y el levantamiento obrero-estudiantil de 1969 llamado «Cordobazo». Al comienzo de la lección del 22 de abril de 1969 del seminario de "Introducción al pensamiento dialéctico" Adorno ya esperaba más intervenciones político-artísticas. A penas ingresó en la sala varies estudiante, a la cabeza de elles el militante del SDS Günter Amendt, gritaron: "¡Abajo los denunciantes ordinarios! ¡Abajo Adorno!".[573] Ante esta primera provocación, Adorno arrojó la pregunta al superpoblado seminario de si él debía dictar la clase o no, para cuya decisión les daba a les estudiantes 5 minutos. La lección pudo finalmente comenzar, con el agitado grupo de base de estudiantes de sociología en la sala. Más tarde, en el transcurso de la lección tuvo lugar el llamado «*Busenattentat*» [algo así como el «atentado de las tetas»], un «*Hippie-happening*» en el que tres «muchachas floridas» vestidas con camperas de cuero y pantalones de jean subieron a la tarima desde la que Adorno dictaba la clase, lo rodearon, intentaron abrazarlo y besarlo, le arrojaron claveles en el rostro y descubrieron frente a él sus senos.[574] Antes o después uno de los estudiantes escribió en el pizarrón: «El que tenga en Adorno la única guía, comerá capitalismo toda su vida». Mientras transcurría el momento de confrontación de Adorno con los tres cuerpos

[569] Adorno, Th. W. "Sobre el clasicismo de la *Ifigenia* de Goethe". En *Op.cit*. p.484.
[570] Müller-Doohm- S. „Mit dem Rücken zur Wand". En *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.689.
[571] Marx, K. *Thesen über Feuerbach*. En *Philosophische und ökonomische Schriften*. Stuttgart: Reclam, 2018. p.49.
[572] Müller-Doohm- S. „Vatermord mit Galgenfrist". En *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.693.
[573] Schütte, W. „Frankfurter Neue Presse. Adorno wollte sich nicht küssen lassen". En *Adorno in Frankfurt. Ein Kaleidoskop von Texten und Bildern*. Suhrkamp. p.337. [Traducción propia].
[574] Schütte, W. „Theorie und praxis". En *Op.cit.* p.334-338.

femeninos sin ropas, circulaba entre les estudiantes un volante que rezaba: «Adorno como institución está muerto». Intimidado y enrojecido Adorno buscó generar distancia, tomó sus pertenencias y se retiró de la sala. Alrededor de 100 estudiantes lo siguieron, y el resto se quedó en la sala discutiendo con los miembros del grupo de base. El diario local *Frankfurter Neue Presse* comunicó el acontecimiento con el título «Adorno no quiso dejarse besar».[575] El acontecimiento también es relatado en primera persona por el discípulo adorniano Hans-Klaus Jungheinrich en un relato que llamó "Adorno como institución está muerto. Cómo el transformador de la consciencia fue echado de la clase".[576] Jungheinrich estuvo presente en clases, y conceptualizó su experiencia como un *happening* espectacular. El seminario de sociología del semestre anterior ya había sido ocupado por el "Grupo de base" del movimiento estudiantil a través de intervenciones, interrupciones y *happenings*. El seminario de sociología del año siguiente, es decir del semestre de invierno de 1969, fue tomado por el grupo base, con el destacado estudiante Hans-Jürgen Krahl a la cabeza. El objetivo político era llevar a cabo la transformación de la estructura universitaria, en el sentido de transformarla en trinchera para la lucha contra las instituciones, la empresas y el poder estatal. El conflicto escaló a tal punto que Adorno y Horkheimer, tras intentar negociar, llamaron a la policía para desocupar el Instituto y poder dar comienzo a las lecciones. Unos 75 estudiantes fueron detenidos por las fuerzas policiales.[577]

El «atentado de las tetas» pone de relieve el cuerpo como uno de los materiales del *happening* artístico y político. En el marco de las revueltas estudiantiles en las universidades el *happening* artístico-político a la vez colisiona con el cuerpo como material del trabajo docente. El *happening* en tanto movimiento de neovanguardia, se dirige contra la tradición artística bajo la cual el cuerpo, especialmente el de las mujeres, aparece como objeto de representación del sujeto que pinta, del pintor varón. En sus polémicas *Antropometrías* Ives Kleyn de los años 50 utiliza los cuerpos de mujeres desnudas como pinceles, previamente pintados con el «International Kleyn Blue», su pigmento de autor. Tomándolas por los brazos Kleyn arrastra el cuerpo de las modelos embadurnado por el IKB sobre lienzos en el piso dejando huellas, en un *happening* que ha sido interpretado como una continuación de la cosificación del desnudo femenino. A fines de los 50 y comienzos de los 60 irrumpen numerosas artistas mujeres en la escena artística, siendo el *happening* uno de los movimientos más ocupados por las mujeres. El «atentado de las tetas» del que Adorno formó parte forzosamente, se aproxima más a la visionaria obra teatral surrealista de Apollinaire *Las tetas de Tiresias* escrita en 1903. Como describe Roselee Goldberg en su libro *Performance art*: "La obra era en esencia un llamamiento a las feministas que «no reconocen la autoridad del hombre». (…) «Que me hayas hecho el amor en Connecticut/no significa que tenga que cocinar para ti en Zanzíbar» gritaba la heroína Thérèse a través de un megáfono. Entonces se abría la blusa y dejaba volar sus

[575] Schütte, W. „Frankfurter Neue Presse. Adorno wollte sich nicht küssen lassen". En *Adorno in Frankfurt. Ein Kaleidoskop von Texten und Bildern*. Suhrkamp. p.337. [Traducción propia].

[576] Schütte, W. „Theorie und praxis". En *Op.cit.* p.336.

[577] Para ampliar sobre el último gran disturbio con los estudiantes en el Instituto de Frankfurt Cf: Schütte, W. "Theorie und Praxis". En *Op.cit.* pp.333-335. También: Müller-Doohm, S. "Die Vergeblichkeit, eine Theorie als Praxis zu verteidigen". En *Op.cit.* pp.704-706. La decisión final de Adorno de llamar a la policía para desalojar a les estudiantes resulta a todas luces reprochable, y bajo la teoría de los materiales concentra tanto el rechazo al *happening* como a la militancia política. Como le respondió Marcuse a Adorno en una carta de abril de 1969, uno estaría tentado a decir: "Si la alternativa es la policía o los estudiantes del ala izquierda, entonces estoy con los estudiantes (…)". Sin embargo, las mediaciones del proceso que condujeron a este lamentable desenlace muestran que la decisión de Adorno no se agota en el explícito tradicionalismo academicista que -como señala Schwarzböck- fue característico de la filosofía adorniana desde un comienzo. En el tenso proceso de entrelazamiento del *happening*, con la teoría y la militancia se constituye una constelación material de arte, filosofía y política que resulta más productiva en su procesualidad, que juzgada desde el autoritarismo del final. Desde el llamado a la policía la complejidad de la polémica se tiende a simplificar en los polos bueno/malo, progresista/reaccionario. La crítica a la decisión de llamar a la policía abre el problema a la crítica radical de la policía y de porqué es necesaria la fuerza armada en sociedad democráticas. Adorno discutió en parte estos asuntos en un intercambio epistolar entre febrero y agosto de 1969 con Herbet Marcuse, que se encontraba en la Universidad de California. Una reconstrucción dialéctica de este estrato de la polémica de Adorno con el movimiento estudiantil la escribe Silvia Schwarzböck, en los apartados "Adorno contra Marcuse. La policía o los estudiantes", "Adorno contra el activismo: ¿Qué significa resignarse en política?" y "Las contradicciones de Adorno y las contradicciones del activismo". En *Adorno y lo político*. Buenos Aires: Prometeo, 2008. pp.108-140.

tetas –dos enormes globos, uno rojo y uno azul- que permanecían sujetos a su cuerpo por cuerdas. Con estos signos demasiado prominentes de su sexo, decidía que sería mejor sacrificar la belleza «que puede ser causa de pecado» desembarazándose de sus tetas por completo, y las hacía explotar con un mechero".[578] La acción de *desvestir* las tetas se contrapone a la iconografía de las tetas *desnudas*, estetizadas como morfema de la pintura y escultura moderna. La distinción en inglés que introduce John Berger en su célebre *Modos de ver* siguiendo el estudio del historiador Kenneth Clark *The Nude. A study in ideal Form* entre *nude* y *naked* permite diferenciar con precisión entre la configuración armónica del material corporal en la tradición de la pintura óleo y la desintegración despojada del material corporal en el *happening*, la performance y el arte de acción. La palabra *nude* –que se traduce como desnudo- se remonta a la tradición de representación pictórica, especialmente del cuerpo femenino, como objeto de representación para el pintor varón. El desnudo es el modo estetizante de ver y de dar a ver el cuerpo. El cuerpo aparece como una totalidad armónica. Este modo esta convencionalizado según las formas de representación autorizadas por la tradición. Por lo contrario, la palabra *naked* apela al cuerpo sin ropas, *des*vestido, pero en vez de estar estetizado, está desprovisto, al menos en primera instancia, de la convencionalidad cultural que le inscribe o bien la vestimenta o bien la apariencia estética. Los códigos de representación de la tradición de la pintura al óleo tienden a idealizar el cuerpo, es decir, a despersonificarlo, volverlo general. Con el desnudo el cuerpo aparece idealizado. Estar sin ropas en cambio supone estar arrojado a la singularidad corporal. Con el cuerpo desvestido se expone la fragilidad de lo particular. "Estar desnudo es ser visto sin ropas por otros y no estar reconocido como uno mismo. (…) Estar sin ropas es estar sin disfraz. (…) La desnudez es una forma de disfraz".[579] El desnudo artístico le pone al cuerpo sin ropas el disfraz de la belleza, de la apariencia estética. Con ello la apariencia bella del arte moderno participa del asco civilizatorio contra la parte baja de la corporalidad, allí donde los huecos y las humedades tienen un sustrato animal. El origen del asco, según Freud, apareció con la transición al momento bípedo de la humanidad y la distancia respecto de los genitales. Con el andar erguido el olor de los fluidos, "que atraía al macho hacia la hembra menstruante, fue objeto de represión orgánica".[580] La separación vertical que la erección del cuerpo le impone a los sentidos superiores respecto de las zonas bajas y húmedas en cada cuerpo, según esta historia psicoanalítica del patriarcado, pone a la mujer frente al macho como objeto de deseo y simultáneamente de repugnancia (la contradicción más corriente del varón respecto de su propia esposa). La distancia vertical entre la cabeza masculina y los genitales femeninos, se profundiza con el desnudo artístico en la distancia horizontal entre la mirada del pintor y el cuerpo desvestido de la modelo. Toda la tradición del desnudo artístico en la pintura agrega una mediación material entre el cuerpo objetivado de la mujer y el cuerpo subjetivado del varón. Los fluidos menstruales naturales son son sustituídos en la manipulación de fluidos pictóricos artificiales: el olor a menstruación es sublimado en el aroma del aceite de linaza y del *thinner*. Frente a la vagina, paradigma de lo bajo junto con el ano en tanto que huecos húmedos, las tetas están a mitad de camino con la parte superior del cuerpo, la cabeza, la morada de la razón y del habla. Las tetas femeninas, como fueron retratadas tantas veces en la pintura al óleo, en oposición a los pectorales masculinos, se les atribuye el doble carácter de protuberancia genital y a la vez de glándula mamaria. Se las encierra por la ideología de lo erógeno, culturalmente prohíbido para las mujeres y el asco al fluido lácteo del pezón, restringido al mandato de maternidad. Las mujeres no pueden andar como los hombres con el torso descubierto por las calles o en los espacios públicos. Sólo pueden aparecer como tetas idealizadas en el plano de la

[578] Goldberg, R. *Performance art*. Barcelona: Destino, 1996. p.80.
[579] Berger, J. *Ways of seen*. Londres: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972. p.54.
[580] Berger, J. *Op.cit*. p.252.

representación artística. El encierro normativo de las tetas femeninas expresa la legislación patriarcal del cuerpo de la mujer. El mal llamado «atentado de las tetas» contra Adorno criminaliza un *happening* como si se tratase de un ataque terrorista. Habría que volver a nombrarlo como «tetazo», como las propias mujeres le llaman desde la tercera ola feminista a su decisión soberana de marchar por las calles de la ciudad con las tetas desvestidas. Después del quiebre del canon pictórico por las vanguardias, el desnudo estético femenino, sobrevivió por otros medios en la publicidad y en la industria cultural. Como señalan Adorno y Horkheimer "las tentativas románticas de producir un renacimiento del cuerpo en los siglos XIX y XX no hacen más que idealizar algo muerto y mutilado. (…) Los artistas prepararon sin quererlo para la publicidad la imagen perdida de la unidad de cuerpo y alma".[581] El cuerpo sin ropas aparece en el *happening* contra la apariencia orgánica de la pintura clásica y de los nuevos *mass media*. En el «tetazo» de Frankfurt las mujeres ocupan el lugar de ser vistas por otros, pero ya no como modelos objetos de representación, sino como agentes, como objetos que se auto-objetualizan y encienden allí su subjetivación. El cuerpo de las estudiantes universitarias frente al del profesor varón, ha sido construido de un modo análogo al de las venus y madonas yacentes de la pintura al óleo. Si bien el proceso de dejar el confinamiento en el hogar y los cuidados de salud ya había comenzado en el siglo XIX, el acceso libre de las mujeres en las universidades occidentales se da en el siglo XX.[582] Ha sido numerosas veces referenciado el temperamento libidinoso y mujeriego de Adorno, y eran ya entonces de público conocimiento sus múltiples *affaires* extramatrimoniales. Como profesor fue descrito por varias de sus alumnas como "uno que se excitaba rápidamente".[583] Según los testimonios, Adorno coqueteaba, flirteaba y avanzaba regularmente sobre sus alumnas. Sin embargo es descripto por Müller-Doohm como alguien «ni chauvinista ni sexista, ni un hombre machista, sino más bien tímido e infantil, pero espontáneo». Cuando las tetas de las alumnas salieron del cuerpo objetualizado e irrumpieron en el escenario por la voluntad soberana, el cuerpo del docente acosador se invierte en el objeto acosado. En ese *schock* lo que choca es el nombre «Theodor W. Adorno», el filósofo como institución, y el cuerpo libidinoso de Teddie, desvestido del disfraz intelectual. Sin embargo, la reacción pseudoinfantil de sonrojarse y huir no sólo es reducible a la personalidad de Adorno, sino que expresa la fragilidad general que encierra la subjetividad masculina. Los varones adultos que se comportan como niños, con un deseo sexual que tiende a extralimitarse caprichosamente, son virtualmente ya el acosador. El *happening* se suele diferenciar de la *performance* y del arte de acción por su carácter de espontaneidad, justo ese carácter que Adorno quería rescatar en el individuo frente a las imposiciones del colectivo político. La espontaneidad del *happening* no debe ser comprendida como inmediatez o recaída en la *creatio ex nihilo*, sino como *work in progress*, la exhibición del proceso de producción y como el carácter inestable de los materiales. Como señala Erika Fischer Lichte en su *Estética de lo performativo*, la inclusión del público como uno de los materiales del proceso que tiene lugar en una acción, supone el hecho de vérselas con la indisponibilidad que en tanto cuerpos vivientes y en devenir estos materiales retrucan: le *performer* no puede disponer del todo qué reacciones, sucesos y procesos va a despertar el curso del *happening* en los cuerpos de les espectadores, pero también el cuerpo propio. El «tetazo» de Frankfurt puso a Adorno en el lugar de un material viviente, en el lugar de espectador incluído en la obra por la fuerza. El *happening* en tanto arte de acción se tensa en la dialéctica acción/reacción. Fischer Lichte analiza la indisponibilidad en las acciones con serpientes de Mariana Abrahmovic y con el coyote de Joseph Beuys, es decir con la copresencia de animales: "Esta indisponibilidad afecta, por un lado, a la

[581] Adorno, Th.W. y Horkheimer, M. "El interés por el cuerpo". En *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal, 2007. p.253.
[582] *Cf.* Palermo, A. I. "El acceso de las mujeres a los estudios universitarios (siglo XIX)". En *Revista Argentina de Sociología*, 4 (7), pp.377-417. 2006.
[583] Müller-Dohm, S. *Adorno. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. s.94

materialidad de las realizaciones escénicas y, por otro, a su desarrollo, al bucle de su retroalimentación autopoiética. (…) El cuerpo animal vivo, sin embargo sigue siendo indisponible. Igual que en el caso del cuerpo humano, no presenta carácter de obra, tiene carácter de acontecimiento".[584] La pregunta que parece formular el *happening* en el medio de los movimientos estudiantiles es precisamente la de cómo accionar una espontaneidad colectiva y erotizante. La reacción de retirada de Adorno frente al avance de las estudiantes mujeres con sus torsos desvestidos y en público, responde claramente no sólo al contexto de agitación política y de una posición crítica tomada contra las provocaciones del movimiento estudiantil, sino a la vez porque se vio alterada la distribución tradicional del poder universitario que descompone el cuerpo académico en hombre/mujeres, docente/alumnas, activo/pasivas, vestido/desvestidas, privado/público. El cuerpo de Theodor W. Adorno fue el material indisponible por antonomasia para los *happenings* del movimiento estudiantil.

La posición de Adorno frente al cuerpo se expresa de muchas maneras en sus reflexiones como defensa de la libertad sexual, de la ocurrencia y la espontaneidad, del juego en el impulso mimético, del sensualismo de la escritura asociativa. El intento adorniano de salvar lo infantil no era empero una recuperación irreflexiva de lo caprichoso, de la *pedarquía*, en el sentido de una tiranía del ego ilimitado del niñe. Estos motivos constituyen un intento de rescate del cuerpo viviente [*Leib*] de lo que junto a Horkheimer habían diagnosticado como el cuerpo mutilado [*Körper*]. El exterminio del cuerpo se ha producido en un proceso histórico de larga duración, que es el del despliegue de la civilización occidental, paralelo al de la racionalidad instrumental. Su origen es mítico, correlato de la articulación del lenguaje, del desarrollo del concepto y de la división del trabajo. En la clase 6 del seminario de *Estética* de 1958/1959 Adorno explica la interrelación entre el dominio de la naturaleza corporal y el progreso de la vida ciudadana, ya en la *polis* griega. La transición del cuerpo viviente al cuerpo mutilado es parte del proceso civilizatorio de dominación de la naturaleza, de una naturaleza que no es sólo externa, todo lo no humano -el territorio y les animales- sino también interna, del cuerpo, mediante la represión de la sensibilidad, la sublimación del deseo, el bloqueo de la fragilidad para la socialización en la vida urbana. La plástica antigua, donde el cuerpo aparece representado desnudo, "está relacionada, en cierto sentido, con la ciudadanía urbana, en la medida en que de algún modo implica la protesta contra –como se suele decir- el tratamiento del cuerpo humano como una función dentro del proceso vital ciudadano".[585] La doble diferenciación *nude/naked* en inglés y *Leib/Körper* en alemán configura un cuadrilátero de tensiones sobre el material corporal. En los desnudos de los *happenings* de les estudiantes se traza la intersección entre el cuerpo sin ropas [*naked*] y el cuerpo físico mutilado, desgarrado históricamente [*Körper*], como ataque contra la falsa apariencia del cuerpo orgánico, reconciliado [*Leib*] en el desnudo artístico de la tradición [*nude*]. El *naked-Körper,* el cuerpo mutilado sin ropas es la expresión del dominio de la naturaleza interna. Aunque sigue siendo problemático cómo hacer aparecer el cuerpo mutilado, más aún sin ropas, sin caer en la obscenidad morbosa de la prensa amarillista o en la función compensatoria de las *horror movies* de Hollywood. Las fotografías de víctimas de los crímenes de lesa humanidad del siglo XX muestran el extremo más salvaje de lo que la civilización le hace a los cuerpos no alineados, pero también se enfrentan con el peligro de la estetización del horror. "En la diabólica humillación de los prisioneros en los campos de concentración, que el verdugo moderno añade sin motivo racional al martirio, se manifiesta la rebelión no sublimada, y sin embargo reprimida, de la naturaleza prohibida."[586] Según Adorno sólo de un modo mediado, a través del desgarramiento de la propia

[584] Fischer-Lichte, E. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011. p.217.
[585] Adorno, Th. W. *Estética. 1958/1959*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009. p.176.
[586] Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. "Interés por el cuerpo". En *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal, 2007. p.255.

corporalidad de la obra de arte se podía darle expresión al horror sin volverlo digerible con una forma bella. Con el happening el cuerpo deviene material de la producción artística. Habría que pensar aquellos *happenings* que involucran momentos de violencia real contra el propio cuerpo del performer como expresión literal del *naked-Körper*. Allí expresión de la violencia y realización de la violencia se confunden bajo la forma de la autolasceración. El *nude-Körper* se trataría de la estetización del cuerpo mutilado. La historia de la pintura al óleo y la construcción del *Nude* como uno de sus géneros más célebres han participado en el dominio civilizatorio de cuerpo. "Bajo la historia conocida de Europa corre una historia subterránea. Es la historia de la suerte de los instintos y las pasiones humanas reprimidos o derformados por la civilización (…) Sólo la cultura conoce al cuerpo como una cosa que se puede poseer, sólo en ella se ha distinguido éste del espíritu –quintaesencia del poder y del mando- como objeto, cosa muerta, *corpus*".[587] El cuerpo mutilado desnudo aparece en imágenes como las «exóticas» mujeres pintadas por Paul Gauguin; las hermosas fotografías de varones negros gays de Robert Mapplethorpe, compuestos según el ideal helénico; o las escenificaciones rituales del accionismo vienés, con una apariencia estética macabra, caníbal y cruenta. Por su parte, el *naked-Leib* es un terreno de disputa, porque constituye el tratamiento más corriente y mancillado del cuerpo por la industria cultural, la publicidad y la imagen ideológica, que hipostasian el cuerpo viviente desnudo como apariencia de reconciliación. Pero a la vez se trata para Adorno de la utopía, irrealizable para la sociedad entera, expresable a través de la sexualidad libre o la mímesis: "[La represión] golpea con todo su horror al mártir del amor, al presunto criminal sexual y libertino, porque el sexo es el cuerpo no reducido, la expresión, aquello que los verdugos en secreto anhelan desesperadamente. En la sexualidad libre el asesino teme la inmediatez perdida, la unidad originaria en la cual él ya no puede vivir. La sexualidad libre es lo muerto que resurge y vive."[588] Adorno en este punto coincidía con el *happening*, en el sentido de que para hacer resurgir el cuerpo liberado, hay que volverse contra las convenciones de la representación instituida. Es una forma de praxis, de comportamiento individual, la sexualidad libre, y no una imagen bella la que puede resucitar el cuerpo mutilado. Sin embargo, en el diagnóstico adorniano lo único que hay es *Körper* –cuerpo civilizado- y *Nude* -estetización del cuerpo-. El punto problemático en los *happening* eróticos y sexuales para una teoría materialista como la de Adorno, es que en la obra de arte no puede sin más trasladarse esa praxis sexual libre, porque se instrumentalizaría su autonomía bajo una *Katharsis* dirigida y se cumpliría el modelo freudiano de las proyecciones subjetivas.[589] "El

[587] Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. *Op.cit*. p.252.

[588] Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. *Ibid*. p.255.

[589] Schneider, Ch. "Die Wunde Freud". En Klein, R. *Adorno. Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart: J.B.Metzler, 2011. p.294.

* Adorno utiliza en alemán la palabra «*Stoff*» que se traduce normalmente como materia, en alución a la estética hegeliana del contenido. En la misma versión de Akal de *Teoría estética* traducida por Jorge Navarro Pérez se distinguen los apartados sobre "El concepto de material" ["*Zum Materialbegriff*"] y el "El concepto de materia" ["*Zum Stoffbegriff*"]. Resulta inconsistente entonces que en este pasaje se traduzca «*Stoff*» por material, y no por materia. En las lecciones de Estética de Hegel las materias con las que el artista trabaja son precisamente las partes del contenido, de lo que transcurre en la obra: los caracteres, las acciones y los temas. Un pasaje sobre el manierismo muestra que Hegel usaba el concepto de «*Stoff*» como equivalente de asunto, tema y contenido: "En segundo lugar [hay que mencionar la] Maniera del artista, [ésta es] su pecularidad en general; [es] lo particular [y] se refiere más bien a lo técnico. (…). En las exposiciones de Homero, Sófocles o Rafael, la particularidad del sujeto desaparece; el asunto es tan dominante que la particularidad del artista no aparece. Él no ha introducido nada de su particularidad, sino que únicamente ha devenido un órgano formal del contenido, del material". ["Der Künstler ist nur (…) ein formelles Organ des Inhalts, des Stoffs geworden". En Hegel, G. W. F. *Estética o filosofía del arte (verano de 1826). Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Madrid: Abada, 2015. p.183]. Además, según Hegel "lo más a mano es ahí [el material] de su [propio] tiempo [y] sus caracteres puede sen inmortales por los siglos de los siglos". [En Hegel, G. W. F. *Op.cit.* p.171]. Adorno se dirigió contra esta inmediatez de los materiales en todas sus acepciones, tanto como sustancias, como formas y como contenidos. Según la propia reconstrucción que Adorno hace del concepto de «*Stoff*» discute su sentido hegeliano: "No se puede alejar apodícticamente del concepto de material lo que en la terminología antigua se llama materia, en Hegel los *sujets*. Mientras que el concepto de materia sigue valiendo para el arte, es indiscutible que en su inmediatez, como algo a tomar de la realidad exterior y que a continuación hay que elaborar, está en decadencia desde Kandinsky, Proust y Joyce. (…) La estética hegeliana del contenido, en tanto que estética de las materias, suscribe (en el mismo espíritu que muchas de sus intenciones) de manera no dialéctica la objetualización del arte mediante su relación cruda con los objetos" [Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.201-202]. Habría que corregir entonces la traducción de Navarro Pérez en el pasaje aquí citado, y en lugar de «material» [en alemán «*Material*»], escribir «materia» o «contenido» [«*Stoff*»]. Una «hermenéutica de los contenidos» en el sentido de una interpretación de las temas subjetivamente puestos por el artista era lo que Adorno discutía al teoría psicoanalítica del arte. Al revés, como está traducido el pasaje de *Teoría estética*, como una

psicoanálisis ve las obras de arte esencialmente como proyecciones de lo inconsciente de quienes las han producido y olvida las categorías formales frente a la hermenéutica de los *contenidos*.* (…) Para el psicoanálisis, las obras de arte no son más que hechos, lo cual le hace pasar por alto su objetividad, su coherencia, su nivel formal, sus impulsos críticos, su relación con la realidad no psíquica, su idea de verdad".[590] Sin embargo, al revés, como el *happening* en su radical ataque a la apariencia vuelve a caer en ella, la *Katharsis* sexual y las proyecciones inconscientes de les *performers* constituyen la objetividad de la obra en la que se materializa su contenido de verdad. Al entrar en el terreno de la obra de arte las acciones eróticas del *happening* pierden el horizonte de satisfacción al que tiende el deseo, devienen *aparition*. El cuerpo liberado del disfraz armónico de la desnudez entra en escena de modo efímero, sin otra finalidad que –como la de las apariciones celestes- es la de encenderse y desaparecer. Según Adorno el comportamiento imperdonable del *happening*, igual que el de la praxis política estudiantil, es que se lanzaban inmediatamente a intervenir sobre la realidad sin detenerse críticamente en sus materiales.

Pero contra Adorno, el análisis inmanente del *happening*, muestra que su rebelión contra los materiales nobles de la pintura no supuso la abolición de la materialidad, sino su radical expansión. Momento que heredan todas las neovanguardias. En el texto de Susan Sontag "*Happening: An Art of radical yuxtaposition*" de 1962[591] se arriesga una temprana pero influyente caracterización del *happening*, especialmente atendiendo al caso neoyorkino, que permitiría diferenciarlo de la performance, el teatro, la danza y del accionismo político. *Happening* fue el nombre que recibió el giro desde la objetualidad maltrecha de la posvanguardia heroica hacia la aparición del cuerpo del artista y del público como parte de las obras desde mediados de los años 50 y finales de los 60. Frente a la *performance*, que tuvo su irrupción a fines de los 60 y comienzos del 70, el *happening* no trascendió como categoría estética, antropológica y sociológica; aunque se podría pensar en la categoría de filosofía política de acontecimiento [*événement*] en autores como Alain Badiou, que sin embargo apelan más a su conexión con el psicoanálisis lacaniano que con el movimiento de neovanguardia.[592] Comparten ambas nociones el cuerpo -del artista pero también del público-, la acción, la espacialidad y la temporalidad como material, igual que el accionismo vienés, el situacionismo francés y otras corrientes neovanguardistas análogas. Pero la performance se elevó a concepto contemporáneo cuando las demás permanecen ligadas a géneros históricos restringidos a su contexto de aparición. Desde el punto de vista de su naturaleza poética el *happening* no es un movimiento estructuralmente diferente a la *performance* -o al arte de acción-, ni opuesto en su modo de producción, sino mejor un momento temprano de esta. En este sentido *happening* es más bien una categoría historiográfica que estética. Como momento de la genealogía del modo de producción performático, el *happening* estuvo más ligado a la pintura y a la música como negación determinada de ellas, el situacionismo a la arquitectura y al cine, y la performance al teatro y a la danza. La politicidad se contornea de modos singulares en cada una también, porque el *happening* surgió emparentado a la militancia universitaria, los mítines políticos y a la organización de la resistencia estudiantil-obrera; mientras que la performance –tras la segunda institucionalización de la vanguardia- orientada a la crítica instrainstitucional del arte. El análisis inmanente del *hapenning* y

«hermenéutica de los materiales» era, en lugar de la crítica a las proyecciones de Freud, precisamente lo que Adorno quería realizar con el método del análisis inmanente de la configuración de las obras.

[590] Adorno, Th. W. "Crítica de la teoría psicoanalítica del arte". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.18.

[591] El breve pero influyente ensayo apareció en la revista neoyorkina *The Second Comming Magazine* de marzo de 1962, y reapareció traducido como "Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical" en el libro *Contra la interpretación y otros ensayos* de 1996 (traducido al español por Horacio Vázquez Rial). Buenos Aires: Alfaguara, 1996. pp-340-354.

[592] En el axioma 2 del texto "Sobre el acontecimiento en Deleuze", Badiou afirma: Axiom 2: "The event is always that which has just happened and that which is about to happen, but never that which is happening." (The original French text is "L'événement selon Deleuze" in Alain Badiou, *Logiques des mondes* (Paris: Seuil, 2006). Translated by Jon Roffe, *Parrhesia, A journal of critical philosophy*.

de sus mediaciones por la crítica de arte no deja de exponer que su fuerza pende no de una diferenciación sino de un entrelazamiento. De hecho, en los más tempranos textos críticos sobre el *happening* ya se nombra a les artistes como *performers* y su hacer como *to perform*. La distinción *happening/performance* es altamente inestable, ambas prácticas son una intersección de una amplia diversidad de dimensiones. Aquel funcionamiento que observaba en 1977 Rosalind Krauss sobre la performance como un «término paraguas» que cubría una enorme cantidad de acciones entre sí divergentes, vale también para el *happening*.[593] Por su parte, Sontag plantea el principio surrealista de la yuxtaposición radical, cuyo modelo es el *collage*, como figura clave de la intersección en la que aparece el *happening*. Tres rasgos diferentes del *happening* son elaborados en este influyente artículo: el tratamiento de las personas como materiales, la transitoriedad y la provocación a la audiencia. Cuando la autora llega al punto de los materiales del *happening*, describe una serie de cosas, sustancias y elementos físicos que configuran simultáneamente la plasticidad del suceso y a la vez su transitoriedad. La textura de los materiales usados, a través de cuyas modulaciones la acción se vuelve sucia o limpia, dura o suave, da cuenta de la herencia de la sensibilidad pictórica y escultórica que tiene el *happening*, herencia contra la que empero se levanta. En Nueva York la mayoría de los hacedores de *happenings* eran artistas plásticos, mayormente pintores, y músicos. Los ensamblajes, continuaciones del *collage*, los enormes *Color Fields* sobre lienzo que envolvían ópticamente al cuerpo del espectador y la *action painting* que anteponía la producción pictórica por sobre la pintura terminada fueron abriendo el paso a los rasgos del *happening*. La *action painting* es comprendida normalmente como informalismo pictórico, en tanto búsqueda de la aparición inmediata de la materia amorfa, su puro aparecer sin estar formada por el artista. Sin embargo, el proceso informalista es un profundo diálogo entre el artista y la sustancia, a la que se le da una forma que acaba volviéndose contra la idea de forma. El informalismo pictórico, también llamado expresionismo abstracto, de artistas como Jackson Pollock, Mark Rothko o Willem de Kooning desarrolló un procedimiento de composición cercano al *ready-made* y al *object trouvé*, pero que volvió a poner en el lugar de lo encontrado o lo desplazado por estos hacia el interior del círculo de la obra, aquello que durante toda la modernidad fue comprendido como mero material estético a configurar: la pasta pictórica. La nueva forma que aparece en el informalismo es la forma de la acción de pintar, del gesto. En este punto, el informalismo, no en tanto ausencia de formación del material, sino en tanto formación antimodernista del material, se toca con el expresionismo y el cubismo, pero los despliega hacia una predominancia del carácter performativo. Para Allan Kaprow, que comenzó a dedicarse al *happening* desde 1957, éste nuev modo de producción ocupaba el lugar de su producción pictórica. Sontag cita un texto de Kaprow de 1956 llamado "*Assemblages, Enviroments and Happenings*", en el que el artista hace una descripción precisamente de lo que sucede ["*of what literally «happens»*"]. Cuando se formula en inglés la pregunta «*What is happening?*» que es muy cercana a «*What is going on?*» sale a la luz el carácter transitorio, de acción que transcurre en tiempo presente, aspecto que ya está cristalizado en el verbo *happen* conjugado en *present continous*. Como sustantivo, *happening*, refiere tanto a un acontecimiento [*event, ocurrence*] como a una fuerza destructiva [*incident*] del orden establecido. Las filosofías francesas del acontecimiento intentan dar cuenta de la politicidad inmanente de esta fuerza de lo que irrumpe repentinamente. Kaprow comenta el salto entre la técnica dodecafónica de Arnold Schönberg y las estrategias de John Cage, del que había sido alumno, en términos de expansión de los materiales posibles, hasta lograr que cualquier cosa sea posible de devenir obra. La expansión de los materiales avanza involucrando el espacio circundante por donde se mueve el cuerpo, hasta alcanzar a la ciudad

[593] *Cf.* Krauss, R. *Passages in Modern Sculptur*, London/Cambridge: The Mit Press, 1977. p.204.

como material en sí misma: "Es precisamente ventajoso experimentar con el ensanchamiento gradual de la distancia entre los eventos dentro de un *happening*. Primero a lo largo de varios puntos de una avenida intensamente transitada; luego en distintas piezas y pisos de un departamento donde algunas de las actividades están fuera de contacto con las demás; luego más de una calle; luego en diferentes aunque próximas ciudades; finalmente alrededor de todo el mundo. Por un lado, esto a incrementa la tensión entre las partes. (…) Por otro lado, esto permite que las partes existan por sí solas, sin la necesidad de una coordinación intensiva".[594] Un sólo *happening* alrededor del mundo compuesto de distintos eventos que irrumpen en el *status quo* simultáneamente pero sin una coordinación intensiva parece una buena descripción de lo que sucedió con los movimientos estudiantiles-obreros entre 1968 y 1969.

La transitoriedad de los *happenings* se debe a que ellos son fugaces, perecederos y espontáneos. El aspecto fugaz refiere a su temporalidad constreñida, efímera, acortada, instantánea. La duración de los *happenings* es variable "y puede ir desde diez a cuarenta y cinco minutos".[595] Los minutos representan volúmenes relativamente pequeños de tiempo frente a las duraciones de las otras artes, como las horas en el cine, en el teatro o la música; algunas performances que han durado días, semanas o meses -como la de Marina Abrahmovic y Ullay cruzando a pie la muralla china-; y los «siglos de los siglos» que pueden durar la literatura, la pintura o la arquitectura como señala Hegel.[596] Los *happenings* del movimiento estudiantil contra Adorno se trataban de intervenciones punzantes pero fugaces. Lo significativo de la reducción del tiempo de trabajo a partir de las vanguardias radicales, en las obras que se producen por selección, abducción, señalamiento u ostentación, es que en los minutitos está lo decisivo. En *El Capital* Marx señala que lo decisivo en la "Lucha por la jornada laboral" del capitalismo industrial «son los átomos de tiempo» que el capitalista sediento de plustrabajo le quiere robar diariamente al trabajador. La fragmentación del tiempo y su explotación se ha desarrollado infinitesimalmente, hasta cotizar lo fugaz en el capitalismo tardío, como las apariciones efímeras en los segundos planos de las películas de Hollywood de la bandera de los Estados Unidos o de la Coca Cola. En este sentido la constricción temporal del *happening* es una pelea inconsciente por el sentido de lo fugaz. En los minutitos en los que puede durar una acción artística en un espacio *random*, vuelve a pasar la historia de la humanidad, contra la cual la obra puede empero volverse. El carácter perecedero apunta a su momento autodestructivo, de consumación de su propia materialidad, seleccionando objetos frágiles para usar en la acción y no dejar rastros. Como señala Sontag, los materiales ocasionales son la mayor parte de las veces literalmente consumidos o destruidos en el curso de la acción, y desechados después de ella: acciones, movimientos performáticos, objetos de uso corriente, música, luces, palabras.[597] El rol del registro fotográfico o audiovisual de las acciones no estaba en el *happening*, tan afinado como luego en la *performance*. De los *happenings* del movimiento estudiantil en las exposiciones de Adorno, no hay registros visuales, sino los relatos, los comentarios en cartas y las reseñas en periódicos. La condición descartable de los materiales elegidos acompaña la temporalidad efímera del *happening*. "Una de las formas en las que el *happening* se mantiene libre del tiempo es en su deliberada impermanencia".[598] En los sesenta, una de las formas claves de la acción política fueron los carteles y los volantes. En tanto que estrategias gráficas ambos tienen un carácter agudo y efímero, son imágenes-intervención, apariciones, anzuelos a la mirada, acontecimientos visuales

[594] Kaprow, A. "*Assemblages, Enviroments and Happenings*". En Sandford, M. S. (Ed.). *Happenings and other acts.* London: Roundlege, 1995. p.261.
[595] Sontag, S. "Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical".. En *Contra la interpretación y otros ensayos* de 1996. Buenos Aires: Alfaguara, 1996. p.342.
[596] Hegel, G. W. F. *Estética o filosofía del arte (verano de 1826). Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Madrid: Abada, 2015. p.171.
[597] Sontag, S. *Op.cit.* p.345.
[598] Sontag, S. *Ibid.* p.344.

destinados a circular liberados del peso de la trascendencia. Los volantes tienen, como el diario del cuento de Cortázar, un absurda suerte: viajan en las manos de alguien por el tranvía, se convierten en mero papel impreso y vuelan por el espacio público, aterrizan boca abajo en las veredas, el viento los da vuelta y vuelven a ser un volante para algún fortuito peatón que accidentalmente los lee, luego se transforman otra vez en papel impreso, hasta que un limpiador o une vecine los barre, que es para lo que sirven los volantes después de estas inquietantes metamorfosis.[599] Los carteles o *Transparenten* se codean con la publicidad y la propaganda, en su voluntad comunicativa, efectista y persuasiva, con mensajes cortos y contundentes, imágenes gráficas y tipografías impactantes, pero antagónicos en sus horizontes.[600] El *Transparent* en el auditorio máximo de la universidad de Hamburgo fue uno de los primeros del movimiento estudiantil en ser influyente; que luego se replicó en Berlín contra Adorno en 1967 luego de que el pronunciara su conferencia sobre Goethe.[601] El factor espontáneo del *happening* refiere a su modo de producción, que no es determinante de un producto que viene después, terminado, sino que se desintegra la barrera entre ambos, y el proceso deviene la obra, y el producto deviene producción. La producción previa del *happening*, como describe Sontag, incluía la escritura de textos, esquemas del espacio, esbozos de cronogramas o secuencias de acciones, que se ensayaban sin libreto y sin coreografía. Lo que se ensaya es la espontaneidad. La espontaneidad que aparecía ante el público no era una mera repetición de un diseño cerrado, sino la continuación de esa dialéctica entre ensayo e improvisación. No se trata pues de una tiranía irracional de la ocurrencia o del capricho como creía prejuiciosamente Adorno, sino del entrelazamiento de creación y obra. La exhibición del acto creativo teje una trama de sorpresas que dota al momento de una inestabilidad y de una impredictibilidad, de allí que "la audiencia –fiel, apreciativa, pero por sobre todo experimentada- frecuentemente no sabe cuándo [los *happenings*] han terminado, y debe ser avisada cuando debe retirarse".[602] La conjugación de estos tres aspectos constituye la transitoriedad del *happening* bajo la lógica de una *apparition*, escritura, fenómeno celeste, en cuya apariencia está contenida su desaparición.

La preocupación en la elección de los materiales se expresa también en el uso de las personas como objetos materiales más que como personajes teatrales o co-actores. Según Sontag hay una sola palabra para describir el modo en que les *performers* se dirigen hacia la audiencia: «tratamiento». No sólo por el montaje y la preparación del cuerpo del *performer* para la acción, sino también por el modo en que se concibe y realiza la incorporación del público en el *happening*. En muchos casos el estatuto de objeto, la objetivación del cuerpo del artista pero también el de les espectadores se realiza en tanto objeto de provocación y objeto de violencia: "Los eventos parecen diseñados para molestar y maltratar al público. Los *performers* pueden salpicar con agua a la audiencia, arrojarle monedas o detergente en polvo para hacerle estornudar. Puede haber alguien que haga ruidos casi ensordecedores en un bidón o que agite una antorcha en dirección a los espectadores. Puede haber varias radios funcionando simultáneamente. El público puede ser obligado a permanecer de pie, con la mayor incomodidad, en una habitación abarrotada, o a disputarse el espacio en unos tablones dispuestos sobre unos palmos de agua (…)".[603] Lo que aparece como inmediatez está mediado, la espontaneidad provocativa de las acciones del *happening* que incorporan al espectador están preelaboradas, pensadas y puestas ahí. La diferencia con las obras de la tradición moderna, cuya elaboración técnica del material es la de una maestría que requiere de una concentración de la fuerza

[599] *Cf.* Cortázar, J. "El diario a diario". En *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995. p.36.
[600] Adorno analiza la función de los carteles de cine [*Filmtransparente*] en conexión con la industria cultural en el artículo "Carteles de cine". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008. pp.309-316.
[601] Müller-Dooh, S. *Op.cit*. pp.683 y 689
[602] Sontag, S. "Los *happenings*: un arte de yuxtaposición radical". En *Op.cit*. p.342.
[603] Sontag, S. *Ibíd*. p.342.

de trabajo en largos procesos de trabajo, es que el *happening* se produce por la disgregación del espacio de trabajo y el acortamiento del proceso de producción. La creencia de que el *happening* por su carácter transitorio no implica el trabajo sobre un material -como sostuvo Adorno- conduce a la condena reaccionaria del arte contemporáneo y a la vez a la fetichización segunda de las vanguardias, a la imposibilidad de analizar su proceso de composición. Creer que el *happening* es pura desmaterialización mistifica negativamente las acciones neovanguardistas. Los *happenings* artísticos neoyorkinos tenían lugar en una serie de galerías de arte, durante varios años especialmente en Reuben Gallery, The Judson Gallery and The Green Gallery, que se posicionaban tanto contra la silente institución museo como contra la rígida cuarta pared del teatro. Los *happenings* políticos en las universidades, como los realizados por sectores del movimiento estudiantil contra Adorno, a diferencia de los realizados en las galerías de arte de Nueva York, Colonia, Milán o París, invierten la relación *performer* y audiencia. De acuerdo a la división del trabajo universitario, el docente es el performer de la clase, es la parte activa, y le alumne comporta el público que escucha, la parte pasiva de la lección. En los *happenings* políticos del movimiento estudiantil en el marco de seminarios o conferencias, les *performers* son en verdad una parte de la audiencia que asaltan el estrado, y convierten por la fuerza al cuerpo del orador en espectador-partícipe del *happening*. El cuerpo del Adorno docente se vuelve explícito mediante el *happening* como campo de batalla entre las fuerzas de la autoridad institucional, la expectativa estudiantil y la autonomía individual. Si para el modo de producción del *happening*, el público es uno de los materiales con los que le *performer* juega, entonces el propio Adorno, con su nombre, su cuerpo y su acción, devino material estético de la serie de *happenings* que tuvieron lugar entre 1967 y 1969. El *happening* intentó en tanto acontecimiento político-estético patear el tablero de la representación académica, y hacer aparecer lo que estratégicamente no tiene parte en el régimen de visibilidad vigente. En este sentido las estrategias del *happening* se vuelven contra la apariencia estética orgánica para ganar fuerza en la *aparition* política. En tanto material, la acción de aparecer y de hacer aparecer, de volver visible, tiene su historia. No solo las acciones vanguardistas, ya preformadas por las fiestas, eventos y situaciones de dadá y el surrealismo, sino también como momento en sí mismo invisible de las obras modernas críticas. El *happening* eleva a principio el momento del acto presente en toda obra de arte: "su carácter inmanente de acto les confiere algo momentáneo, repentino, aunque estén realizadas en sus materiales como algo duradero. El sentimiento de ser asaltado que causa toda obra significativa registra esto".[604] El sentimiento de ser asaltado que buscan los *happenings* conduce al problema del *shock*. "Esta abusiva incorporación de la audiencia parece proporcionar, en defecto de todo lo demás, la espina dramática del *happening*."[605] Incorporar el público como parte de la obra, significa que dentro de los elementos que se yuxtaponen para montar el *happening* bajo el principio del *collage* se agregan los cuerpos, las experiencias subjetivas y las reacciones posibles. En este sentido Sontag interpreta el *happening* como un arte de la yuxtaposición radical, expresión de una sensibilidad surrealista vigesimesca que va más allá del histórico programa vanguardista: "Uno podría ver un tipo involuntario de principio-*collage* en muchos de los artefactos de la ciudad moderna: la brutal desarmonía de edificios en tamaño y en estilo, la salvaje yuxtaposición de signos de las tiendas comerciales, la estridente composición del periódico moderno, etc.".[606] En este sentido el *shock*, el golpe en la consciencia del espectador/partícipe, no es sólo la suspensión del sentido que el encuentro fortuito de elementos incongruentes provoca, sino que el *shock* es reconocerse a sí mismo elemento incongruente,

[604] Adorno, Th. W. "Ilustración y horror". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.112.
[605] Sontag, S. *Op.cit*. p.343.
[606] Sontag, S. *Ibid*. p.348-349.

deshumanizado y aleatoriamente incorporado, «*sujet trouvé*» o –como decía Douchamp- «material carente de latencia». En el tratamiento de los cuerpos –del artista y de la audiencia- como materiales se ejerce una violencia, no sólo por la provocación, la agitación repentina o la ridiculización, sino sobre todo por la instrumentalización de estas experiencias con fines ideológicos: "Esto [el *shock*] lo provoca el artista vanguardista, porque tiene la esperanza de que, con la supresión del sentido, el receptor se pregunte por su propia praxis cotidiana y la necesidad de modificarla".[607] El *shock* encuentra su justificación en el repetido diagnóstico de una sociedad anestesiada, adormecida, a la que se intenta despertar a la fuerza. Desde el punto de vista de sus propias ambiciones empero el *shock* como procedimiento estético se enfrentó a dos fenómenos que dejan abierta la pregunta a todas las estrategias posteriores de incorporación del espectador. Primero, la reacción de autoconservación en el público ante la provocación violenta que conduce a reforzar la praxis que se quería transformar, ya desde los ataques dadaístas. En algún punto, este fenómeno explica la radicalización de la postura de Adorno frente al *happening*. Y segundo, la institucionalización del *shock*, que invierte su carácter disruptivo en un efecto esperado, consumible. Frente al fracaso por rechazo o absorción del *shock* dadaísta y surrealista que describe Bürger, el *happening* se radicaliza según Sontag por el lado del miedo: "El apetito de violencia en el arte es un fenómeno nuevo. Parece ser el consenso implícito de aquellos que hacen *happenings*, que otros tipos de provocaciones (por ejemplo, la provocación sexual) son de hecho menos efectivas y que el último bastión de la vida emocional es el miedo".[608] En el punto donde la violencia sobrepasa la provocación y se vuelve directa, física e inesperada el *happening* y las demás estrategias de intervención política del movimiento estudiantil comparten la tendencia vigesimesca hacia la experiencia del miedo. La crítica adorniana al accionismo del movimiento estudiantil entonces era acertada en cuanto peligro de recaída en el terrorismo: la producción del miedo no puede ser una acción válida ni en la política ni en el arte. Según Sontag la escenificación del terror, el infundir temor asemeja el *happening* a una tragicomedia. En la constatación del carácter estético, ficticio que el terrorismo del *happening* reviste ante la brutalidad de los horrores del siglo veinte, el público muchas veces ríe «ahí donde no hay nada de qué reírse», según la formulación de *Dialéctica de la Ilustración*. En la incorporación forzosa del público en la escenificación de la tragedia, el público responde -en el mejor de los casos- con la risa más penosa de todas, en la mayoría como le sale espontáneamente desde el fondo de su incomodidad: con la "furia ciega ante la provocación" [609] o emprendiendo una retirada hacia los altos y seguros terrenos «de la torre de marfil».[610] Silvia Schwarzböck, siguiendo a Frantz Fanon, llama la atención sobre la politización del espectador en un contexto de aguda revuelta política: "Es lógico que en aquel contexto, la no acción de Adorno, su reticencia a comprometerse con uno de los dos bandos fuera leída como un gesto o como una decisión, no como una abstinencia o una distancia, de acuerdo con la idea de Frantz Fanon de que, en el combate por la salvación común, todos se ensucian las manos, incluso el que permanece como espectador".[611] Si Adorno entendía la *theorein* como una acción contemplativa, el accionismo político entendía la teoría desde el punto de vista del *happening*: la teoría ocupaba el lugar del espectador. El *happening* artístico-político a fines de los 60 fue el momento de la politización del espectador por el movimiento estudiantil, fue la estrategia de incorporar en la praxis política a quien se decide por la contemplación teórica. La incorporación del espectador por el *happening* converge con la politización del espectador por la militancia. Los

[607] Bürger, P. "El montaje". En *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010. pp.114-115.
[608] Sontag. S. *Ibíd*. p.352.
[609] Bürger, P. *Op.cit.* p.114.
[610] *Cf.* Schütte, W. „Keine Angst vor dem Elfenbeinturm". En *Adorno in Frankfurt. Ein Kaleidoskop von Texten und Bildern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. pp.343 y ss.
[611] Schwarzböck, S. "El asesinato del padre. Adorno y el movimiento estudiantil". En *Adorno y lo político*. Buenos Aires: Prometeo, 2008. p.114.

happenings políticos que incorporaron el cuerpo de Adorno como material de sus yuxtaposiciones expresan el lugar en el que el movimiento estudiantil buscaba ponerlo contra su voluntad, un lugar trágico que Sontag hacia el final de su ensayo define apelando justamente a una figura de la tradición semítica: la del chivo expiatorio.[612]

Del mismo modo que la discusión con los jóvenes compositores de posguerra en los cursos de verano de Darmstadt, la discusión con los militantes universitarios en Frankfurt en 1967-69 expone una fuerza performativa de los textos adornianos, que el propio Adorno quiso corregir. En ambas polémicas lo que se acabó volviendo contra el cuerpo de Adorno fue la fuerza performativa de su escritura y sus ideas. Las ideas de Adorno se volvieron material: éste comenzó a hablar, más allá de las intenciones personales del autor. Los compositores poserialistas habían leído *Filosofía de la nueva música*, y confiaban en que sus producciones continuaban el desarrollo de las tensiones contenidas en el material musical, que Adorno había visto en las composiciones atonales y del primer dodecafonismo de Schönberg. Como explica el trabajo de Esteban Juárez "La modernidad entumecida. Sobre la crítica de Adorno al serialismo", la expectativa puesta por la llamada Primera Escuela de Darmstadt en la aprobación teórica de sus composiciones por parte del autor del influyente libro sobre la vanguardia musical, es proporcional a la frustración de la proyección que tenía el filósofo sobre los jóvenes compositores como continuadores de los problemas materiales que heredaban del dodecafonismo.[613] Ya hacia finales de los sesenta, este cruce invertido de expectativas frustradas se repite pero con les jóvenes del movimiento estudiantil: les estudiantes esperaban el acompañamiento del máximo representante de la teoría crítica de la sociedad en su programa de acción política, que cediera las horas de sus seminarios y lecciones para discutir la situación política -el apoyo de Alemania a la Guerra de Vietnam, la falta de representación parlamentaria de la oposición de izquierda, el estado de excepción y las impunes medidas represivas del Estado para con la protesta social- y trazar un plan de resistencia. Por su parte el director del Instituto de Investigación Social esperaba de sus estudiantes una mediación de la reflexión crítica en el accionismo estudiantil. Es cierto que haber derivado de la crítica adorniana a la sociedad administrada una exigencia de compromiso para con la acción política fue una lectura interesada de su filosofía, más en orden a capitalizar su figura: "Desde nuestra perspectiva, con la ventaja de haber visto finalizar el siglo XX, resulta un poco extraño que el activismo de entonces haya elegido a Adorno como el teórico de su praxis. Su versión de la teoría crítica intentó explicar por qué no sucedía la emancipación humana o, si se quiere, por qué los nuevos órdenes, surgidos tras las revoluciones, revertían en una nueva forma de opresión. Ese fue su aporte a la tradición del marxismo occidental: pensar las razones por las cuales los hombres perseveran en la opresión, aun cuando estén dadas las condiciones para que se emancipen".[614] En este mapa de expectativas proyectadas y siempre frustradas la vida de los textos publicados de Adorno fueron una mediación clave. En ambas polémicas la interpretación de la obra adorniana ocupó un lugar no menor. Cuando la producción filosófica se realiza mediante la publicación de libros y la práctica docente despliega una performatividad que va más allá de las intenciones de los autores. Según la exigencia adorniana para las obras espirituales, artísticas y filosóficas los autores no deberían intentar aclarar intenciones. Las interpretaciones adornianas en el nombre de un *fundamentum in re*, de una exigencia que le venía del objeto interpretado mismo, tomaban sin embargo una enorme distancia respecto de éste e intervenían fuertemente sobre la configuración de otres autores y sus intenciones, como Kant, Hegel,

[612] La expresión con la que se tradujo al español es la de «cabeza de turco», que en Alemania, a la luz del movimiento migratorio obrero proveniente de Turquía desde los años 60 adquiere un sentido histórico más.
[613] *Cf.* Juárez, E. "La modernidad entumecida. Sobre la crítica de Adorno al serialismo". En *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. Vol XVIII, pp.105-123. Málaga: 2013.
[614] Schwarzböck, S. "Adorno contra el activismo: ¿Qué significa resignarse en política?". En *Op.cit.* p.129.

Freud o Marx. Pero él mismo en tanto autor no era capaz de poner en juego el desapego de sus producciones, respecto de la discordancia entre intenciones e interpretaciones que sus textos sacaban a relucir. Adorno tendía a adoptar una actitud paternalista respecto de sus textos y de cómo debían ser leídos, cómo de hecho hizo en textos declarativos de intenciones como "Malentendidos" respecto de *Filosofía de la nueva música* o "Notas marginales sobre teoría y praxis" y "Resignación" respecto del marxismo esperado por el movimiento estudiantil, inspirados por su textos críticos más radicales de la sociedad capitalista como *Minima Moralia* y *Dialéctica de la Ilustración*. Quizás ese haya sido su único error: caer en el gesto positivo de aclarar subjetivamente lo que el material escritural –ya independiente del sujeto creador- hace. Para nosotros es más plausible interpretar estas respuestas críticas a las ideas de Adorno como una muestra del alcance en la práctica de su radicalidad. La crítica radical despierta en el mejor de los casos nuevos espíritus críticos, que alcanzan también al crítico de primer orden. Si los jóvenes compositores y los estudiantes revolucionarios esperaban tanto de él, se debía no sólo al prestigio que el nombre Adorno representaba entre los hegelianos de izquierda, sino porque también habían comprendido algunos estratos de sus críticas que el propio autor no logró prever. También es discutible que de las lecturas de sus textos o de las declaraciones en clase los jóvenes derivaran acciones en la práctica que exigían involucrar la "aprobación" estética o la compañía militante. Desde ambos lados de las dos discusiones la crítica a la autoridad del autor por sobre sus producciones materiales no era lo suficientemente cabal.

Adorno se pronunció explícitamente sobre el movimiento estudiantil en entrevistas radiales y televisivas, como la breve conferencia "Resignación" emitida en febrero de 1969 por la Radio Libre de Berlín, pero su posición respecto de la praxis la dejó asentada en los dos breves textos inéditos "Sobre sujeto y objeto" y "Notas marginales sobre teoría y praxis". Adorno entiende por un lado que la teoría debe quitarse la cadena pragmática para no claudicar ante la falsa inmanencia e inmediatez del sistema capitalista, en el sentido de que los intelectuales deban intervenir directamente por fuera de sus materiales lingüísticos; y por otro, las intervenciones en el material lingüístico que hace la teoría son en sí una praxis: "el pensamiento es una actuación, la teoría es una figura de la praxis; la ideología de la pureza del pensamiento nos engaña sobre esto. El pensamiento tiene un doble carácter doble: es inmanente y riguroso, pero también es un modo de comportamiento real en medio de la realidad".[615] La praxis política, en cuya transición del accionismo ciego al fanatismo y al pseudoterrorismo de izquierda, se equipara a la praxis administrada y fascista. El punto central de la discusión era el concepto de praxis que tenía Adorno opuesto al de los estudiantes. Para Adorno, tanto el *happening* como la acción política se saltean el momento reflexivo sobre sus propias materialidades, a través de las cuales ingresaran los males del mundo que ellos quisieran combatir. Sin la elaboración crítica del material la acción artística y la política se inundan de acción instrumental. La praxis verdadera, como la concebía Adorno, debía luchar contra el principio de identidad que cunde por doquier, acogiendo a un ejercicio de la teoría libre, sin compromisos, sin forzarla a la acción o a la entrega de directrices. La fuerza crítica del pensamiento debía evitar la radicalización del accionismo, frente al cual Adorno se manifestó crítico, así como también de la consecuente infracción de leyes, violencia en contra de cosas y ataques directos a personas.[616] La acción política inmediata era altamente problemática, por presuponer una concepción ingenua de sociedad, por la extinción de la libertad individual y por la organización del colectivo verticalmente. En el último seminario sobre sociología de 1968 Adorno insistía en el carácter total de la sociedad capitalista moderna, que preforma tanto al colectivo como al individuo forzando su identidad. La

[615] Adorno, Th. W. „Notas marginales sobre teoría y praxis". En *Crítica de la cultura y sociedad II.* Intervenciones. Entradas. Madrid: Akal, 2009. p.677.
[616] Müller-Dohm, S. *Op.cit*. p.692

extinción del individuo –y sus momentos de fantasía e imaginación sin las cuales ninguna revolución es pensable- en el colectivo repite fatalmente la configuración estandarizada que la sociedad ya le ha hecho al individuo. Si la teoría debía iluminar las mediaciones materiales de la praxis, al revés el ejercicio de la *praxis* es capaz de iluminar dialécticamente en su clásico antagonista, la *theorein*, la contemplación pasiva, el momento político, activo y productivo. En esta misma inversión el *happening* –como momento de la praxis- se infiltra para poder interpretar a la *theorein* como un acontecimiento contemplativo. Los peligros que Adorno detecta en el *happening* habría que extenderlos como autocrítica de la teoría, de una manera invertida, es decir, como los momentos de inmediatez, de la defensa irreflexiva de la reflexión, de la extinción de las mediaciones colectivas en el pensamiento individual. En este sentido, Adorno radicalizó su postura hasta reducir la complejidad de estratos que es cada cuerpo al cuerpo sedentario del pensador. La torre de marfil se descubre similar a la escultura de piedra de Rodin de *El pensador*: un hombre sentado sólo. El trabajo compartido en el Instituto de Investigación Social, las discusiones con colegas, la labor como docente, el método colaborativo del dictado y hasta su propio matrimonio constituían modelos de una *praxis* colectiva, no jerarquizada tiranamente, que sin embargo Adorno no llegó a reconocer como mediaciones materiales de la torre de marfil. Estas materialidades de la praxis contemplativa ponen de manifiesto que el individuo solitario y sus momentos de fantasía y espontaneidad con el material eran ya y desde siempre un diálogo, una acción colectiva. Por su parte, y como señala Schwarzböck, la acción estudiantil se repartía en manifestaciones en el espacio público, intervenciones en la esfera académica y discusiones al interior del movimiento estudiantil. Para las tres instancias del accionismo -ciudana, académica, partidaria- la reflexión aparece como coordinación intersubjetiva entre les actores, podría decirse en términos habermasianos, el rasgo comunicativo de estas acciones, pero también en la fantasía necesaria para imaginar las estrategias y sus efectos. Estas mediaciones de la reflexión desmienten la acusación adorniana de ceguera del accionismo. Los beneficios detectados en la defensa de la individualidad decidida a seguir sus propios impulsos miméticos, deberían poder ser retroproyectados en las organizaciones políticas estudiantiles y en el *happening*, bajo los modos de una individualidad mediada, de una reflexividad somática y colectiva, que se despliega a través de las acciones, de las intervenciones, incluso en su momento más instrumental, en esa inteligencia técnica, táctica, estratégica de ajustar los medios de acuerdo a los fines.

Durante la polémica con el movimiento estudiantil, Adorno trabajaba desesperadamente en escribir el trabajo sobre estética, que acabó siendo una suerte de modelo de una praxis filosófica. Ni en el seminario de estética de fines de los años 50 ni el que dictó a comienzos de los años 60 hay una toma de posición crítica respecto del *happening*, no se lo trata explícitamente de hecho. Sin emabrgo se encuentran indicios de que la defensa de la autonomía de la praxis artística ya habían dejado sembrado el terreno para la crítica posterior al *happening*.[617] Recién en la conferencia "El arte y las artes" dictada en 1966 hay una serie de reflexiones sueltas sobre el *happening*, que si bien advierten algunas contradicciones no productivas o no dialécticas, defienden la fuerza irónica de este modo de producción artística: "La tendencia al entrelazamiento es algo más que una insinuación o que esa síntesis sospechosa cuyas huellas asustan en nombre de la obra de arte total; los *happenings* quieren ser obras de arte totales en tanto que obras de antiarte totales".[618] Adorno advierte de aquel peligro que ya el propio Allan Kaprow sospechaba de la tendencia del *happening* a la anarquía de los materiales, a que se rescinda todo contrato artístico, hasta erradicar cualquier selectividad y que todo pueda alcanzar el estatuto de obra de arte. La figura wagneriana de la obra de arte total reúne todas

[617] Adorno, Th. W. *Vorlösungen: Ästhetik 1961/1962*. Berlin: Adorno Archiv. Vo.6362. 09.05.1961.
[618] Adorno, Th. W. "El arte y las artes". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Primas. Sin imagen directriz*. Madrid: Akala, 2008. p.380.

las artes individuales y las integra en una unidad estética, en cuyo centro se pretende realizar positivamente una idea de arte. En "El arte y las artes" el *happening* reúne todas las artes individuales, tras el desbordamiento [*Entgrenzung*] de los géneros, la caída histórica inmanente de las fronteras entre las artes y las entrelaza en una multiplicidad estética, en cuyo centro se pretende realizar negativamente una idea de antiarte. En este breve texto, Adorno realiza una interpretación histórico-filosófica del *happening*, es decir como forma: "Lo que derriba las lindes de los géneros está movido por fuerzas históricas que despertaron dentro de las fronteras y acabaron desbordándolas".[619] Que el *happening* sea una forma significa que el despliegue actual de sus rasgos multimediales son en verdad fuerzas que se venían desarrollando subcutáneamente en el interior de los materiales específicos de cada una de las artes. Las artes se encuentran, confluyen y se entrelazan las unas a las otras no por búsquedas centrífugas, sino por fuerzas centrípetas, por una concentración sobre el propio material que acabó destruyendo su especificidad. La destrucción de los bordes materiales de las artes no sólo condujo al desbordamiento [*Entgrenzung*] entre ellas y su entrelazamiento [*Verfransung*], sino además a como lo formulará luego en *Teoría estética* entre las obras de arte y la realidad empírica mediante la desartistización del arte [*Entkunstung der Kunst*]. El peligro de algunos *happenings* es que por momentos parecen desatender esas fuerzas históricas y ser praxis vital o praxis política sin mediaciones. "El cine quiere despojarse por su ley inmanente de su elemento artístico (casi como si este contradijera a su principio artístico), sigue siendo arte en esta rebelión y lo amplía. Los fenómenos de entrelazamiento de los géneros parecen estar inspirados (…) por esta contradicción. Los *happenings* (por supuesto, la falta ostensible de sentido no expresa sin más la falta de sentido de la existencia) son ejemplares a este respecto. Se entregan sin frenos al deseo de que el arte, contra su principio de estilización y su parentesco con el carácter de imagen, se convierta en una realidad *sui generis*. De este modo, los *happenings* polemizan rotundamente contra la realidad empírica, como la que quieren llegar a ser. En su extrañeza respecto de los fines de la vida real, en medio de la cual se celebran, los *happenings* son su parodia, que ellos llevan a cabo inequívocamente, por ejemplo como la parodia de los medios de comunicación de masas".[620] Los provocadores *happenings* realizados en el marco de la protesta estudiantil tuvieron, según este argumento adorniano, la fuerza ironizante tanto de la seriedad de la teoría crítica de la sociedad, de la cual Adorno era el más productivo y agudo representante, como también del propio movimiento político, con el cual querían contribuir. Desde el punto de vista del «tetazo» de Frankfurt se vieron parodiados el cuerpo del docente y el cuerpo estudiantil, la acción política directa y la acción crítica mediada. Las discusiones con les estudiantes que comenzaron a intensificarse entre 1967 y 1968, llevaron a Adorno a la radicalización de la crítica formulada contra el *happening* en *Teoría estética*. Sin embargo la agudización de su crítica no significa un desarrollo más extenso, o un tratamiento pormenorizado del *happening* como procedimiento artístico, que hubiese significado darle dignidad estética. En el póstumo libro sobre estética, la definición del concepto de material refuerza elípticamente la crítica al *happening:* "La ampliación de los materiales disponibles, que echa por tierra las viejas fronteras entre los géneros artísticos, es el resultado de la emancipación histórica del concepto de forma. (…) Sólo una parte extremadamente pequeña del material disponible abstractamente es utilizable de una manera concreta, sin colisionar con el estado del espíritu".[621] Allí sobrevuela el supuesto de que el *happening* querría utilizar concretamente todo el material disponible, de un modo ciego frente al estado histórico del espíritu. Este mismo argumento es el de "El arte y las artes" cuando define al *happening* como «obra de antiarte total». Según Adorno sólo el

[619] Adorno, Th. W. "El arte y las artes". *Op.cit*. p.381.
[620] Adorno, Th. W. "El arte y las artes". En *Crítica de la cultura y sociedad I.* pp.395-396.
[621] Adorno, Th. W. "El concepto de material". *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.200.

trabajo con la parte utilizable cada vez del material disponible expresa el estado del espíritu, es decir, puede hacer aparecer mediatamente el conflicto social. En su ambición total respecto del material el *happening* colisionaba con la tendencia hacia el nominalismo del espíritu, hacia su especialización y departamentalización. *Teoría estética* está llena de estas generalizaciones que se apoyan en los textos de análisis crítico de obras y producciones concretas. Sin embargo, de entre todos los textos de crítica de arte y cultura, no hay uno sólo que esté dedicado a un análisis pormenorizado de los *happenings* particulares que plagaron los años 60 por doquier. Un trabajo de este tipo hubiese sido el antídoto contra las generalizaciones prejuiciosas contra el *happening*, en tanto reconocimiento de los modos en que estas acciones mediante la ampliación de los materiales, la destrucción de la forma y la superación de las barreras, engendran materiales, formas y diferencias estéticas de segundo orden. La yuxtaposición y el entrelazamiento de materiales divergentes en el *happening* que aparece como colisión irresponsable e irreflexiva con el estado del espíritu, puede ser interpretado como expresión de la desintegración del espíritu vigesimesco, contra el que se vuelve como ironía estética y no sólo como su mera continuación. Como falta este trabajo de crítica inmanente del *happening*, la complejidad del material acontecimental-performático le permanece vedado a Adorno. En *Teoría estética* se desprende al respecto sólo una mención al paso, precisamente como la intrusión de la mera racionalidad mala en el círculo autónomo de la obra de arte: "La alergia al aura, a la que hoy no se puede sustraer ningún arte, va unida a la irrupción de la inhumanidad. Esa cosificación reciente, la regresión de las obras de arte a la literalidad bárbara de lo que sucede estéticamente, y la culpa fantasmagóricamente están entrelazadas de manera inextricable. En cuanto la obra de arte siente un temor tan fanático por su pureza que ella misma se desconcierta y saca fuera lo que ya no puede llegar a ser arte (el lienzo y el mero material sonoro), se convierte en su propio enemigo, en la continuación directa y falsa de la racionalidad instrumental. Esta tendencia condujo al *happening*. Lo legítimo en esa rebelión contra la apariencia en tanto que ilusión y lo ilusorio en esa rebelión (la esperanza en que la apariencia estética salga del lodazal tirando de su propia coleta) van unidos".[622] El pasaje sobre el *happening* visto a la luz del conflicto de Adorno con les estudiantes, también ilumina dialécticamente las posiciones del conflicto, simétricas en la defensa de la pureza en ambos extremos: en la teoría y en la praxis. Ambas se acusaban especularmente de reaccionarias. El pasaje de Adorno sobre el *happening* puede ser reformulado, reemplazando *en cursiva* a la obra de arte por los extremos de *teoría* y *praxis*: "En cuanto la *teoría* siente un temor tan fanático por su pureza que ella misma se desconcierta y saca fuera lo que ya no puede llegar a ser *teoría* (*la acción y el material corporal*), se convierte en su propio enemigo, en la continuación directa y falsa de la racionalidad instrumental". Esto expresa la posición de los estudiantes contra Adorno, reduciéndolo a alguien que solo reflexiona contemplativamente pero que no acciona políticamente, que no «pone el cuerpo» -como se dice en la jerga performática-. Pero descuida el carácter performativo de la teoría. Al revés: "En cuanto la *praxis* siente un temor tan fanático por su pureza que ella misma se desconcierta y saca fuera lo que ya no puede llegar a ser *praxis* (el *concepto* y el *material categorial*), se convierte en su propio enemigo, en la continuación directa y falsa de la racionalidad instrumental". Esto expresa la posición de Adorno contra los estudiantes, reduciéndolos a una conducta ciega que sólo acciona pero que no piensa filosóficamente, que no conceptualiza. Pero descuida la reflexividad que engendra la *praxis*.

En el pasaje sobre la crisis de la apariencia, una crisis que estuvo creciendo a lo largo de toda la historia del arte moderno pero que irrumpe con toda su fuerza en los movimientos de vanguardia, Adorno radicaliza su referencia al *happening*. La definición del *happening* como ilusorio abre la

[622] Adorno, Th. W. "Crisis de la apariencia". En *Op.cit*. p.142.

posibilidad para pensar la crítica del material acontecimental-performático, en tanto que lo devuelve al pantano de la apariencia estética, con lo que en cierto sentido el *naked* vuelve a ser *nude*: las acciones del cuerpo desgarrado inauguran e instituyen nuevo códigos y convenciones de la corporalidad que invierten el cuerpo desvestido en desnudo artístico. Si el *happening* tendría esta suerte de apariencia segunda después de la crisis de la apariencia, o como le llama José Luis Brea un «aura fría», significa que hay ahí una materialidad luego de la pretendida desmaterialización con el paso del objeto a la acción. Según la dialéctica de la obra de arte, la apariencia y el material se median mutuamente: "El carácter de apariencia de las obras de arte es mediado de manera inmanente, por su propia objetividad. Al fijar un texto, una pintura, una música, la obra está presente de hecho y simplemente finge el devenir que ella incluye, su contenido (…) cómo puede conseguir el hacer que aparezca algo no hecho (…). La apariencia no es la *characteristica formalis* de las obras de arte, sino material, la huella del daño que ellas querrían revocar."[623] La apariencia estética tradicional, la orgánica, es la que ha intentado borrar las huellas de su propia producción y fingir que no está hecha, sino que aparece fluyendo, como naturaleza falseada. Es lo que Marx llama fantasmagoría. La mercancía tomó prestado el modo de producción estético fantasmagórico y aparece como no hecha. El daño que se quiere revocar es el de la organización técnica de su material, que participa siempre de maneras variantes y mediadas del dominio de la naturaleza. Pero en el *happening* como en los otros movimientos de vanguardias radicales, se pretende exponer el proceso de producción en la superficie de la obra, lo que significa traer a primer plano la elaboración de ciertos materiales sin fijarlos en un objeto. Lo que se fija en el *happening* es la experiencia en la experiencia, un trozo de experiencia que se (des)organiza en el medio de la experiencia y transcurre en ella estéticamente, como una praxis liberada de la «cadena pragmática». Cuando la experiencia cotidiana se convierte en material del modo de producción del *happening* aparece fijada como experiencia estética, una experiencia puesta, realizada por seres humanos, como un material sobre el que les artistas han tenido que decidir. La salvación de la apariencia no debe leerse como el aspecto retardatario o nostálgico de la estética de Adorno, como intento de volver a un estadio anterior de la obra de arte con su apariencia estética orgánica. La salvación de la apariencia es el movimiento de un materialismo crítico, de intentar pensar las mediaciones materiales de los movimientos vanguardistas que se proclaman liberados de la materialidad, y de las tensiones sociales e históricas que ella inyecta en la producción artística. Salvar la apariencia es con ello además un llamado a que las obras –y aquí la posición vuelve a centrarse respecto del *happening*- no se conviertan en la continuación directa y falsa de la racionalidad instrumental. Para ello el escuchar las exigencias históricas del material del *happening* –la intersección del cuerpo, la acción, la espontaneidad, los vínculos, la experiencia, el tiempo, las instituciones, el territorio- es un comportamiento político decisivo para no reproducir la violencia de la sociedad administrada.

Como señala Juliane Rebentisch a propósito de la crítica de Michael Frieds a la teatralidad del *Minimal Art*,[624] los años sesenta fueron un momento de una profunda eticización de la estética, no solo en autores como Adorno –numerosas veces caricaturizado como defensor de lo alto frente a lo bajo, lo auténtico frente a lo falso-[625] sino también en Clement Greenberg, Stanley Cavell y George Gadamer. La eticización de la estética significa aquí la introducción en el juicio sobre el arte de la distinción entre arte bueno y arte malo, en relación al ejercicio de la violencia racional del sujeto sobre el objeto. Pero además podría pensarse que la distinción arte avanzado y arte regresivo, arte

[623] Adorno, Th. W. "Slavación de la apariencia; armonía y disonancia". En *Op.cit*. p.147.
[624] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.23.
[625] *Cf.* Huyssen A. "Adorno al revés: de Hollywood a Wagner". En *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002. pp.41-88.

progresista y arte burgués expresa la también profunda politización de la estética, como la llamó Benjamin. La respuesta que contrapuso el despliegue de la producción artística, en los términos de la desintegración de la modernidad, desarma las antinomias de las esferas de la moral y de la política en un campo de tensiones. Frente a la disyuntiva purista bueno/malo, conservador/revolucionario las artes abren una diversidad de posiciones y de problemas que exponen las mutuas mediaciones de ambos extremos, los híbridos resultantes y la exigencia normativa de su yuxtaposición sin predominancias. Con ello el propio concepto de crítica como distinción moral entre bondad/maldad, y política entre progreso/retroceso se ha transformado. Exige la fuerza de la sensibilidad para distinguir las partes, las mediaciones, los aspectos, los colectivos que en esas contraposiciones han quedado excluidos, sin parte. Recién en septiembre de 1968, el año de mayor tensión con el movimiento estudiantil, Adorno pudo retomar el trabajo en la estética, año en el que introdujo una modificación fundamental en el texto: suprimió la división en capítulos en favor de un texto extenso, continuo, que desarrollaba dialécticamente cada idea hasta saturarla de mediaciones, tejiendo transiciones mínimas entre aporía y aporía. Estas constelaciones escriturales de desintegración dialéctica de las categorías estéticas pasaron ahora a señalarse mediante un silencio, un espacio en blanco.

Capítulo 4
Neovanguardias y naturaleza

[Bas Jan Ader y la lógica del desmoronamiento]

Si con la sexualidad libre el cuerpo mutilado deviene expresión de lo viviente, significa que cada cuerpo y cada subjetividad es un trozo de naturaleza dañada. En la dialéctica entre impulsos y razón la unidad del cuerpo se desintegra en la tensión entre naturaleza y dominio racional de la naturaleza. Un libro recientemente publicado, *Adorno en Nápoles. Cómo un paisaje se convierte en filosofía* de Martin Mittelmeir, intenta poner de manifiesto como una serie de experiencias biográficas en entornos naturales de Theodor fueron decisivas para la construcción de su proyecto filosófico.[626] El singular libro, peligroso en la romantización de la figura de Adorno, discute la asociación del filósofo a Viena como sede de la música nueva, la pequeña Amorbach enlazada al recuerdo de la infancia, las ciudades del exilio Nueva York primero y Los Ángeles después, París la capital benjaminiana del siglo XIX o Frankfurt sede del Instituto de Investigación Social. En el viaje a Nápoles con su maestro y amigo Kracauer de 1925 tuvo un contacto con la naturaleza, especialmente paradójico, de una exuberancia arrolladora y a la vez de las crecientes huellas de la industria del turismo. Según Mittelmeir, el contenido de experiencia del sistema filosófico adorniano que despertó el caótico clima positano es -usando los términos de Adorno- el de la «rememoración de la naturaleza en el sujeto» en medio del dominio universal de la naturaleza. Este libro parece retomar la crítica habermasiana de la filosofía de Adorno, en el sentido que toda su concepción de la historia, de la subjetividad y de la sociedad descansa sobre la noción de una naturaleza dañada formulada con Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración*: "El mundo moderno, el mundo plenamente racionalizado, solo está desencantado en apariencia (…). La dominación sobre una naturaleza externa objetivada y una naturaleza interna reprimida es el permanente signo de la ilustración".[627] Según Habermas la «inmisericorde doctrina de la identidad de dominio y razón» tomada de Nietzsche sólo deja lugar, en un proceso histórico comprendido como racionalización del mundo, a la repetición mítica del dominio de la naturaleza. Vista así, toda la historia es historia de la regresión en el mito, lo irracional que se repite como condena. Con ello el progreso de la razón no puede ser más que recaída en la irracionalidad. La experiencia en Nepal cuenta como una experiencia temprana, a la que sin embargo no se puede reducir la noción de naturaleza de Adorno; del mismo modo que la noción de una naturaleza dañada cuenta como una categoría estructural, a la que sin embargo no se puede reducir la filosofía de Adorno. Contra ello Habermas pretende introducir diferenciaciones socio-históricas y discursivas que rompan la «inmisericorde identidad entre razón y dominio». La razón tiene que poder ser algo más que mero dominio. El argumento de la diferenciación de Habermas acierta en discutir la crítica absoluta a la modernidad de *Dialéctica de la Ilustración*, que no permite recuperar las diferenciaciones constructivas que introducen las esferas de la moral, la ciencia y el arte. Sin embargo la crítica a la indiferenciación pesimista, se repite en Habermas con la indiferenciación de los matices que hay en el Adorno tardío. En el planteo habermasiano *Dialéctica negativa* y *Teoría estética* replican sin más la dupla templana del libro de lógica y del libro de estética, *Dialéctica de la Ilustración* y *Filosofía de la nueva música*. "Nietzsche obtiene criterios para una crítica de la cultura que desenmascara a la ciencia y a la moral como formas ideológicas de expresión de una voluntad de

[626] Mittelmeier, M. *Adorno en Nepal. Cómo un paisaje se convierte en filosofía*. Barcelona: Paidos, 2019.
[627] Habermas, J. "Horkheimer y Adorno: el entrelazamiento de mito y razón". En *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1993. p.139.

poder pervertida, de forma similar a como la *Dialéctica de la Ilustración* denuncia esas formaciones culturales como encarnaciones de la razón instrumental (…) Tal sospecha viene avalada por la arquitectura de la filosofía última de Adorno, en que la *Dialéctica negativa* y la *Teoría estética* se apoyan mutuamente -la primera que desarrolla el concepto último de lo no-idéntico, remite a la segunda que descifra en las obras de arte avanzadas contenidos miméticos enmascarados".[628] Contra la homogeneización habermasiana de la lectura del concepto de naturaleza como mera naturaleza dañada es preciso recuperar nuevas diferenciaciones que ya están escirtas en el Adorno tardío. La experiencia de la naturaleza de Adorno es la de un siglo en la que una constelación de fenómenos geopolíticos, demográficos, económicos y también artísticos dieron un decisivo paso en su dominio técnico. La constelación de estas mediaciones en los años 60 no fue idéntica a la de los años 20 del Adorno temprano o a la de los años 40 del Adorno medio del exilio. El Adorno de los 60, un Adorno tardío, reformuló cualitativamente sus argumentos más tempranos, inclusive el del progreso del material como dominio de la naturaleza. La estética en su seguimiento de las neovangaurdias puso de relieve que a veces el avance del dominio del material se realiza mediante pérdidas en el dominio del material. Es decir que las antiobras que en apariencia son material bruto -como un trozo de realidad simplemente puesto en la sala de exhibición o incluso sólo señalado en su contexto de aparición- pueden involucrar altos niveles de elaboración. La diferenciación necesaria que introduce la estética, algo que en Habermas queda casi descartada, es que la elaboración ya no se restringe al dominio artesanal de una sustancia específica, sino que se avanza en articulaciones complejas que incolucran los canales de circulación y las categorías de la recpeción. «Que todo progreso sea el progreso del dominio técnico de la naturaleza» y que ya no haya una naturaleza que no esté mediada por la civilización es una búsqueda de expresar en términos generales las experiencias de la industria del turismo y la explotación de los paisajes culturales, de la aparición de las masas por el *boom* demográfico, las experiencias políticas del fascismo, las revoluciones truncas y la destrucción ubicua de la guerra mundial vigesimesca. La conversión de la Tierra en un banco de materiales es efectivamente el argumento radical de Adorno de un dominio total, pero que sin embargo permite introducir diferenciaciones críticas en ese dominio: "La liberación respecto de la heteronomía de los materiales, sobre todo de los objetos naturales, la pretensión de que cualquier objeto podría ser capturado por el arte, ha dado a éste el dominio sobre los materiales y ha borrado en él la rudeza de lo no mediado con el espíritu. Pero la senda de este progreso, que ocultaba todo lo que no admitía esa identidad, también era una senda de devastación. De esto se ha asegurado en el siglo XX el recuerdo de las obras de arte auténticas que fueron menospreciadas bajo el terror del idealismo. Karl Kraus buscaba la salvación de esas obras en el lenguaje, en consonancia con su apología de lo oprimido bajo el capitalismo: el animal, el paisaje, la mujer".[629] Para Adorno con la expansión de los materiales estéticos como consecuencia de las revueltas vanguardistas, el arte participa del dominio de la naturaleza por parte del capitalismo tardío, bajo las formas del especismo, del ecocidio y del machismo. Pero dialécticamente, si tras la ampliación vigesimesca todo es susceptible de ser material, se expande con ello la exigencia normativa de la correcta posición del sujeto frente al objeto: hay que reclamar -como otrora al arte- la mímesis con el material por doquier. La mímesis sólo puede salvar el cuerpo de las mujeres tirando abajo la barrera entre los géneros, pero también rompiendo los muros internos que constituyen la propia subjetividad masculina, salvando lo femenino opimido en el propio varón, reconociendo a la mujer como parte de todo lo que hay. Miméticamente el cuerpo es no sólo un entrelazamiento intergénero de hombre y mujer, sino también un entrelazamiento interespecie de humano y animal, e incluso intermundos desde el punto

[628] Habermas, J. "Horkheimer y Adorno: el entrelazamiento de mito y razón". En *Op.cit*. p.161.
[629] Adorno, Th. W. "Lo bello natural como salida". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.90

de vista de los materiales según el cual el cuerpo es un paisaje, interacción entre minerales, fluidos y gases.

El concepto de paisaje cultural refiere al fenómeno mediante el que las ciudades aparecen como bellezas naturales, especialmente las arquitecturas que por su antigüedad ya han devenido ruina, como las iglesias, los muros medioevales o las viejas plazas de mercados. Bajo una forma invertida el paisaje cultural saca a relucir el entrelazamiento de historia y naturaleza. Invertida porque no es la naturaleza la que deviene historia humana, sino lo humano que con la historia se vuelve naturaleya. Señala Adorno que "a los paisajes culturales, la historia se les ha impreso como su expresión";[630] lo que hace aparecer a la arquitectura como paisaje natural, a lo construido por la humanidad como naturaleza es precisamente el paso de la historia. La historia, la violencia del tiempo, desgasta los materiales, los erosiona y saca de ellos una textura «pedregosa» en la que convergen con el «entorno geográfico». La textura de las piedras de muros y torres converge con el ritmo productivista de la vida urbana, que gira en ciclos. Cada ciudad y cada territorio es un entrelazamiento de cultura y naturaleza, en el sentido de urbe que deviene jungla, como recaída en el ciclo automático del mito, y como naturaleza dominada. La ciudad global contrapone al paisaje cultural una cultura paisajística: en ella lo que aparece como natural es lo que brilla como lo más nuevo, lo más geométricamente construido, lo más contrapuesto a la organicidad de la supuesta primera naturaleza. Del mismo modo que la biopolítica foucaultiana puso en constelación el surgimiento de la prisión, el hospital, el manicomio, la escuela y la fábrica –a lo que hay que agregar el museo- como instituciones reguladoras del cuerpo y la ciudad, habría que pensar su convergencia con la creación también en el siglo XIX de los latifundios agrícolas, los parques nacionales, los zoológicos y los jardines botánicos respecto del territorio nacional extraurbano. La técnica del alambrado para la configuración de los límites de los estados nacionales se reprodujo intranacionalmente bajo la lógica del encierro clasificatorio, para la población, las plantas y los animales. Precisamente de lo que Adorno tenía experiencia recurrentemente en la ciudad de Frankfurt en las dos últimas décadas de su vida era de la pequeña sociedad académica, de las plantas expuestas en el Jardín botánico y de los animales encerrados en el Zoológico. La figura de un Theodor Adorno como peatón [*Fußgänger*] que caminaba en el llamado «triángulo adorniano» entre el Instituto, su casa de la Kettenhofweg y el Café Laumer, se rompía sólo para ir a ver plantas o animales atrapados en la ciudad. El concepto de *Füßgänger* no se reduce sólo a su carácter urbano, a la experiencia corporal en la ciudad vigesimesca, sino también posee un carácter rural, extramuros. Adorno era peatón también de la naturaleza en tanto hacía senderismo, excursiones por las montañas en Italia y en Suiza. La tipificación de Adorno como peatón hecha por Martin Lüdke -con un cinismo todavía resentido del calor de las discusiones de fines de los sesenta- anula el momento montañoso, dialéctico del caminar.[631] La pequeña intervención de Lüdke termina con una anécdota del día de la muerte de Adorno, en el que se encuentran en la calle los estudiantes más radicalizados, muchos de ellos todavía intranquilos, tras las discusiones y tensos *happenings* contra Adorno del 68 y 69 en la Universidad Goethe. Se sugirió entre los estudiantes que el funeral de Adorno debía ser interrumpido. En el camino al cementerio el grupo se topó con Hans-Jürgen Krahl, el estudiante avanzado que solía acompañar al matrimonio Adorno que sin embargo había sido una suerte de líder de las provocaciones contra el filósofo y el Instituto de Investigación Social. Ese día vestía con una pregnante camisa *blanca*, con lo que una señal había sido dada. La confluencia en *Fußgänger* de las experiencias de ser peatón de la ciudad y de la montaña es una dialéctica de la historia natural. Caminar supone desplegar un movimiento lineal, en la ciudad cuadriculada especialmente como un vector rectilineo, y morir supone un

[630] Adorno, Th. W. "Sobre el paisaje cultural". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.91

[631] Schütte, W. „Füßgänger". En *Adorno in Frankfurt. Ein Kaleidoskop mit Texten und Bildern*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003. p.390.

movimiento de descomposición y desmoronamiento que se da a la vez en muchos vectores. En *Teoría estética* los tres pasajes significativos sobre los materiales estéticos exponen la paradoja de su desmoronamiento como parte del progreso. Es decir, que su morir forma parte de su marchar hacia adelante. La dialéctica de avanzar de la neovanguardia y del desmoronarse de los materiales modernos se revela en la biografía de Adorno como la constelación de caminar y de morir, de ciudad y de montaña. "Morir hoy" en *Dialéctica negativa* señala que el miedo a morir es la resistencia del sujeto en devenir objeto, montículo de cosas, cúmulo de materiales.[632] Morir es la objetivación completa del sujeto, que ya empieza en vida con la reificación capitalista, con la conversión de la subjetividad en mercancía. Pero morir también es desagregar la unidad del cuerpo a sus procesos orgánicos individuales. La muerte individual es completamente histórica: aparece después de la división sujeto-objeto. Sólo un sujeto comprendido como individuo *separado* de la naturaleza tiene final con la muerte, todos los demás planos materiales continuan su curso. Que las uñas y el pelo sigan creciendo sin oxígeno y sin irragación sanguínea dan cuenta de ello. Que el intercambio de aire y agua del cuerpo con la atmósfera mantengan al cuerpo de pie, expresa que lo que posibilita al individuo es una interconexión con el entorno y no una separación. La abolición de la muerte sólo puede ser imaginada bajo la lógica dialéctica de la descomposición del individuo: "Lo mismo que no pocos organismos inferiores no mueren en el mismo sentido que los superiores, individualizados, así a la vista del potencial de la disposición sobre procesos orgánicos que va adquiriendo perfil no cabe *a fortiori* descartar la idea de la abolición de la muerte".[633] Abolir la muerte es abolir la existencia aislada del sujeto. La unidad del organismo individual que vive es comprendida constituivamente como un proceso de desmoronamiento, es decir de permanente transformación y permeabilidad con todo lo que hay. Desde el punto de vista de la interconexión de todo el material, el final absoluto es invertido como momento del despliegue de la vida. La comunidades enteras de bacterias alojadas en las profundidades líquidas del tracto gastrointestinal, cuando el individuo muere pueden por fin tomar la carne completamente y descomponerla. Los cuerpos de los animales que cesan se disuelven físicamente en el entorno y sólo muriendo se transforman en parte de otros procesos vitales. En la exhaustiva biografía intelectual de Adorno que escribe Stefan Müller-Doohm se cuentan detalles de la muerte del propio Adorno. La versión al español del libro se llama *En tierra de nadie,* aludiendo a la alegoría que hizo Adorno en *Dialéctica negativa* entre la guerra de trincheras y su interés por la problemática epistemológica en Kant. A raíz de los encuentros cada vez más violentos con el movimiento estudiantil, Theodor y Gretel deciden viajar a Suiza, en la ciudad de Zermatt, al pie del célebre monte *Matterhorn*. El 05 de agosto los Adornos fueron de excursión a una cumbre situada a 3000 metros de altura, en cuya punta comenzaron las molestias del corazón de Teddie, que los obligó a bajar y a dirigirse hacia Stadt Visp. Las botas de montaña que él llevaba puestas tenían un agujero que insistía en reparar. En la zapatería sintió de nuevo la fuerza del infarto, motivo por el que fue internado en esa ciudad. El filósofo murió al día siguiente. El calzado impide el contacto de los pies con la tierra. La urgencia de Adorno ante la inminencia de su final por suturar el hueco de su zapato expresa trágicamente su pulsión de sistema, su angustia de contaminación. La relación filosofía, cuerpo y tierra que cristaliza en este instante de su desmoronarse histórico, fue también la imagen que tensionó la dialéctica en la tradición alemana. Hegel concibió la dialéctica como despliegue aéreo del *spiritus*, del latín «aliento», «soplido», «respiración». Marx quiso poner la dialéctica hegeliana patas en la tierra, mediante el despliegue de las condiciones terrenales del trabajo social con el material. Adorno llevó por tierra, a pie, la dialéctica materialista a la punta del cerro, en cuyas alturas lo aéreo se entrelaza con lo terrestre, y esto mismo lo obligó a bajar, pero con un agujero en el zapato.

[632] Adorno, Th.W. "Morir hoy". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.339
[633] Adorno, Th.W. *La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal, 2005. p.490.

Teoría estética quedó inconclusa y marcada por doquier con esta mácula terrosa. No hay nada más terrenal que morir: es la desintegración del cuerpo en la tierra. *Teoría estética* devino el zapato de montaña con un hueco cuya sutura Adorno quiso coser pero fue interrumpida por la muerte. Cuando la muerte irrumpe en una obra espiritual, allí «muerte e historia forman una constelación».[634] La muerte corporal queda objetivada como lo abierto de la forma de *Teoría estética*, lo que el trabajo físico no pudo dominar en el material conceptual. Esto se aproxima al análisis adorniano del texto de Hegel donde lo histórico, respecto de lo que la abstracción se quiere liberar, irrumpe como una mancha terrenal en la exposición: "En la exposición se oculta la huella del elemento empírico inconmensurable con el concepto. (…) pese a todos los criterios lógico-sistemáticos, lo histórico perturba como una mancha ciega".[635] Adorno formuló la desintegración de la forma como expresión del trabajo de la muerte en el sujeto con el concepto de estilo tardío. "El estilo tardío es la autoconsciencia de la inanidad de lo individual, de lo existente. En esto estriba la relación del estilo tardío con la muerte".[636] No sólo la muerte fáctica, sino también la vejez, como fragilidad corporal del individuo produce un retroceso en la fuerza corporal con la que se elabora el material. El estilo tardío para una estética objetivista como la adorniana, no debe conducir a la personalidad psicológica ni al momento biográfico del autor como fundamento último: estos aspectos constituyen la estructura desgarrada de la obra y mediante ella se puede mirar la situación histórica a las que estas obras reaccionan. Porciones enteras de material heredado plagado de convenciones pasadas, ingresan sin modificaciones en la obra, como analizó en la intromisión de lo arcaico en la *Missa solemnis* de Beethoven. Lo tardío es la irrupción del montaje en la composición, mediante lo cual Adorno modifica su postura ante la incorporación tosca de fragmentos de lo dado, que tanto había criticado a la defensa de Benjamin del surrealismo.[637] Con porciones de material sin elaborar friccionando con el todo la composición se expone como montaje de fragmentos. La obra tardía, elaborada subjetivamente, está inundada de lagunas de objetividad. En este sentido cabría leer a *Teoría estética* bajo el concepto de estilo tardío, que Adorno analizó especialmente en Beethoven, Mahler y Schönberg precisamente como un vanguardismo: «tendencia hacia el desmoronamiento de la voluntad expresiva individual», hacia lo fragmentario, hacia la forma arrugada.[638] Habría que agregar a la reconstrucción de Juárez sobre el estilo tardío en la música, el giro en la valoración estética que el Adorno tardío hizo hacia la obra de Beckett como modelo de la lógica del desmoronamiento, como expone el trabajo de Werner Martin Ludke.[639] La incorporación de las categorías idealistas en *Teoría estética* ingresan como material lingüístico, como palabras que Adorno en sí no modificó, pero cuyo sentido se ve profundamente alterado al hilo de las constelaciones en las que aparece. En particular, el propio concepto de material aparece casi abriendo el gran libro sobre estética, inserto en la tensión social entre vanguardia e industria cultural. La doble tendencia del material hacia lo nuevo en las vanguardias y hacia la repetición en la industrialización define su desmoronamiento en el siglo XX. Hacia el final del libro el concepto de material estético reaparece como tensión histórica entre progreso y dominio de la naturaleza. Por un lado, la bastardización de los materiales estéticos heredados de la tradición por la neovanguardias aproxima el arte autónomo a la mera acumulación de materiales del odiado comercio: la tensión entre las obras individuales y la infinita industria cultural es la clave del todo social antagónico.[640]

[634] *Cf.* Adorno, Th.W. "Morir hoy". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005.
[635] Adorno, Th. W. "«*Skoteinos*» o cómo habría que leerlo". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. p.325.
[636] Adorno, Th. W. *Beethoven. Filosofía de la música. Fragmentos y textos*. Madrid: Akal, 2003. p.147.
[637] Aemás del intercambio espistolar con Benjamin, es significativa la nota 11 de *Filosofía de la nueva música*, donde Adorno opone el montaje surrealista al lenguaje expresionista [Madrid: Akal, 2009. p.52].
[638] Juárez, E. "El vanguardismo de lo tardío". En Revista de Humanidades Nº29. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014. p.76
[639] *Cf.* Lüdke, W.M. *Anmerkungen zu einer «Logik des Zerfalls»: Adorno-Beckett*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
[640] Adorno, Th. W. "Descomposición de los materiales". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.28-29.

Por otro lado, el progreso en el material del arte más avanzado se corresponde con el dominio técnico de la naturaleza: la tensión entre lo más reciente y lo arcaico es la clave de la filosofía de la historia natural.[641] En esta constelación dialéctica la definición de una categoría heredada por igual del idealismo y del marxismo, como es el material, se desintegra en mediaciones que no dejan nada intacto del sentido. En la última organización de los párrafos de *Teoría estética*, previa a la muerte de Adorno, la constelación del material está desparramada fragmentariamente a lo largo del libro. Precisamente el apartado que se llama "El concepto de material" se sitúa en el centro del volúmen, en el capítulo que se debería haber llamado según lo previsto, *Coherencia y sentido*. El apartado sobre el estado histórico de "Descomposición de los materiales" se encuentra en cambio al comienzo del texto, en el capítulo llamado *Situación*. Y el pasaje sobre "El progreso y el dominio del material" aparece hacia el final del libro en el capítulo *Lo general y lo particular*. La constelación del material no es un montaje por yuxtaposición, sino que por el desmembramiento de sus componentes, es un «montaje a distancia». El montaje a distancia, según la teoría del cineasta vanguardista armenio Artavazd Peleschyán, consiste en una inversión del montaje cinematográfico de Einsenstein y Kuleshov, porque los fragmentos no entran en tensión por estar lado a lado, por su proximidad, sino por su distancia: "el montaje a distancia, al mantener alejados dos planos que crean sentido, comunica su tensión y hace que hablen a través de toda la cadena de planos que los unen".[642] Como también otras categorías relevantes de la constelación en torno a la obra de arte moderna -como la de mímesis, expresión, construcción y experiencia estética- reciben un tratamiento espécifico en algún punto y reaparecen desparramadas en el resto de los capítulos, los conceptos deben comprenderse en la inevitable linealidad sintagmática del lenguaje y a la vez en la simultaneidad dialéctica de la parataxis. En una lectura paratáctica lo que aparece separado se interpenetra mutuamente: la caída de los materiales es un momento de su progreso. Como sostiene Peleshyán en una entrevista: "Flujo y reflujo. Movimiento del nacimiento a la muerte. Pero también de la muerte al nacimiento". [643] A través del concepto de material *Teoría estética* puede releerse cinematográficamente, esto es, una linealidad no lineal, una secuencia paratáctica, como Adorno proponía leer a Hegel: "Las publicaciones de Hegel son más filmaciones del pensamiento que textos. Pero con sus escritos sucede lo mismo que con una película: que el ojo no adiestrado no puede nunca retener detalles de esta como de una imagen fija (...) El lector debe deslizarse, dejarse llevar por la corriente, sin forzar lo momentáneo a ninguna permanencia. Más por otra parte, ha de emplear un procedimiento de cámara lenta intelectual, ha de ralentizar el *tempo* en los pasajes nebulosos para que estos no se evaporen, sino que la vista pueda registrarlos en su movimiento".[644] En una lectura lineal de *Teoría estética* el problema de los materiales aparece en el medio de su estado histórico de descomposición entre la pérdida de la obviedad de las categorías de la estética y el modo de producción de la industria cultural. Hay que pasar primero por los problemas de lo bello, la apariencia y el contenido de verdad para llegar al parágrafo concentrado en el concepto de material. Los conceptos que rodean inmediatamente al pasaje de material son los de forma y de contenido. Que allí el material refiera desde su estado de expansión radical a algo completamente espiritualizado y desanclado ya de toda substancia concreta, se estrella contra la insistencia en la expresión «material». Forma y contenido en el concepto de material son una fractura. Sin embargo, contra neologismos que esta misma década acuñó frente a las neovanguardias como el de «desmaterialización», en el caso de la crítica Lucy Lippard, o el de «desartistización» del propio

[641] Adorno, Th. W. "El progreso y el dominio del material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.279-282.
[642] Peleschyán, A. *Teoría del montaje a distancia*. México: UNAM, 2011. p.12.
[643] Peleschyán, A. *Op.cit*. p.13.
[644] Adorno, Th. W. *"«Skoteinos» o cómo habría que leerlo".* En *Tres estudios sobre Hegel.* Madrid: Akal, 2012. pp.323-324.

Adorno, conservar la palabra «material» contra su constelación histórica que la desintegra gana en tensión. En esta doble fricción en el concepto de material entre forma y contenido, y entre el párrafo de su definición y sus mediaciones socio-históricas desparramadas por el libro, irrumpe el estilo tardío en la filosofía de Adorno: como autoconsciencia performativa de la desintegración del concepto.

Con el primer infarto allí arriba, Adorno había comenzado a morir en la montaña. En un gesto inverso al de subir una montaña, la última obra del artista holandés Bas Jan Ader fue también interrumpida por la muerte. Bas Jan Ader murió en 1975 durante la realización de su última acción *In search of the Miraculous* [*En busca de lo milagroso*], zarpando en un pequeño bote en el Océano Atlántico Norte desde Cape Cod en el estado de Massachusetts de los Estados Unidos con rumbo a Falmouth, Inglaterra. Su obra, escasa en número, venía desarrollándose mayormente como foto o video-performance donde se lo puede ver a él cayendo. La serie de las caídas desde el techo de su casa, desde un árbol, desde una silla y desde una bicicleta han sido interpretadas como exploraciones de la gravedad.[645] «*All is falling*» escribió en los 70 Bas Jan Ader en su cuaderno de notas. Sus acciones intervienen con caídas en el mundo que está siempre cayendo, haciendo eco de la máxima de Nietzsche: "Lo que cae hay que empujarlo".[646] El material de juego de las exploraciones sobre la gravedad es el material magnético, no sólo como campo magnético, de tensiones de fuerzas, sino además como tendencia a caer. En *Teoría estética* lo magnético no es sólo alegoría de una unidad tensa como se ordenan los elementos alrededor del centro, como la limadura de hierro alrededor del imán, sino también alegoría de la configuración artística en tanto que *tour de force*: "Los análisis tecnológico y estético son fértiles porque captan el *tour de force* de las obras. En el nivel formal supremo se repite el despreciado ejercicio circense: derrotar a la fuerza de la gravedad".[647] Para el caso de Ader lo magnético no sólo alcanza a cada *performance*, sino al conjunto de las exploraciones de la gravedad, como lo contrario de derrotar a esta fuerza, más bien como un entregarse de diversas maneras a ella. La célebre videoperformance *Fall II, Ámsterdam* de 1970 muestra a Ader arrojándose en bicicleta hacia un canal en el centro de la ciudad de Ámsterdam. Este trabajo ilumina el momento hídrico, neerlandés del desmoronamiento de los materiales, como hundimiento. En cada esquina de Ámsterdam se pueden ver todavía personas con alguna parte del cuerpo lesionada, brazos enyesados, peatones con muletas. Cada esquina de esa ciudad es un desafío a la integridad física: lxs ciclistas no frenan. Los accidentes en bicicleta son completamente corrientes entre las calles irregulares de la ciudad marrón. En la obra de Ader se chocan el ciclista y el agua, el impacto no es entre personas. La simpleza del gesto supone en el contexto urbano un desplazamiento tan sutil como profundo respecto de lo cotidiano. Su bici deja de embestir peatones o turistas, pero desvía su intrepidez y coraje hacia los canales que el resto de los ciclistas neerlandeses esquivan contidianamente. El agua en los Países Bajos es la imagen de la naturaleza por excelencia: consiste en aquello que está perfectamente dominado. El agua ha representado allí más que en otras regiones la fuerza amenazadora de la naturaleza, porque como el propio nombre del país lo indica, la mayor parte de sus tierras se sitúan sino al mismo por debajo del nivel del mar. A lo largo de la historia neerlandesa la evolución de la técnica ha sido dispuesta para el dominio del agua, que va desde la navegación y el puerto más grande de la Unión Europea, Rotterdam, hasta el sistema de Polders para ganarle terreno al mar. El peligro constante es el hundimiento, que en el siglo XX ha alcanzado un punto crítico, producto del aumento del nivel del mar por el calentamiento global. Los ubicuos canales hacen de

[645] Daalder, R. *Here is Always Somewhere Else*. Video-documental. Estados Unidos: Cult Epics and AgitPop Media, 2009: https://hereisalwayssomewhereelse.com/Here-Is-Always-Somewhere-Else

[646] Adorno, Th. W. "Tendencia y hechos". En *Dialéctica Negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.278.

[647] Adorno, Th.W. "Obligatoriedad de la objetividad y de la disociación". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.247.

Ámsterdam una ciudad prima de Venecia urbanísticamente hablando, que también pelea hoy por mantenerse a flote. El género de la marina en la pintura neerlandesa exhibe una y otra vez la navegabilidad, los canales de riego, los molinos de agua y los naufragios.[648] Los mansos canales de la ciudad de Ámsterdam, capital europea de las drogas y la prostitución legales, aparecen en esta obra como las sirenas que le cantan a los ciclistas para que se arrojen al agua. La caída se da en el gesto de estar andando en bici, girar el manubrio, de golpe cambiar de sendero y cambiar de suelo firme a líquido. En contraposición a *El hombre en el espacio. El pintor del espacio se arroja al vacío* de Yves Klein de 1960, una fotografía donde el artista francés ficciona estar saltando hacia el asfalto con los brazos abiertos como un ave, *Fall II* realiza el gesto inverso, porque no se trata de un montaje fotográfico sino de una fotoperformance, y porque el contenido no es aterrizar en la calle, sino pasar de la calle al canal. La caída de Ader no tiene un momento aéreo, sino de abandonarse al hundimiento, que recuerda más a la performance del cordobés Jorge Bonino de arrojarse al río Sena en París en 1975.[649] Hay una segunda caída de Ader, *Broken Fall (Organic)* en Amsterdamse Bos de 1971.[650] Es una videoperformance, donde se lo ve colgando de una rama de un árbol, a punto de caer en un canal en Ámsterdam, en las afueras de la ciudad. Finalmente se cae al agua. El video de 1:44 m está filmado en silencio en blanco y negro. El paisaje tiene algo de desolador. El motivo de caer desde un árbol en un río es un material del romanticismo pictórico, inspirado una y otra vez en la muerte de Ofelia en Hamlet. La caída de Ofelia desde el sauce en el río retratada por el pintor del romanticismo inglés John Everett Millais, expresa el motivo romántico de morir ahogado. Ella, como lo describe Shakespeare, se trepa «incapaz de su propia angustia» a la rama de un sauce que crece doblado sobre un arroyo: "Las ropas huecas y extendidas la llevaron un rato sobre las aguas, semejante a una sirena, y en tanto iba cantando pedazos de tonadas antiguas, como ignorante de su desgracia, o como criada y nacida en aquel elemento. Pero no era posible que así durase por mucho espacio. Las vestiduras, pesadas ya con el agua que absorbían la arrebataron a la infeliz; interrumpiendo su canto dulcísimo, la muerte, llena de angustias."[651] Como su muerte fue dudosa, Ofelia, como Ader, no murieron inesperadamente. Tampoco se suicidaron. Concretamente estaban jugando con la muerte. Esto hace de la muerte un material estético: «aquello con lo que les artistas juegan». El juego con la muerte en Ader no es la provocación mórbosa, barroca, sangrienta de otras corrientes de la *performance* como el accionismo vienés o los incisivos cortes de Gina Pane o Marina Abrahmovic. Las performances románticas de Ader son más bien un cese de la acción, una acción como caer es más un dejarse atraer por la fuerza de la tierra. Ante el relato de Gertrudis sobre «la muerte de barro» de Ofelia, Laertes responde: "¡Desdichada Ofelia! Demasiada agua tienes ya, por eso quisiera reprimir la de mis ojos (…) Mis palabras de fuego arderían en llamas, si no las apagasen estas lágrimas imprudentes". En otra videoperformance Ader aparece llorando frente a cámara, en un primerísimo primer plano. La obra de 1971 se llama *I´m too sad to tell you*, en español *Estoy muy triste para decírtelo*. Son 3:34 minutos donde el rostro de Ader se arruga y lagrimea en silencio y en blanco y negro. No hay información adicional de porqué llora. El video consiste en mostrar la acción de llorar como un fenómeno del rostro. El llanto es la experiencia que interrumpe el habla, que lo apaga como expresa Laertes. La poetiza argentina que también se entrega al mar, Alfonsina Storni lo fijó una vez en verso: "Un deseo divino me devora; pretendo hablar, pero se rompe y llora esto que llevo dentro y no se

[648] *Cf.* Posada Kubissa, T. *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado*. Catálogo de la colección. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.
[649] Bustos, G. y Molina, M. "Intentando recuperar a Jorge Bonino: Problemas Epistemológicos y Metodológicos". En *Avances Revista de Artes*, Volumen 1, Nº19, CIFFyH y CePIA, UNC. Córdoba: Editorial Brujas, 2012.
[650] *Bas Jan Ader: Suspended between Laughter and Tears*. Catalogue of exhibition curated by Pilar Tompkins Rivas Organized by Pitzer Art Galleries, Pitzer College and Claremont Museum of Art. San Diego: Pitzer College, 2010. p.62.
[651] Shakespeare, W. *Hamlet*. Acto 4, Escena XXIV.

calma".[652] Llanto, habla y agua forman una enigmática constelación de la melancolía donde el cuerpo se entrelaza con el territorio. La dialéctica de las lágrimas, bajo el signo histórico-filosófico del material, expresan su vínculo con la tierra: las lágrimas caen porque buscan el territorio más deprimido. En tanto que fragmentos de agua las lágrimas fluyen hacia la parta más baja del terreno. Con las lágrimas, el rostro deviene cuenca hidrográfica. Si comprendemos *Estoy muy triste para decírtelo* como parte de las «exploraciones de la gravedad», lo que cae ya no es el cuerpo de Ader en el agua sino el agua sobre su cuerpo. En la obra anterior *Fall* de 1970 Ader había expuesto en California la documentación fotográfica de dos cascadas, una en Los ángeles y otra en Ámsterdam.[653] Tanto en inglés *Waterfall* como en alemán *Wasserfall* la palabra cascada se compone literalmente de caída-de-agua. Las lágrimas caen, como las cascadas de un río, porque son parte de la tensión entre el agua y el poder magnético de la tierra. La experiencia anímica de la tristeza también está mediada por el magnetismo, por la fuerza de gravedad de la tierra. Como lo muestra el film *Melancholia* de Lars Von Trier, una cita a la *Ofelia* de Millais, cuando la melancólica Justine -personaje de Kirsten Dunst- camina en *slow motion* con raíces que atan sus pies a la tierra. La melancolía se experimenta como una gravedad que vence la fuerza del cuerpo, del andar erguido. La melancolía se arrima a la languidez del cuerpo que se rinde ante la Tierra. La pena, cuando es muy pesada, muy grave, se expresa con la caída de las lágrimas. Las lágrimas caen como material magnético. Si en las otras piezas sobre la gravedad, Ader se tira al agua desde un árbol o desde una bicicleta, en *I´m too sad to tell yo* el volumen de agua se encoge en las gotas de los ojos y el cuerpo se invierte como territorio natural. Precisamente en un pasaje reprimido de *Teoría estética* Adorno cita al *Fausto* de Goethe: "«¡La lágrima brota, la tierra vuelve a tenerme!». El yo sale así espiritualmente de la prisión en sí mismo".[654] El llanto es mimético porque interrumpe la posibilidad de hablar y hace del sujeto un momento del fluir de la naturaleza misma, un paisaje donde dos frágiles arroyos descienden pendiente abajo por las laderas del rostro. La frase corriente «estar hecho un mar de lágrimas» o como la canción pop *Cry me a River* [Llórame un río] recuerdan también está interconexión del llorar con el paisaje. La expresión en el arte, aunque no se puede agotar en la transposición de las emociones subjetivas del artista, sí se sirve de ellas. En *Teoría estética* la noción de expresión es objetiva, se dirige contra todo sentimentalismo meramente psicológico. Contra Adorno *I´m too sad to tell you* mueve la dialéctica de la expresión al terreno de la performance, donde el propio sujeto deviene material del trabajo artístico. En el primerísimo primer plano donde aparece el rostro de Ader, la acción descarnada de llorar frente a cámara se objetiviza mediante la videoperformance. Al quedar atrapado en ese *loop* de imagen-tiempo la expresión de su sufrimiento corta los hilos con lo anecdótico, el perfil psicológico meramente privado, y se extrapola en una forma de construcción que va mediante su biografía más allá de ella. "La expresión es el rostro lamentoso de las obras. (…) En ellas ya se han sedimentado y hablan los procesos y las funciones históricas."[655] En la medida en que se trata de una videoperformance centrada en el rostro del artista que llora, la expresión de la obra coincide con la expresión del sujeto. Sin embargo, lo que llora en el llanto de Ader no es sólo su individualidad, sino que en tanto sus sentimientos se elaboran en una forma estética -por más simple y performática que aparezca- ahí llora también la naturaleza que sobrevive en el sujeto bajo su forma reprimida por el Yo. Lo que llora en la obra de Ader es el paisaje diverso de la subjetividad que la razón instrumental no deja ser: "El arte auténtico conoce la expresión de lo que no tiene expresión, el llanto al que le faltan las lágrimas".[656] En la expresión de lo natural que

[652] Storni, A. "Monotonía". En *Languidez. Versos*. Buenos Aires [s/d]. p.42.
[653] Lyppard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2003. p.201.
[654] Adorno, Th. W. "Paralipómenos". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.365.
[655] Adorno, Th. W. "Sujeto-objeto y expresión". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.153.
[656] Adorno, Th. W. "Aporías de la expresión". En *Op.cit*. p.161.

cada cuerpo contiene, el sujeto converge con el lamento de la naturaleza no humana, con lo que el ego se ve en peligro. En la expresión el sujeto rememora un momento prenatal de su propia vida en particular y prehistórico de la subjetividad humana en general, donde no estaba aún separado de la madre o de la naturaleza. "Al contrario de lo que Kant quería, el espíritu percibe ante la naturaleza menos su propia superioridad que su propia naturalidad. Este instante mueve al sujeto a llorar ante lo sublime".[657] La performance tiene como principio la interferencia y la apertura del Yo psicológico, que acerca la expresión estética a la locura.

"Y cuando mi balsa esté lista partiré hacia la locura".[658] *In search of the Miraculous* es una obra que ha sido interpretada como un neoromanticismo dentro del arte conceptual neovanguardista.[659] Frente a la exclusión de las emociones por parte del conceptualismo lingüístico y la tendencia a la racionalización de la crítica institucional, las performances de Ader tienen por concepto las emociones vitales, es decir algo irracional. La obra *In Search of the Miracolous* debía tener tres partes: una caminata nocturna en Los Ángeles, cruzar el Atlántico en bote, una caminata nocturna en Ámsterdam. El tríptico de acciones debía a su vez quedar documentado en fotografías. En el otoño de 1973 Bas Jan Ader realizó una caminata nocturna desde las colinas de Hollywood hasta la costa del océano Pacífico. La experiencia fue registrada en una serie de 18 fotografías en blanco y negro, llamada *In Search of the Miracolous (one night in Los Ángeles)* [*En busca de lo milagroso (una noche en Los Ángeles)*]. En las fotografías se ve el cuerpo de Ader a la distancia, como una silueta anónima en panorámicas del paisaje cultural hollywoodense. Al pie de cada fotografía escribió los versos de una canción pop de los años 50 llamada *Searching* del grupo The Coasters, lo cual, según el crítico Jan Verwoert, resalta la imagen romántica del caminante solitario con un filtro pop.[660] Dice la canción: «Si tengo que nadar un río/ tú sabes que lo haré / si tengo que escalar una montaña / tú sabes que lo haré». Ader como caminante nostálgico tiene algo del paseante parisino de Benjamin, porque su paisaje es cultural, es la ciudad de noche. Ader devino en esta obra el peatón de Los Ángeles, la ciudad que dio a luz el concepto de industria cultural. La imagen del paseante por la bruma y la del naufragio son dos estilemas recurrentes en el romanticismo para mostrar lo sublime, como experiencias subjetivas en la inmensidad de la naturaleza. La serie de fotografías de Ader en su caminata por la costa de Los Angeles en EEUU que forman parte de *In search of the Miraculous*, recuerdan las atmósferas brumosas y lúgubres de las obras del pintor alemán romántico Caspar David Friedrich, como *Caminante sobre el mar de nubes* o *Monje a la orilla del mar*. Las nubes y otras formas del vapor son la imagen por excelencia de la lógica de la desintegración: en su permanente desvanecimiento penetran todo lo que hay. La melancolía, la tierra y el agua están entrelazadas. "El melancólico es perturbador, porque él altera el consenso social, él es un pecador, porque dentro suyo el cosmos divino aparece como fractura".[661] Lo brumoso, las nubes cerca del suelo, clásicamente fueron asociadas a las afecciones del alma, a la angustia y a la melancolía como lo explica Foucault en la *Historia de la locura*: "En la época clásica es costumbre explicar la melancolía inglesa por la influencia de un clima marino: el frío, la inestabilidad del tiempo, las gotitas menudas que penetran en los canales y fibras del cuerpo humano, le hacen perder firmeza, lo predisponen a la locura. Haciendo a un lado una inmensa literatura que va de Ofelia a la Lorelei, citemos solamente los grandes análisis, semiantropológicos, semicosmológicos, de Heinroth, en los cuales la locura es como una manifestación, en el hombre, de un elemento oscuro y acuático, sombrío desorden, caos en movimiento, germen y muerte de todas las cosas, que se opone a la estabilidad

[657] Adorno, Th. W. "Paralipómenos". En *Ibid*. p.365.
[658] *Cf*: https://es.wikipedia.org/wiki/La_balsa
[659] *Cf*. Verwoert, J. *Bas Jan Ader. In Search of the Miracolous*. Londres: Afterall Book, 2006.
[660] Verwoert, J. *Bas Jan Ader. In Search of the Miracolous*. Londres: Afterall Book, 2006. p.1
[661] Böhme, H. „Kritik der Melancholie und Melancholie der Kritik". En *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. p.258.

luminosa y adulta del espíritu."[662] El vapor y la bruma se funden con las humedades del cuerpo, entonces el individuo experimenta la reducción en un grado de su separación del entorno. La insoportable melancolía, «oscura y acuática», lleva a Ofelia a dejarse caer al agua. En 1974 Bas Jan Ader planeó los otros dos momentos de la acción, el cruce del Atlántico en bote y la caminata nocturna en Ámsterdam. Al año siguiente anunció públicamente en un boletín el cruce del océano. En el boletín estaba también la letra y partitura de otra canción de Henry Russel llamada *A life on the Ocean Wave* [*Una vida sobre una ola oceánica*]. En el estribillo la canción anticipa el final, «un hogar en las profundidades rodantes», "para recostarse arrullado (…) en el fondo oscuro del mar" como continúa otra canción.[663] En 1975 se subió a bordo en un yate para una sola persona y emprendió viaje rumbo a Europa. El momento subjetivo de la obra, la biografía del autor, es sólo un momento. Al momento biográfico no se puede reducir la significación de una obra, pero tampoco debería arrancarse completamente del análisis, porque como momento tiene su derecho a la existencia. El morir estético de Ader es un fenómeno de entrelazamiento entre arte y vida, como toda obra cortada por la muerte y toda muerte objetivada por una obra. Cada historia de vida leída en clave histórico-filosófica está constituida de figuras del espíritu social. El espíritu absoluto, la autoconsciencia hegemónica del siglo XX hizo el movimiento inverso, porque cruzó el oceáno de Europa a Estados Unidos definitivamente, para no poder retornar ya, en los años de posguerra, cuando Alemania se desintegraba en el marco de la reorganización interna de Occidente. Bas Jan Ader, un artista nacido en Europa que vivió y trabajó mayormente en Estados Unidos muere en algún punto del Noratlántico en medio de un viaje de regreso. Quizás. Probablemente. Solo el bote fue encontrado a medio hundir en la costa de Irlanda a los nueve meses de que zarpara. Sin rastros de su cuerpo, Ader *se encuentra* desaparecido. En el Atlántico norte naufragó el Titanic en 1912, que había zarpado desde Inglaterra y debería haber llegado a Nueva York. Ahogarse en el óceano es adentrarse en la tierra, no hacia lo alto de una montaña, sino su forma invertida, hacia las profundidades del territorio. El agua es lo otro de la tierra *en* la tierra, lo fluido que se acumula en lo profundo del territorio. La zona hadal de la fosa de Puerto Rico es el repliegue más profundo del océano Atlántico, sólo superado por la zanja de las Islas Marianas en el Pacífico. Ambas fosas exceden en profundidad el pico más alto del monte Everest. Allí no llega la luz, y como un Hades inundado sólo hay agua fría y oscura. En su estado gaseoso el agua se eleva al cielo, pero sin perderse entre las estrellas gracias a la atracción de la tierra. En su estado líquido tiende a precipitarse y fluir hacia las depresiones del territorio. En el período donde la guerra involucró la carrera por conquistar la luna, Ader hizo sus exploraciones de la gravedad. El material terrestre configura un campo magnético. La tierra que es explotada por la técnica humana, demuestra su superioridad sobre el espíritu que se eleva sobre la naturaleza con el lazo invisible de la gravedad. La técnica astronáutica demostró a su vez el dominio de la gravedad venciendo su fuerza remota, que emana del centro del planeta, lanzando cuerpos a volar más allá del cielo. El gesto inverso a querer cortar la atracción de la tierra, es la búsqueda de hundirse en ella. Para lograr estar físicamente más adentro del material terrestre el agua representa un material aliado, por su fluir hacia lo hondo sobre la que se acumula. Hundirse en el océano en sin dudas perderse en la profundidad de la tierra. Salir a naufragar es entregarse a la gravedad, ir lo más cerca posible de su núcleo. Inundar la propia corporalidad, llenar de agua los pulmones implica ganar peso y aplastar funciones vitales. El gesto de perderse en el océano es una mímesis performática, no en el sentido de imitar algo, sino en el sentido de la locura psicasténica, como lo describió Roger Callois una vez, en términos de confusión en el entorno, en el espacio, en la

[662] Foucault, M. *Historia de la locura en la época clásica I*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1998. p.12.
[663] De la zamba *Alfonsina y el mar* compuesta por el pianista argentino Ariel Ramírez y el escritor Félix Luna, publicada por primera vez en el disco de Mercedes Sosa *Mujeres argentinas*, de 1969. *Cf*: https://es.wikipedia.org/wiki/Alfonsina_y_el_mar_(zamba)

materia: "(…) éntrase entonces en la psicología de la psicastenia, y más concretamente, del psicoanálisis legendario, si consentimos en llamar así a la perturbación de las relaciones entre la personalidad y el espacio. (…) La despersonalización por asimilación al medio, esto es lo que el mimetismo realiza morfológicamente en ciertas especies animales. (…) Esta asimilación al espacio va acompañada obligatoriamente de una disminución del sentimiento de la personalidad y de la vida".[664] Particularmente interrumpir el instinto de conservación y asimilarse al agua tiene algo de la rememoración del momento anfibio del feto en la panza de la madre, anterior a la configuración del yo en cada individuo, prehistoria de la vida humana en el líquido amniótico: "el deseo de la asimilación al espacio, de la identificación a la materia, aparece frecuentemente en la literatura lírica: es el tema panteísta de la fusión del individuo en el todo, tema en el que, precisamente, ve el psicoanálisis la expresión de una especie de nostalgia de la inconsciencia prenatal".[665]

Los dos extremos simétricos de *En busca de lo milagroso* que correspondían a la ciudad de noche -Los Ángeles y Ámsterdam- exponen esa figura del caminante solitario nocturno, del trapero que peina la ciudad a contrapelo. En el caminante de Ader retorna el cuerpo del contemplador de los cuadros del romántico alemán Caspar David Friedrich. *In Search of the Miraculous* que corresponde a la odisea de cruzar el océano atlántico con un bote incorpora el típico motivo romántico del naufragio. En el viaje ultramar de Ader retorna el motivo del náufrago también de los cuadros de Friedrich. En la yuxtaposición de tierra y agua, de caminante nocturno y de navegante perdido, la performance deviene doblemente romántica. La incorporación de estos materiales heredados del romanticismo pictórico en una configuración neovanguardista, como lo era la foto-performance, sacan a la luz el carácter de lo tardío de esta obra de Bas Jan Ader. *En busca de lo milagroso* se vuelve tardío bajo el concepto de estilo tardío que Adorno pensó especialmente en la música: como retroceso del control del artista sobre su material. No tanto la muerte biográfica como momento de la performance, sino allí donde en el concepto de la obra ingresaron estilemas del romanticismo alemán. Esta fricción con una forma pictórica pasada arruga la redondez que el concepto de performance quisiera realizar. La cita a Adorno de Juárez "en la historia del arte las catástrofes son las obras tardías" vale para el naufragio de Ader.[666] Pero *In Search of the Miraculous* también interviene concretamente en el concepto de estilo tardío de Adorno. La forma romántica que se incorpora no queda intacta. El paseo caminando se realiza *y* se representa fotográficamente. El caminante solitario de la pintura es menos que un cuerpo, no existe fuera de la representación. Está mediado por el material pictórico, las formas, los colores, las capas de pintura, las restauraciones aplicadas, las condiciones museológicas, la política cultural de la ciudad. El caminante solitario de la foto-performance es más que un cuerpo, quien toma las fotos también está ahí presente, en medio de una ciudad habitada. Está mediado por el material urbanístico, se pierde en éste, entre sus habitantes, por sus calles y parques. Para el caso del navegante que se pierde en el agua abierta está mediado por el material magnético y por el material hídrico. Con la ampliación neovanguardista según la que «también las formas pueden ser material», morir-en-el-mar se volvió material para la performance. El género de la performance según su propio concepto impulsa a la acción, con lo que incorporar el motivo de la muerte en una performance conduce a su realización. La elaboración performática de la muerte romántica implica traducirla a la acción con el cuerpo, morir románticamente. En tanto que material performático, la muerte entra decididamente en el montaje de la obra: la extinción del sujeto en el vasto material oceánico es desde el punto de vista de la intención autoafirmación del sujeto. Esto hace del estilo tardío una tragedia, no como desintegración de la fuerza del sujeto en el material, sino

[664] Callois, R. "Mimetismo y psicastenia legendaria". En *El mito y el hombre*. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1939. pp.138, 139, 140.
[665] Callois, R. "Mimetismo y psicastenia legendaria". En *Op.cit.* pp.138, 139, 149.
[666] Juárez, E. "El vanguardismo de lo tardío". En *Revista de Humanidades*. Nº29. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014. p.81.

ahora en el sentido de una estetización de la muerte. Si la muerte se elabora en la performance de Ader como un material, se ejerce un control estético de cómo morir. El control estético de morir es lo inverso de la irrupción de la muerte en el control estético que pensó Adorno. En tanto que performance romántica, la desaparición en el océano recuerda a *Monje frente al mar* del pintor romántico Caspar David Friedrich. En la reciente publicación sobre su proceso de restauración por el Museo de Berlín *Nationalgalery* se observa en un reflectograma infrarrojo, que entre el oleaje marino hay dibujados tres barcos torcidos por el agua, peleando por mantenerse a flote.[667] Ni en la versión previa ni en la versión ya restaurada del cuadro estos barcos son perceptibles, por situarse en una capa anterior a la pintura de color azul ultramar: los naufragios quedan tapados por el agua. Con la restauración contemporánea de la pintura, los barcos *reaparecen*. El naufragio de Ader tampoco es visible, no llega a la *apariencia*. Su muerte es realmente un *desaparecer* en el agua. El nombre del documental sobre su obra expresa muy bien el carácter histórico y colectivo de morir: *Here is Always Somewhere Else. The dissapereance of Bas Jan Ader* [*Aquí es siempre algún otro lugar. La desaparición de Bas Jan Ader*]. Que lo que ocurre aquí está sucediendo simultáneamente en otra parte, expresa la convergencia casi sincrónica con la canción del grupo argentino Los Gatos de 1967: "construiré una balsa y me iré a naufragar". Ader desaparece de la faz de la Tierra, su cuerpo se extravía en el océano. La tensión abierta de desaparición en el Atlántico anticipa algo de la forma de morir en el siglo XX. En los mismos años 70 donde los desaparecidos políticos en Latinoamérica, especialmente Chile, Argentina y Uruguay, se les aplicaba la muerte por ahogo en los llamados «vuelos de la muerte», arrojados desde aviones al Atlántico Sur, Ader se ahogó miméticamente, por asimilación psicasténica al entorno en el Atlántico Norte.[668] La desaparición del cuerpo de quien se ahoga solo y en medio del oceáno, que nombra el documental, es a la vez algo que está ocurriendo en otro lado. La muerte latinoamericana tuvo como una de sus formas históricas la desaparición del cuerpo en el océano. Este es un contenido de verdad de la última obra de Ader, «la historiografía inconsciente de la obra» de los años de la Guerra Fría, en la que todo el Plan Cóndor en los países latinoamericanos fue un movimiento estratégico clave para el fortalecimiento económico de Estados Unidos.

La muerte vigesimesca por ahogo, ya desde comienzos de siglo con la tragedia del Titanic, actualiza la muerte barroca, de la Nave de los locos, enviados en barcos que zarpaban mar adentro, a la deriva, encerrados en el agua abierta como lo describió Foucault en *La historia de la locura en la época clásica*: "De todos estos navíos novelescos o satíricos, el *Narrenschiff* es el único que ha tenido existencia real, ya que sí existieron estos barcos, que transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos insensatos. Los locos de entonces vivían ordinariamente una existencia errante. Las ciudades los expulsaban con gusto de su recinto; se les dejaba recorrer los campos apartados, cuando no se les podía confiar a un grupo de mercaderes o de peregrinos. Esta costumbre era muy frecuente sobre todo en Alemania".[669] El sentido que tiene la navegación de los locos es según Foucault su

[667] Mösl, K. und Demandt, P. *Der Mönch ist zurück. Die Restaurierung von Caspar David Friedrichs Mönch am Meer und Abtei im Eichwald.* Berlín: Nationalgalerie. Staatliche Museen zu Berlin, 2016. p.7. Tafel 2.

[668] Sobre este tema sensible, que refiere a las atrocidades que la dictadura militar entre 1976 y 1983 con el apoyo de la Iglesia Católica y un amplio sector de la sociedad civil argentina, aporta una enorme y cruda precisión la entrevista que el intelectual de izquierda Horacio Verbitsky le realiza al oficial militar Adolfo Scilingo. La entrevista se publicó como libro con el título *El vuelo*, por los llamados «vuelos de la muerte» o «vuelos sin puerta», una técnica de desaparición forzada de personas, mediante la cual arrojaban personas desde aviones en vuelo sobre el Río de la Plata, en la boca de su desembocadura en el Atlántico. *Cf.* Verbitsky, H. *El Vuelo*. Buenos Aires: Planeta, 1995.

[669] Detalla a continuación Foucault: "(…) en Nuremberg, durante la primera mitad del siglo XV, se registró la presencia de 62 locos; 31 fueron expulsados; en los cincuenta años siguientes, constan otras 21 partidas obligatorias; ahora bien, todas estas cifras se refieren sólo a locos detenidos por las autoridades municipales. Sucedía frecuentemente que fueran confiados a barqueros: en Francfort, en 1399, se encargó a unos marineros que libraran a la ciudad de un loco que se paseaba desnudo; en los primeros años del siglo XV, un loco criminal es remitido de la misma manera a Maguncia. En ocasiones los marineros dejan en tierra, mucho antes de lo prometido, estos incómodos pasajeros; como ejemplo podemos mencionar a aquel herrero de Francfort, que partió y regresó dos veces antes de ser devuelto definitivamente a Kreuznach. A menudo, las ciudades de Europa debieron ver llegar estas naves de locos." Foucault, M. *Historia de la locura en la época clásica I*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1998. p.10.

encierro en el interior de ese exterior que representa el mar abierto: "Confiar el loco a los marineros es evitar, seguramente, que el insensato merodee indefinidamente bajo los muros de la ciudad, asegurarse de que irá lejos y volverlo prisionero de su misma partida (…) cada uno queda entregado a su propio destino, pues cada viaje es, potencialmente, el último. (…) El agua y la navegación tienen por cierto este papel. Encerrado en el navío de donde no se puede escapar, el loco es entregado al río de mil brazos, al mar de mil caminos, a esa gran incertidumbre exterior a todo. Está prisionero en medio de la más libre y abierta de las rutas: está sólidamente encadenado a la encrucijada infinita. Es el Pasajero por excelencia, o sea, el prisionero del viaje. No se sabe en qué tierra desembarcará; tampoco se sabe, cuándo desembarca, de qué tierra viene. Sólo tiene verdad y patria en esa extensión infecunda, entre dos tierras que no pueden pertenecerle."[670] *In Search of the Miraculous* comparte con la *Stultifera navis* en latín, *Narrenschiff* en alemán o *Nave de los necios* la expulsión de la tierra firme. En Ader se trata de una autoexpulsión de la ciudad al mar adentro, precisamente entre Estados Unidos y Europa, sus dos tierras matrias. La locura no está antes y luego el cuerpo del loco es expulsado, sino que la locura es el gesto mismo de autoexpulsión, de preparar la balsa y partir hacia la locura. Ader comparte con la nave de Odiseo la aventura en el agua, pero al viajar solo no hay nada que hacer contra el canto de las sirenas: el naufragio está asegurado. La locura de Ader se trata -a la luz de la interpretación de Adorno y Horkheimer de la mítica Odisea- de una desintegración del sujeto por contra-astucia, como pérdida del dominio de la naturaleza interna y externa. La *Stultifera Navis* se vuelve en los años sesenta utopía estética, «el lugar que más yo quiera» y a la vez la técnica de tortura de la Escuela de las Américas. Esta escuela de instrucción militar de los Estados Unidos impartió procedimientos a los líderes de las fuerzas militares que luego tomarán el poder por la fuerza por todo Latinoamérica. Zarpar a naufragar como Bas Jan Ader realiza una mímesis involuntaria de los ahogos forzados por las dictaduras militares.[671] Quien se entrega voluntariamente al océano le está interpelando a su época el sentido de morir ahogado.

Jugar con su material, jugar con la muerte, tiñe a la tragedia performática de Ader en una desaparición lúdica. El barquito en el que zarpó llevaba en sus costados la frase «*Ocean Wave*» como cita de la canción, cuya letra estaba impresa en el boletín original de la performance *A Life on the Ocean Wave*. En las obras de Bas Jan Ader hay algo humorístico, que no es cómico, sino trágico. Precisamente en lo humorístico del romanticismo Hegel veía la descomposición del arte, su final en la historia del espíritu: "La parte enteramente subjetiva del arte romántico comprende lo humorístico. No se trata ahí de ninguna obra objetiva, ninguna figura que produzca el poeta, sino que el sujeto sólo se muestra a sí mismo y el contenido puede ser de lo más indiferente. Un conocido humorista ha escrito un viaje alrededor de su habitación. Se exhiben las ocurrencias del sujeto, su ingenio, sus sentimientos. Lo humorístico es una forma a la que se recurre facilmente, ya que ahí el poeta no necesita ningún plan, ninguna exposición general, sino que momentáneamente se deja ir a sí mismo (…). Cuando de este modo el sujeto se deja ir a sí mismo, con ello concluye el arte, el arte se deja al margen. Las obras humorísticas ya no pueden llamarse obras de arte. Si el contenido no tiene ninguna profundidad, entonces se trata únicamente de una retahíla de ocurrencias y sentimientos contingentes. – En lo humorístico, por tanto, se acaba con el arte; se les confiere a los sujetos la peculariedad del individuo sin ninguna objetividad interna. Esto es la desintegración del arte [*Zerfallen der Kunst*], y está condicionada primordialmente por el hecho de que el arte romántico, en sí una conexión frágil, se desmorona [*aus-einander fällt*]".[672] Sin embargo, la autoironía del romanticismo no fue solo el final del arte en la historia del espíritu, sino que arrastró al espíritu

[670] Foucault, M. *Historia de la locura en la época clásica I*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1998. p.12

[671] Sobre la relación del agua y la dictadura militar, en particular la de Pinochet en Chile, *Cf.* el documental de Patricio Guzman *El botón de Nacar* (2015).

[672] Hegel, G.W. F. *Filosofía del arte o Estética [verano de 1826]. Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Madrid: Abada, 2015. p.367.

mismo a su hundimiento. En Bas Jan Ader, el desmoronamiento coincide para ambas partes: lo que se hunde es la obra y con ella el sujeto.

Como nombraba Benjamin en el *Libro de los pasajes*, el río Sena es la París más arcaica. Análogamente cabría decir que el río Meno es la Francfort más arcaica. Míticamente las ciudades se han asentado siempre cerca del agua, las mediterráneas como Frankfurt o Córdoba, en los bordes de los ríos. La singularidad de Frankfurt am Main es que su centro siempre estuvo repartido a ambos lados del Meno. No sólo la eterna corriente parmenídia, sino que también sus encauzamientos y puentes hacen de los cursos naturales de agua una figura de la historia. La cuenca del río Meno desemboca a unos pocos kilometros de Francfort a la altura de la ciudad de Maguncia en el legendario y caudaloso río Rin, fuente de mitos y fábulas. Entre ellas la historia de la Lorelei, que representa la versión alemana del mito griego de las sirenas. En los cantos homéricos, el naufragio es evitado por la astucia de Odiseo, que funda el dominio de la naturaleza externa mediante la naturaleza interna, de la represión del yo que se ata al mastil y la división del trabajo en el barco, entre el colectivo que empuja físicamente y el burgués que comanda espiritualmente: "El temor a perder el sí-mismo y a que con él desaparezca el límite entre sí y el resto de la vida, el miedo a la muerte y a la destrucción, está hermanado con una promesa de felicidad por la que la civilización ha estado en todo instante amenazada (…) El pensamiento de Odiseo, hostil por igual a la propia muerte y a la propia felicidad, sabe todo esto. Él conoce sólo dos posibilidades de escapar. Una es la que preescribe a sus compañeros: les tapa los oídos con cera y les ordena remar con todas sus fuerzas. Quien quiera subsistir no debe prestar oídos a la seducción de lo irrecuperable, y puede hacerlo sólo en la medida en que no pueda oírla. De ello se ha preocupado siempre la sociedad. Frescos y concentrados, los trabajadores deben mirar hacia adelante y no hacer caso a lo que sucede a su lado. (…) La otra posibilidad es la que elige el mismo Odiseo, el señor terrateniente, que hace trabajar a los demás para él. Él oye, pero impotente, atado al mástil, y cuanto más fuerte es la seducción, más fuerte se hace atar, del mismo modo que más tarde también los burgueses rehusarán la felicidad con tanta mayor tenacidad cuanto más se les acerque al aumentar el poder. Lo oído no tiene consecuencias para él; sólo puede hacer señas con la cabeza para que lo desaten, pero ya es demasiado tarde: sus compañeros que no oyen nada, sólo conocen el peligro del canto, no su belleza, y lo dejan atado al mástil para salvarlo y salvarse con él. (…) Mantienen a la vez a las sirenas lejos de la praxis: se seducción es neutralizada en mero objeto de contemplación, en arte".[673] La Lorelei, la bella sirena germánica de larga cabellera rubia que (en)cantaba a los navegantes al borde del río Rin, cíclicamente ocasionaba los hundimientos de los navegantes, que se entregaban a su irresistible voz. El mito griego expresa mejor el espíritu laborioso de la burguesía protestante de Alemania, medida ante la entrega a los placeres, y el mito alemán expresa mejor el espíritu sensualista de los llamados «países sureños», como Grecia, Italia y España, propenso a los placeres corporales. Para la teoría de los materiales de Adorno, el mito de la Loreley representa frente al de Odiseo el triunfo cíclico de lo mimético, del éxtasis del sujeto en su objeto. En la tradición germánica no hay un navegante que se salve de los encantos de esa figura híbrida, que contiene los opuetos en un solo ser: naturaleza y mujer, pez y humana, hermosa y monstruosa. Frente a la astucia de Odiseo que pudo esquivar a las sirenas, y continuar viaje, Loreley encarna la lógica del desmoronamiento de los materiales como un naufragio mimético, es un antídoto contra la astucia de la razón instrumental.

La «lógica del desmoronamiento» o «lógica de la descomposición» [*Logik des Zerfalls*], traducida así en las versiones de *Teoría estética*, aunque tradicionalmente en las traducciones de Hegel y de la propia *Dialéctica negativa* de Adorno como «lógica de la desintegración», es la forma adorniana de

[673] Adorno, Th.W. y Horkheimer, M. *Dialéctica de la Ilustración.* Madrid: Akal, 2007. pp.48-49.

la dialéctica, vale decir, es la realización de la dialéctica negativa. Precisamente en "Noticia" al final de *Dialéctica negativa* Adorno añade que "la idea de una lógica de la descomposición es la más antigua de las concepciones filosóficas del autor: se encuentra ya en sus años estudiantiles".[674] En suma la lógica de la desintegración intenta discutir la ideología de la identidad, dominante en el siglo XX bajo la forma del positivismo científico. Se dirige contra el mundo comprendido como gigantesco juicio sintético.[675] Por este motivo, la lógica de la desintegración se trata, no sólo de la más antigua de las concepciones filosóficas de Adorno, sino también una de las más recurrentes en la filosofía de la historia, la teoría de la subjetividad, la crítica de la sociedad y en la estética. Cabría concebir a toda la producción adorniana como un filosofía materialista de la desintegración. A comienzos de los años 30 Adorno escribe su tesis de habilitación sobre Kierkegaard, donde se desarrolla por primera vez el argumento de la desintegración para abordar la dialéctica sujeto-objeto: "(…) lo que Kierkegaard llama la desintegración [*Zerfall*] de las relaciones fundamentales de la existencia humana es, en el lenguaje filosófico de su época, la alienación del sujeto y del objeto. De esta alienación ha de partir la interpretación crítica de Kierkegaard. No es que esta interpretación piense la estructura de la existencia, dentro de un «proyecto ontológico», como una estructura de sujeto y objeto. Las categorías de sujeto y objeto tienen un «origen histórico» (…). Y constituyen, al mismo tiempo, el supuesto concreto del discurso kierkegaardiano sobre la existencia humana. Éste oculta una antinomia del pensamiento de Kierkegaard que se hace patente en la relación sujeto-objeto, a la cual se puede reducir la desintegración".[676] La lógica del desmoronamiento es no sólo el diagnóstico del estado histórico del objeto, por lo tanto también el proceso que lo llevó a la descomposición, sino además el desmoronamiento del propio sujeto, es decir de las propias categorías trascendentales del pensamiento. Al ser ambos completamente históricos, la unidad de lo objetivo contrapuesta a la unidad del sujeto se disgregan en las mediaciones de las fuerzas sociales, que Adorno interpreta con el materialismo como alienación. La alienación interpenetra las relaciones sociales hasta tal punto que "la descomposición en partículas centrífugas es el reverso de la integración social".[677] La totalidad del mundo está quebrada históricamente por la división capitalista del trabajo social, correlato de la fragmentación de la experiencia subjetiva, ya incapaz de captar el mundo como un todo armónico. En el desmoronamiento convergen el sujeto con el objeto sin ser empero iguales. Resulta significativo la cita introductoria al libro sobre Kierkegaard, que cuenta como una imagen naútica de la lógica del desmoronamiento: "«El barco parecía suspendido como por arte de magia, en medio de su caída, hacia un embudo de gran circunferencia y profundidad prodigiosa, cuyas paredes, perfectamente lisas, hubieran podido creerse de ébano, de no ser por la asombrosa velocidad con que giraban y el lívido reslandor que despedían bajo los rayos de la luna llena que, desde el centro de aquella abertura circular entre las nubes… se derramaban en un diluvio gloriosamente áureo a lo largo de las negras paredes y se perdían en las más ocultas profundidades del abismo». (Edgar Allan Poe, 1841)".[678] La cita al cuento de Poe "El descenso al Mälstrom", que cuenta el hundimiento de un barco en los legendarios remolinos en las costas meridionales del archipiélago noruego de las islas Lofoten, hace eco de la idea de origen como un remolino destructivo que Benjamin había desarrollado en el *Origen del drama barroco alemán*.[679] El motivo del naufragio

[674] Adorno, Th.W. "Noticia". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.387.
[675] Adorno, Th.W. y Horkheimer, M. *Dialéctica de la Ilustración.* Madrid: Akal, 2007. p.42.
[676] Adorno, Th.W. *Kierkegaard. Construcción de lo estético*. Madrid: Akal, 2006. pp.41-42.
[677] Adorno, Th. W. "Observaciones sobre el conflicto social hoy". En Schütte, W. *Adorno in Frankfurt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.295.
[678] Adorno, Th.W. *Kierkegaard. Construcción de lo estético*. Madrid: Akal, 2006. p.8
[679] "Éste formula sus ideas sobre el origen tempranamente en su crítica a la estética de Croce en el *Origen del drama barroco alemán,* a su vez retomando el concepto de fenómeno originario (*Urphänomen*) que Simmel analiza en Goethe: "En el origen no se hace referencia a ningún devenir de lo surgido, sino antes bien se alude al devenir y el perecer de lo surgiente. El origen está en el flujo del devenir como un remolino y arrastra en su ritmo el material de la génesis" (2012, p. 80). A través de la imagen del origen como un remolino en el medio de un curso de agua que ya tiene su trayecto, se traza la diferencia respecto de la idea judeo-cristiana de génesis como *creatio ex nihilo*, que podríamos imaginar como el agua que brota de una fuente o un

como alegoría de la lógica de la desintegración no fue sólo la comprensión de la historia como catástrofe, sino paradójicamente la posibilidad de lo nuevo a partir de los escombros de los navíos que el remolino devuelve a la corriente histórica. En otro trabajo temprano de estos mismos años, "La idea de historia natural", el momento histórico es comprendido como mediado por la naturaleza, es decir por lo arcaico, allí donde los ciclos míticos son uno con los ciclos de la naturaleza. Con ello la desintegración moderna del mundo es la actualización de un proceso natural que estaba ya en el origen. Y al revés, la concepción de la naturaleza como estática repetición de lo mismo ingresa en el proceso histórico de la transitoriedad, bajo el signo de la fuerza destructiva de Cronos, que devora lo que crea: "Pero en el pensamiento radicalmente histórico-natural, todo cuanto es se transforma en ruina y fragmento, en un calvario en el que naturaleza e historia se entrelazan".[680] En esta tendencia a la doble interpenetración entre sujeto y objeto, e historia y naturaleza *Dialéctica de la ilustración* da un paso en la lógica de la desintegración. Allí lo que es proceso histórico de la alienación capitalista, es extendido al origen mítico de la humanidad. La cosmogonía adorniana de la dialéctica de sujeto-objeto tiene elementos de estas anteriores, de la elevación del espíritu respecto de la naturaleza como un modo de producción proto-capitalista donde tiene lugar el origen mítico de la catástrofe. Frente al proceso histórico-natural que desde su origen es un remolino de arruinamiento, la astucia de Odiseo salva a su nave de las fuerzas de la naturaleza, de los remolinos y de las encantadoras sirenas. La nave de Odiseo corresponde a la ideología de la identidad. Contra ella, la mirada dialéctica observa en la conservación de la nave lo que empero se está desintegrando, dialécticamente lo procesos materiales que operan como remolinos en la estructrura del barco y de sus tripulantes. La solidez de la nave de Odiseo se desintegra en la interpretación que hace Barthes de la nave de Argos: "Imagen frecuente: la de la nave Argos (luminosa y blanca); los argonautas iban reemplazando poco a poco todas sus piezas, de suerte que al fin tuvieron una nave enteramente nueva, sin tener que cambiarle ni el nombre ni la forma. Esa nave Argos es muy útil: proporciona a la alegoría un objeto eminentemente estructural, creado, no por el genio, la inspiración, la determinación, la evolución, sino por dos actos modestos (que no pueden captarse en ninguna mística de la creación): la sustitución (una pieza desplaza a otra, como en un paradigma) y la nominación (el nombre no está vinculado para nada a la estabilidad de las piezas): a fuerza de hacer combinaciones dentro de un mismo nombre, no queda ya nada del origen: Argos es un objeto que no tiene otra causa que su nombre, u otra identidad que su forma."[681] Decidirse a pensar contra la identidad totalitaria -como transversalmente lo hizo Adorno- abre una distinción productiva en la lógica de la desintegración. A tono con Argos, Adorno analiza lo que fluye bajo las formas y los nombres que la racionalidad instrumental quiere fijar. La desintegración tiene un carácter doble. La desintegración en tanto ontología es un proceso, y la desintegración en tanto mímesis es un comportamiento. La frase de Nietzsche ya citada por Adorno «lo que cae hay que empujarlo» ilumina esta distinción. La desintegración como proceso es lo que cae, como ontología histórica, todo lo que hay se halla en permanente desintegración. La ontología de la desintegración tiene lugar tanto en la

manantial: "En el principio Dios creó los cielos y la tierra" (Génesis 1:1). Los remolinos se caracterizan por estar producidos por el encuentro de dos corrientes que se mueven en sentido contrario pero que chocan en un cierto punto de un curso de agua alrededor del cual comienzan a girar. Del mismo modo, un origen significa para Benjamin la suspensión del curso lineal de la historia, y la constelación simultánea de los extremos de lo pasado y lo futuro, y de lo general y lo particular en torno a una idea. Los remolinos internamente se mueven bajo una estructura hidrológica helicoidal, es decir que como una hélice giran sobre su propio eje a la vez que se desplazan a lo largo de ese mismo eje generando en torno suyo una fuerza centrípeta, que succiona hacia su interior los escombros que la corriente arrastra: los remolinos son la imagen perfecta de una dialéctica histórica en suspenso, sin síntesis, que traga y transforma el material del que están hechas. Los escombros que caen dentro del origen vienen de aquí y de allá, del pasado y del futuro, y allí queda «nada sin cambios». *Cf*. Molina, M. *Whirpool*. Theodor Adorno ante el problema de los nuevos materiales estéticos en el arte contemporáneo" en *Modernidad estética y filosofía del arte: reflexiones en torno a la apariencia estética.* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Julio 2016.

[680] Adorno, Th.W. "La idea de historia natural". En *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid: Akal, 2010. p.329.

[681] Barthes, R. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978.

realidad material como en el material empírico, en la objetividad y en la experiencia. Este proceso involucra a la humanidad, pero ya nadie puede decir sobre su curso. Las fuerzas que reúne el proceso de desintegración de las sociedades se han independizado de los sujetos, son más grandes que lo que un cuerpo puede, o como le gustaba expresarlo a Adorno, transcurren «por encima de las cabezas de les invidivues». Se trata del proceso de despliegue del espíritu, que avanza como dominación de la naturaleza. El todo social y la historia del espíritu absoluto se mueven automáticamente bajo la lógica del capitalismo dividiendo y administrando, como lo hizo por primera vez Odiseo con su tripulación para vencer a las sirenas. La desintegración como comportamiento es lo que empuja a lo que cae, es el gesto corporal de intervenir en medio de un contexto de desintegración con una desintegración de segundo orden, mimética, como desintegración de las barreras civilizatorias entre sujeto/objeto y entre historia/naturaleza. La desintegración como comportamiento interfiere con la desintegración como proceso; la desintegración mimética irrumpe en la desintegración alienante. Sin embargo el comportamiento mimético tiene frente al proceso social e histórico el gesto de la impotencia, porque transcurre sólo en aisladas producciones espirituales. La mímesis en este sentido se arrima a la máxima que Valery formuló hacia el final del arte moderno de «imitar minuciosamente lo indeterminado, lo que no es firme en las cosas». Las figuras acuáticas intentan dar cuenta de la fluidez constitutiva que corre subterráneamente bajo la administración racional del mundo. La desintegración como comportamiento mimético rompe el hechizo de identidad «de que lo que es, es y no puede no ser», y desoculta los momentos reprimidos por el proceso histórico, lo contradictorio, lo no-idéntico. Tempranamente la oposición externa que va a poner de un lado a la industria cultural, como desmoronamiento regresivo de la cultura moderna a través de la técnica de reproductibilidad estandarizada, y del otro lado a la alta cultura burguesa, como resguardo del desmoronamiento mimético a través de su autocrítica institucional, tardíamente Adorno la comienza a reformular en una dialéctica abierta, en la que ambos extremos tienden a entrelazarse fluidamente. Precisamente el pasaje sobre la descomposición de los materiales junto con las categorías estéticas acercaron el arte autónomo al «odiado comercio», que les había sido prohibido en el curso de la modernidad. Señala Adorno al comienzo de su *Teoría Estética*: "El mar de lo nunca presentido en el que se adentraron los revolucionarios movimientos artísticos de 1910 no ha proporcionado la dicha aventurera prometida. En vez de esto, el proceso desencadenado por entonces ha devorado las categorías en cuyo nombre comenzó. Cada vez más cosas fueron arrastradas al remolino de los nuevos tabúes".[682] La desintegración conjunta de todos los materiales nobles del arte ha dado lugar a la aparición de un repertorio profundamente entretejido de nuevos materiales, cuya historicidad inmanente incluye la odisea de los materiales modernos: su ascenso, su desarrollo, sus entrelazamientos y convergencias, y su desmoronamiento.[683] Siguiendo a los argumentos adornianos, hay que sostener que todo ese proceso está sedimentado en cada uno de los materiales estéticos contemporáneos, como una capa de potencial y de resistencia, como una mediación concreta que reclama ser desplegada. Si el material estético contemporáneo está hecho del desmoronamiento y de las ruinas de los materiales modernos, por lo tanto su consistencia ya no es disciplinar, su recorte no coincide con la separación entre el mármol y el óleo, entre la bidimensión y la tridimensión, entre la imagen ilusoria y la composición geométrica, entre el *ready-made* y la performance, entre la apropiación y la instalación. La substancia del material estético contemporáneo está más próxima a ser un sistema de intersecciones entre disciplinas, soportes, técnicas y apariencias, relación que adquiere un croquis distinto cada vez. En el marco del proceso de desintegración del mundo moderno en los años 60 las exploraciones

[682] Adorno, Th.W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.10.

[683] *Cf.* Adorno, Th. W. "El arte y las artes". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz.* Madrid: Akal, 2008. p.391. Y también: "Desartifización del arte". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.31.

sobre la gravedad de Ader constituyen un comportamiento de desintegración del sujeto moderno. Los materiales tras su desintegración ponen cada vez en movimiento a la lógica de la identidad, contra la fijación de un nombre y de una forma. El comportamiento mimético, como un trabajo lúdico del espíritu contra el espíritu, es un principio en el arte, pero también una estrategia de la filosofía como crítica del principio de identidad y del método insensible con la cosa. La desintegración como comportamiento filosófico era para Adorno la autocrítica dialéctica de la negación de la negación que conduciría a la unidad del concepto. La dialéctica en tanto que experiencia de la contradicción sin resolución posible es un viaje peligroso. Ya en el seminario de *Introducción a la dialéctica* Adorno definía a la dialéctica no como un método, sino como una experiencia de navegar entre los monstruos del positivismo y del naturalismo: "La dialéctica es, precisamente, el modo del pensar que intenta atravesar el estrecho entre la Escila de lo mecánico y la Caribdis de lo organológico, de lo organicista".[684] Escila, que en la Odisea es un monstruo con torso de mujer y cola de pez, es para Adorno el extremo del positivismo y la industria cultural; y Caribdis, el remolino que traga las naves y las devuelve en ruinas, es el extremo de la experiencia de la desintegración. Durante los años de su exilio en Los Ángeles Adorno soñó con una extraña conversación con Roosevelt, tras la cual apareció una multitud de Escilas, un ejército positivista de medio mujeres y medio peces, que se los quiso tragar: "Los cocodrilos ya se acercaban. Tenían cabezas de mujeres extraordinariamente bellas. Una se dirigió a mí con buenas palabras: «Ser devorado no duele». Para hacérmelo más fácil, antes me prometió las cosas más hermosas". En el mito, Ulises pasó del lado de Escila; en la historia Adorno luchó por alejarse de ella y navegar cerca del remolino de Caribdis. La dialéctica negativa, según la que ya no se puede pensar en pares de opuestos, sino en tramas de mediaciones interrelacionadas, abre tanto al sujeto como al objeto: "De hecho, la dialéctica no es ni método sólo ni algo real en sentido ingenuo. No es un método, pues la cosa irreconciliada, que carece precisamente de esa identidad subrogada por el pensamiento, está llena de contradicciones (…) Ella, no el impulso del pensamiento a la organización, da lugar a la dialéctica. No es algo simplemente real, pues la contradicciones, una categoría de la reflexión, la confrontación de concepto y cosa en el pensamiento".[685] La navecita *Ocean Wave* de Bas Jan Ader se entregó corporalmente a su material, que es un remolino plural de agua, tierra, nostalgia, hundimiento y muerte. No se resisitó al canto de las sirenas, sino que compuso una canción en conjunto con ellas.

[*Earth art*, crítica institucional: Hans Haacke]

El canto de las sirenas encerraba ya en el Adorno del exilio la dialéctica de naturaleza e historia, en el sentido específico de lo bello natural y lo bello artístico. Más tarde en *Teoría estética* retorna el carácter musical de la naturaleza que aparece: "En lo bello natural se mezclan de manera musical y caleidoscópica, elementos naturales y elementos históricos".[686] En las neovanguardias la tensión naturaleza-historia reaparece entre los movimientos del llamado *Land Art*, con sus exploraciones del espacio natural, y de la crítica institucional, con sus exploraciones de la historicidad del arte. Según la célebre interpretación de *Dialética de la Ilustración*, la fuerza mítica de la melodía de las sirenas, asociada al riesgo de vida implícito en el disfrute, que se repite como un ciclo natural, queda encapsulada en la música cuando Odiseo supera esta fuerza natural. Así lo encantandor de la melodía deviene lamento de la naturaleza dominada. Si bien el componente expresivo del arte para Adorno valía para todas las artes particulares, en la época del exilio lo encarnaba especialmente el

[684] Adorno, Th. W. *Introducción a la dialéctica*. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013. p.67.
[685] Adorno, Th.W. "«Lógica de la desintegración»". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. pp.141-142.
[686] Adorno, Th.W. "Lo bello natural como historia suspendida". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.101.

expresionismo musical de Alemania, es decir el atonalismo libre y el dodecafonismo de Schönberg y el círculo de Viena. En su carácter encriptado la música nueva suena sola, el canto de las sirenas ahora embotellado flota a la deriva por las aguas abiertas de la sociedad: "Los *shocks* de lo incomprensible que la técnica artística distribuye en la época de su falta de sentido se invierten. Aclaran el mundo sin sentido. (…) Nadie quiere tener que ver con ella, ni los individuos ni los colectivos. Ella expira sin que se la oiga, sin eco. Ella es el verdadero mensaje en la botella".[687] En el Adorno tardío, cuya concepción de material musical se extendió a las demas artes y se transformó en la categoría general de «material estético» dentro del gran libro de estética, sobrevive sin embargo el rasgo musical en la comprensión de toda obra de arte como un proceso, como una secuencia de momentos. El carácter procesual de la obra de arte, que está cristalizado en su forma, remite al proceso de elaboración del material. Pero a su vez el material, al estar preformado, también porta procesos anteriores. Para explicar esta procesualidad del material Adorno usaba habitualmente también analogías sonoro-musicales: dejar hablar al material → escuchar al material. La preformación hace que los materiales se comporten ya como proto-obras de arte. Cada material presupone los procesos de elaboración de materiales anteriores. Desde el punto de vista de la dinámica procesual de la producción ni el material está sin formar ni la obra de arte está terminada, completamente formada, sino que ambas son momentos del sistema de producción artístico, en interdependencia con otros sistemas productivos. Las formas estéticas de toda la historia del arte devienen materiales para procesos productivos ulteriores no sólo en el apropiacionismo y el citacionismo neovanguardista, como señaló Arthur Danto una vez, sino para todo el arte contemporaneísta.[688] Las obras de arte «terminadas» esperan constitutivamente su inversión en materiales preformados a reelaborar por el trabajo de la recepción, que con la modernidad se especializó en la interpretación, la gestión cultural, la curaduría y la crítica de arte. [689] La procesualidad constitutiva del fenómeno artístico, el momento musical de todo arte, remite tanto a la naturaleza como a la historia, que contrapuestas coinciden por estar en permanente devenir. El núcleo temporal y procesualista del modelo de obra de arte adorniano es la historicidad del material, su carácter no-natural. La paradoja de los materiales estéticos es que sin ser naturales convergen con el devenir de la naturaleza. Los materiales estéticos son una pequeña parte de la totalidad del material histórico, que proviene originariamente de la naturaleza. Los materiales extraídos humanamente de la naturaleza, fatalmente repiten en su proceso de extracción el curso de la historia del espíritu universal, son algo separado y contrapuesto a la naturaleza. Esta es la aporía de los materiales estéticos, porque "el material no es un material natural ni siquiera cuando se presenta a los artistas como tal" [690] y empero "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".[691] En este punto, la categoría de material estético se ve desgarrada por la tensión entre naturaleza e historia. La paradoja histórico-natural del material se hace presente especialmente en la producción neovanguardista. La conexiones subterráneas entre *Teoría estética* y las neovanguardias pueden ser recorridas a través de análisis inmanentes de procesos de producción sobre los que Adorno no pensó. Ciertos movimientos de la neovanguardia reflexionaron sobre la dialéctica de la historia natural de

[687] Adorno, Th. W. "Posición con respecto de la sociedad". En *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003. p.119.
[688] *Cf.* Danto, A. *La trasnfiguración de lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2002.
[689] La palabra *Kunst* en alemán, forma substantivada de *können*, pone al arte en constelación con el poder hacer algo, no sólo en el sentido de la capacidad para su producción, sino también en el sentido del dominio del material de trabajo. Hablar correctamente un idioma es un arte en tanto presupone el dominio del material lingüístico: "*du kannst Deutsch!*". La reflexión inmanente de las capas del término *Kunst* le pidió a Adorno ir más allá de lo meramente intraestético y describir la producción artística en los términos del dominio técnico de la naturaleza, pero a la vez salvando la desviación que la palabra *Kunst* introduce respecto de *können*: el arte es el dominio de la naturaleza que remeda el dominio de la naturaleza. Lo opuesto de *Natur* es justamente *künstlich*. *Kunststoff* designa a los materiales de origen industrial.
[690] Adorno, Th.W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.200.
[691] Adorno, Th.W. *Estética 1958/59*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2013. p.170.

maneras más concretas y sensibles de lo que llegó a desarrollar el filósofo frankfurtiano. Los movimientos de neovanguardia llamados *Land Art, Earth Art* o arte medioambiental que tuvieron como material de trabajo a la tierra, discuten sin haberlo querido el *ethos* adorniano de la laboriosidad, según el que al material hay que elaborarlo minuciosamente mediante complejos procesos de trabajo. "Las obras de arte amplían de una manera extrema el ámbito de dominio de los seres humanos, pero no literalmente sino en virtud del establecimiento de una esfera para sí, que mediante su inmanencia puesta se aparta del dominio real y lo niega en su heteronomía. Sólo de esta manera polar, no mediante la pseudomorfosis del arte en la naturaleza, están mediados ambos".[692] A la luz de esta frase Adorno parece haberse posicionado encubiertamente contra las neovanguardias que tomaron lo natural como su material de trabajo. Pero el caso del *Land Art* trabajó literalmente con materiales naturales y sólo así amplió el ámbito de dominio de los seres humanos sobre la naturaleza; pero simultáneamente estableció una esfera para-sí de modo dialéctico, como autocrítica de la propia institución arte. El arte de la tierra jugó con el material terrestre, con señalamientos mínimos, sutiles intervenciones en el paisaje como soporte o con transposiciones de fenómenos naturales en el espacio expositivo. Que la elaboración de lo natural no haya sido en los materiales nobles, sino en materiales tomados del paisaje o de las afueras de la ciudad no significa, como deja entrever la *Teoría estética*, una literalidad bárbara ni una pseudomorfosis del arte en la naturaleza. Adorno se equivocó según sus propios criterios al descalificar las obras que quieren aparecer como inmediatas, ya en la crítica al surrealismo y a Benjamin por sus montajes de citas en el *Libro de los pasajes*. Si -según el principio hegeliano que Adorno hizo propio- «no hay nada entre el cielo y la tierra que no esté mediado», las obras más inmediatas en apariencia, están atravesadas por algún tipo de trabajo. Su crítica acertó en que las intenciones programáticas de anular los materiales estéticos no coinciden con la materialidad de las producciones. Pero la crítica a las intenciones no debería ser el final sino el punto de partida para explorar las mediaciones materiales de movimientos neovanguardistas como el *happening* o el *Earth Art*. En vez de descartarlas como pseudomorfosis, conviene analizar las nuevas mediaciones que poseen. Contra la crítica de los montajes radicales hay que insistir para el análisis de las neovanguardias, en que la selección o el señalamiento más sencillo engendra algún tipo de elaboración material. Los montajes más sencillos, las intervenciones más sutiles y los gestos más mínimos expanden el material por un lado, acortan el proceso de producción de la obra por otro, pero no extinguen ninguno de los dos momentos. La laboriosidad no se refleja directamente en la complejidad de las piezas artísticas, sino que las obras forman parte de procesos más amplios que involucran la reflexión, la discusión o la gestión institucional. A veces largos procesos estéticos que arrojan numerosas piezas simples es lo que habría que pensar como la obra. Los conceptos técnicos de serie y de *work in progress* se aproximan a este modo de producción. Otras veces el corto proceso de trabajo de lo que aparece como la obra se encabalga sobre procesos institucionales no hechos por le artista. El género de la intervención trabaja de este modo. Cuanto más crudo quiere aparecer el material natural más hay que insistir en su carácter de puesto por la institución arte. Por la propia dialéctica adorniana de historia y naturaleza la posibilidad del «*retournons* rousseauniano» a una naturaleza virgen está estructural e históricamente disuelta. Bajo este argumento las obras del *Earth Art* tienen más fuerza allí donde en su aparente naturalidad se las comprende como una autocrítica de la participación de la institución arte con el dominio de la naturaleza. Y a la inversa, la crítica institucional, sumergida en las lógicas y las tensiones históricas del aparato social que determina el modo de producción, circulación y recepción del arte, puede leerse como parte de la transitoriedad de la naturaleza. Si "cuanto más estrictamente se abstienen las obras de arte de la naturalidad y de la copia de la

[692] Adorno, Th. W. "Transición de lo bello natural a lo bello artístico". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.108.

naturaleza, tanto más se acercan a la naturaleza",[693] a la inversa, cuanto más estrictamente las obras de arte se entregan a la naturalidad, tanto más se acercan a la institucionalidad humana, porque "la naturaleza remite a la experiencia de un mundo mediado, objetualizado".[694] Las neovanguardias fueron descriptas repetidas veces en la tensión entre las centrífugas expediciones extramuros y el centrípeto autoanálisis intramuros del arte. Con el lente de la historia-natural la doble tendencia centrífuga/centrípeta se precisa como dialéctica neovanguardista entre el arte de la Tierra y la crítica institucional.

La dialéctica arte de la Tierra/crítica institucional se cristaliza especialmente en la obra del artista alemán-norteamericano Hans Haacke. Los trabajos tempranos de Haacke que exploran los materiales naturales parecen hacer eco de una nota al pie sobre el material natural en *El Capital*: "Todos los fenómenos del universo, los haya producido la mano del hombre o las leyes universales de la física, no dan idea de una creación real, sino únicamente de una modificación de la materia. (…) la tierra, el aire y el agua de los campos se transforman".[695] Durante los años 60 Haacke hizo obras cuyos materiales modificados fueron justamente la tierra, el aire y el agua. En este sentido el material natural se puede precisar bajo el concepto tradicional de los elementos de la naturaleza. Todas las obras naturales del período, la mayoría de ellas acciones, intervenciones, objetos construidos, acumulaciones y señalamientos fueron registradas fotográficamente por el artista. De entre ellos los sistemas de agua y de aire han sido tradicionalmente los más interpretados por la teoría y la estética.[696] El primer trabajo de este proceso con agua es *Rain Tower* [*Torre de lluvia*] de 1962, que Haacke construyó durante su primera estancia en Nueva York; luego en Colonia donde vivió entre 1963 y 1965 produjo *Säule mit zwei unvermischbaren Flüssigkeiten* [*Columna con dos líquidos insolubles*] y *Wave* [*Ola*]. En todos estos trabajos aparece de manera recurrente la estrategia de encerrar agua en un contenedor impermeable de plástico, acrílico o plexiglás. Allí aislada, el agua reacciona empero a los cambios atmosféricos del entorno, especialmente la temperatura, con lo que fluctúa incansablemente, deviniendo la obra un microclima dinámico encapsulado en inertes paredes de material plástico. Los volúmenes geométricos de las cajas de plástico encierran un ciclo de agua. Señala Lucy Lippard que "Haacke construyó su primera caja de agua, que exploraba los sistemas naturales de condensación, en Alemania en 1963. Esto le llevó a las obras de hielo, a trabajar con productos biológicos reales (hierba, pollitos saliendo del cascarón) y a otras obras con elementos meteorológicos más abiertas e ilimitadas".[697] *Condensation Cube* se trata de la obra más emblemática de la serie del agua de Haacke, pero también de todos sus sistemas naturales, que consiste en un cubo de plexiglás de 30x30x30cm con un poco de agua en su interior.[698] El minimalismo en la forma del cubo plástico y en la sutileza del procedimiento, tiene un momento expresionista, allí donde según el propio Haacke se aproximaba a los universos de sensibilidad con la naturaleza encerrados en las 17 sílabas de los Haikus. Siguiendo estos poemas ínfimos Haacke incorporó en sus sistemas naturales figuras del simplísimo modo de producción japonés: "Lluvia primaveral / trasladada bajo los árboles / en gotas".[699] El *Cubo de condensación* se muestra como una fuente inestable de gotas de lluvia. Pero en tanto ciclo hídrico, allí dentro llueve en miniatura, una parte se acumula en la base el agua en estado líquido, y otra parte

[693] Adorno, Th. W. "Transición de lo bello natural a lo bello artístico". En *Op.cit*. p.108.
[694] Adorno, Th. W. "Veredecito sobre lo bello natural". *Ibid*. p.88.
[695] Pietro Verri citado en Marx, K. *El Capital. Crítica de la economía política. Tomo 1/Vol.1. Libro primero. El proceso de producción del capital*. México: Siglo XXI, 2008. p.53.
[696] Aunque, sobre la muestra *Earth Art* en el Andrew Dickson White Museum en Nueva York donde Haacke participó con *Grass Grows* hubo en el mismo año varias reseñas críticas, que son nombradas por Lippard: "Críticas de Earth Art: David Bourdon, «What on Earth», Life, 29 de abril de 1969; John Perrault, «Art-Down to Earth» y «Earth Show», *Village Voice*, 13 y 27 de febrero de 1969; Max Kozloff, *The Nation*, 17 de marzo de 1969; Dore Ashton, *Arts*, abril de 1969". En Lyppard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. p.129.
[697] Lyppard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. p.75.
[698] Grasskamp, W. et Alt. *Hans Haacke*. Londres: Phaidon, 2004. p.36.
[699] Burnham, J. "Haacke´s use of natural mediums". En Churner, R. *Hans Haacke. October Files*. London: the MIT Press, 2015. pp.4-6. [Traducción propia].

asciende por efecto del calor ambiente como vapor a su pequeño cielo cuadrangular. Las exploraciones del aire y del agua fueron desarrolladas principalmente a través de las esculturas de viento y de agua, como tempranamente las llamó Jack Burnham en su reseña crítica "Hans Haacke: *Wind and Water Sculpture*" de 1967.[700] Dentro de «los eventos de viento», título de una de sus muestras del período entre 1965 y 1968 se encuentran *Blue Sail* (*Vela azul*), un paño de gasa suspendida y agitada desde abajo por un ventilador portátil, montada en el interior de la *Haus am Lützowplatz* en Berlín; y la maravillosa columna de globos blancos inflados con helio de *Skyline*, flameando en el medio del Central Park de Nueva York. También hay algunas exploraciones de la interrelación entre el agua y el aire, como *Live Random Airborne Systems* [*Sistemas vivos aerotransportados al azar*] que consiste en el señalamiento de gaviotas cogiendo pan lanzado al agua en Coney Island;[701] o *Wind in Water (Mist)* [*Viento en agua (neblina)*] en Nueva York. Sin embargo, los trabajos compuestos a partir del material terrestre como *Grass Grows* no son desarrollados, si quiera a penas mencionados, en las dos publicaciones teóricas más recientes sobre la obra de Haacke, *Hans Haacke. October Files* y *Verkörperte Allegorien. Skulptur und Fotografie im Werk Hans Haackes*.[702] En enero de 1965 Haacke había escrito: "Hacer algo que sea inestable, hacer algo indeterminado, (…) hacer algo que tenga una existencia temporal (…) articular algo natural".[703] Como señala Philipp Norman, "«natural» significa en este contexto viviente, dinámico, procesual, abierto".[704] Precisamente para Adorno la naturaleza también fluye como lo indeterminado que el arte intenta imitar. La naturaleza viviente en el contexto de la dominación racional de la Tierra no puede fijarse en ningún concepto filosófico, sino sólo expresarse negativamente en una diversidad de nombres. Según Adorno, la «indefinibilidad esencial» de la naturaleza hace que toda descripción inmediata de su belleza se aproxime a «la peor poesía».[705] Frente a cada nombre lo viviente que brota se despliega como lo no-idéntico, con lo que desmiente a cada palabra como insuficiente y a continuación transforma la reflexión categórica de la naturaleza en un desfile de términos. Lo que llega a ser en la naturaleza se dice de muchas maneras.[706] Persiguiendo la indefinibilidad de la naturaleza *Teoría estética* entra en movimiento ≠ la naturaleza es lo no-idéntico frente al hechizo de la identidad universal,[707] lo amorfo frente a la integración formal,[708] lo transitorio frente a lo establecido,[709] la multiplicidad frente a la síntesis,[710] lo plural frente a la ideología de la unidad,[711] lo que no tiene apariencia,[712] lo indeterminado,[713] lo indiferenciado,[714] lo particular,[715] lo contingente,[716] lo difuso,[717] lo efímero,[718] lo escurridizo,[719] lo

[700] Lyppard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. p.61.
[701] Lyppard, L. *Op.cit.* p.106
[702] *Cf.* Churner, R. *Hans Haacke. October Files*. Massachusetts: The MIT Press, 2015. Y también: John, P.N. *Verkörperte Allegorien. Skulptur und Fotografie im Werk Hans Haackes*. Berlin: Logos, 2018.
[703] Lippard, L. *Op.cit.* p.75.
[704] John, N. P. *Verkörperte Allegorien. Skulptur und Fotografie im Werk Hans Haackes*. Berlin: Logos, 2018. p.75. [Traducción propia].
[705] Adorno, Th. W. "Lo bello natural como historia suspendida". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.99-100.
[706] Aristóteles. *Física*. Libro pimero. Madrid: Gredos, 1995. p.112.
[707] Adorno, Th. W. "La naturaleza como clave de lo reconciliado". En *Op.cit.* p.103.
[708] Adorno, Th. W. "Crisis de la apariencia". *Ibid*. p.140
[709] Adorno, Th. W. "Lo bello natural como historia suspendida". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.98
[710] Adorno, Th. W. "Lo bello natural como historia suspendida". En *Op.cit*. p.98
[711] Adorno, Th. W. "La verdad como apariencia de lo que no tiene apariencia". *Ibid*. p.179.
[712] Adorno, Th. W. "La verdad como apariencia de lo que no tiene apariencia". *Ibid*. p.179.
[713] Adorno, Th. W. "Indeterminabilidad indeterminada". *Ibid*. p.102.
[714] Adorno, Th. W. "Crisis de la apariencia". *Ibid*. p.140.
[715] Adorno, Th. W. "Crisis de la apariencia". *Ibid*..140.
[716] Adorno, Th. W. "Crisis de la apariencia". *Ibid*. p.140.
[717] Adorno, Th. W. "Obligatoriedad de la objetivación y de la disociación". *Ibid*. p.247.
[718] Adorno, Th. W. "Participación en lo tenebroso". *Ibid*. p.182.
[719] Adorno, Th. W. "Transición de lo bello natural a lo bello artístico". *Ibid*. p.108.

caótico,[720] lo ambiguo,[721] lo no humano,[722] lo otro,[723] "lo momentáneo, repentino [de las obras de arte y de las demás cosas] aunque estén realizadas en sus materiales como algo duradero",[724] inmediatez,[725] fluctuación,[726] aparición,[727] expresión,[728] devenir,[729] interferencia,[730] respiración,[731] evaporación,[732] silencio.[733] La noción de naturaleza en *Teoría estética* está entrelazada tanto con el problema de los materiales como con el de lo bello, porque esa naturalidad difusa y efímera sólo aparece humanizada, ya sea como material para el trabajo social o ya bajo la contemplación subjetiva. En la contemplación de la naturaleza, ella es percibida estéticamente sin el impulso a la acción instrumental. En su aparecer como algo bello ante el sujeto contemplador la naturaleza experimenta su primera reducción a material empírico, es decir que deviene objeto de un tipo de trabajo específico, que es el de la consciencia. Lo bello encarna también la dialéctica de la historia natural, porque ocupa el momento originario en que el espíritu seleccionó del caótico entorno natural según la lógica de la identidad aquellos materiales que podía dominar dándole una forma en la percepción. En este sentido preciso, lo bello contribuye con la expansión del dominio del material natural. Mediante la fijación en imágenes lo bello natural prepara la reducción de la diversidad en tránsito de la naturaleza a objeto de la producción humana.[734] Con lo bello lo múltiple y caótico se vuelve una forma aprehensible. Frente a lo indeterminado de la naturaleza que alguna vez existió, el espíritu humano introdujo progresivamente diferenciaciones formales. Las formas estéticas ayudaron activamente al espíritu a diferenciarse de la naturaleza caótica. "La imagen de lo bello como lo uno y diferenciado surge con la emancipación respecto del miedo a la naturaleza abrumadora en tanto que un todo no diferenciado. (…) El espíritu que forma estéticamente sólo dejó pasar de aquello en lo que se activaba lo que se le parecía, lo que comprendía o tenía la esperanza de equipararse."[735] Con la prehistoria de lo bello, en la que Adorno sigue a la *Fenomenología del espíritu*, emerge la complicidad de los materiales estéticos con el dominio de la naturaleza. Aquello en lo que el espíritu se activaba, el material, introdujo diferenciaciones espirituales en la naturaleza indiferenciada. Los materiales estéticos fueron desde su origen la parte de la naturaleza que el espíritu dejó pasar por su semejanza o su comprensibilidad. Las sobrehumanas fuerzas naturales se integraron progresivamente en el orden interno que las formas estéticas mal llamadas «primitivas» compusieron en sus objetos rituales y cultuales: "Pero como desde el principio las imágenes de la naturaleza terrible las calman miméticamente, las máscaras, los monstruos y los semianimales arcaicos se parecen ya a algo humano. Ya en las figuras mixtas impera una razón ordenadora; la historia de la naturaleza no ha dejado que sobrevivan esas cosas. Esas figuras son terribles porque recuerdan la fragilidad de la identidad humana, pero no son caóticas: la amenaza y el orden están mezclados ahí".[736] El proceso de ordenación formal avanzó en la historia como estetización de la naturaleza, elaborando progresivamente los materiales ya recortados y ensanchando cada vez más lo que podía ser material. Frente a las divinidades antiguas, formas

[720] Adorno, Th. W. "El concepto de lo bello". *Ibid*. p.75.
[721] Adorno, Th. W. "Conexión de lo bello natural y lo bello artístico". *Ibid*. p.95.
[722] Adorno, Th. W. "Veredecito sobre lo bello natural". *Ibid*. p.88
[723] Adorno, Th. W. "Lo bello natural como salida". *Ibid*. p.89.
[724] Adorno, Th. W. "Ilustración y horror". *Ibid*. pp.112.
[725] Adorno, Th. W. "Veredecito sobre lo bello natural". *Ibid*. p.88.
[726] Adorno, Th. W. "Lo bello natural como historia suspendida". *Ibid*. p.101.
[727] Adorno, Th. W. "El arte y lo extraño al arte". *Ibid*.p.113.
[728] Adorno, Th. W. "Expresión y mímesis". *Ibid*. p.156.
[729] Adorno, Th. W. "Lo bello natural como historia suspendida". *Ibid*. p.101.
[730] Adorno, Th. W. "Expresión y mímesis". *Ibid*. p.156.
[731] Adorno, Th. W. "La naturaleza como clave de lo reconciliado". *Ibid*. p.103.
[732] Adorno, Th. W. "La unidad y lo plural". *Ibid*. p.249.
[733] Adorno, Th. W. "Deformación histórica de la experiencia de la naturaleza". *Ibid*. p. 98
[734] *Cf.* Adorno, Th. W. "Conexión de lo bello natural y lo bello artístico". *Ibid*. p.93 y ss.
[735] Adorno, Th. W. "El concepto de lo bello". *Ibid*.p.76.
[736] Adorno, Th. W. "El concepto de lo bello". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.75-76

híbridas histórico-naturales y cuerpos que manejan los relámpagos, las capas subterráneas o los mares, la era cristiana reelaboró como material estético a la pura espiritualidad patriarcal, en la imagen de un Dios que ocupa los dos extremos, como un padre completamente *fuera* de la naturaleza que él mismo creó y como un hijo completamente humano *en* la historia. La santísima trinidad de Dios padre-hijo-espíritu santo es una forma puramente humano, que se ha liberado de sus rasgos zoomórficos, sus fuerzas naturales y de su hibridación con la naturaleza. Con la modernidad, la época de la mayoría de edad de la humanidad, el material estético se elabora junto con el completo dominio racional de la Tierra. En *Teoría estética* Adorno menciona al respecto el desarrollo de la perspectiva, el ordenamiento geométrico del espacio de la representación desde el punto de vista del sujeto racional: "Sin duda, los materiales históricos y su dominación (la técnica) progresan; inventos como el de la perspectiva en la pintura, la polifonía en la música, son los ejemplos más claro de esto". [737] En la modernidad ningún material es extraído virgen de la naturaleza, porque tampoco queda ya naturaleza virgen. Este proceso se completó en el siglo XIX con la aparición de las reservas naturales en los territorios nacionales, como correlato de las otras formas de encierro que describió Foucault -el hospital, la prisión, el manicomnio, la fábrica, la escuela, el museo-. Aislar pedacitos de naturaleza virgen con alambrados y guardaparques es la contracara perfecta del señorío industrial sobre todo el paisaje. "La naturaleza se ha convertido en una reserva natural y en una coartada".[738] Lo que es aislado para refugiarlo experimenta la amenaza de una fuerza superior. Si en algún momento arcaico la humanidad se refugiaba en una caverna de las fuerzas naturales desatadas por ejemplo en una tormenta, con las reservas es la naturaleza la que es refugiada de la tormenta histórica humana. La reserva se muestra como caverna para la naturaleza. Las reservas naturales invierten simétricamente la impotencia que tuvo en el origen lo bello frente a la naturaleza: "La reducción que la belleza causa a lo terrible, desde lo cual y por encima de lo cual ella se eleva y a lo cual mantiene fuera de su templo, tiene a la vista de lo terrible algo de impotente. Lo terrible se parapeta fuera, como el enemigo ante los muros de la ciudad sitiada, y la hace morir de hambre".[739] Lo que en el presente recibe el nombre de catástrofe natural que destruye lo que la humanidad construyó para sí misma en la historia, son los momentos donde se invierte la catástrofe histórica que destruye lo que la naturaleza construyó para sí misma en su devenir. Pero el proceso según el que «el espíritu absoluto como totalidad social» se desplegó por todo el territorio es, bajo la dialéctica de la historia natural, un momento de la propia naturaleza, algo no controlado ya por los propios seres humanos. La paradoja histórica del material estético en Adorno es que es natural y no natural al mismo tiempo. El material está elaborado históricamente, y lo que se elabora en cada momento dentro del material histórico mediante la técnica es la naturaleza. El material sólo se puede pensar en la mutua remisión de historia y naturaleza: "la humana, la dominación progresiva de la naturaleza, prosigue la historia inconsciente de la naturaleza, de devorar y ser devorado".[740]

La Tierra entera como material comportaba para Adorno una reducción de todo lo que hay a objeto ya elaborado y a reelaborar por el modo de producción capitalista. La naturaleza como objeto general del trabajo en Marx, como despensa de materias primas, es lo que Adorno llama descualificación del material [*Entqualifizierung des Materials*], la reducción de la Tierra a mero material cuantificable y explotable. Sin embargo, dialécticamente hay que pensar según la estética materialista adorniana que la Tierra entera como material desparrama la posibilidad latente de la mímesis por fuera de la institución arte. El trabajo de Hans Haacke de los años 60 avanza en este sentido en la dialéctica

[737] Adorno, Th. W. "El progreso y el dominio del material". En *Op.cit*. p.279.
[738] Adorno, Th. W. "Deformación histórica de la experiencia de la natrualeza". *Ibid*. p.97.
[739] Adorno, Th. W. "El concepto de lo bello". *Ibid*. p.76.
[740] Adorno, Th. W. "«Historia natural»". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2007. p.326.

entre arte medioambiental y crítica institucional, que en sus instalaciones posteriores encontrará la forma del entrelazamiento. Si toda la Tierra ha devenido material del trabajo humano, late fragilmente en cada sector productivo la posibilidad de recordar en sus materiales específicos su carácter de madre-tierra. Las exigencias éticas y las espectativas políticas que la modernidad estética puso en el arte, con la expansión de los materiales estéticos por las neovanguardias como momento de la reducción vigesimesca de la Tierra a materia prima, se expanden más allá del confinamiento del arte. Adorno, siguiendo a Benjamin y a Proust, reflexionó sobre esto a través de la mímesis como recuerdo. Si el espíritu, de acuerdo a la definición hegeliana, «es la parte de la naturaleza que se ha olvidado de sí», entonces la mímesis que late en el arte es la *mnemosyne* del carácter natural de la racionalidad.[741] Este recuerdo no es una reconciliación pura, sino que está mediado por el estado histórico de la naturaleza. "La consciencia sólo está a la altura de la experiencia de la naturaleza si incluye las cicatrices de la naturaleza".[742] Se trata del recuerdo de la naturaleza en tanto lo reprimido por el proceso histórico, cuya última era es la de la explotación capitalista de la naturaleza. Con la expansión de los materiales estéticos, su desmoronamiento, el arte les recuerda a los demás espacios productivos su copertenencia con la naturaleza, le muestra sus cicatrices. Si cada cosa es ya una mercancía, dentro suyo todavía hay un fragmento de lo maternal bajo una forma dañada. "Los valores de uso -chaqueta, lienzo, etc. en suma los cuerpos de la mercancía- son *combinaciones de dos elementos*: material natural [*Naturstoff*] y trabajo. Si se hace abstracción, en su totalidad, de los diversos trabajos útiles incorporados a la chaqueta, el lienzo, etc., quedará siempre un sustrato material, cuya existencia se debe a la naturaleza y no al concurso humano. En su producción, el hombre sólo puede proceder como la naturaleza misma, vale decir, cambiando simplemente *la forma de los materiales*. Y es más: incluso en ese trabajo de transformación se ve constantemente apoyado por las fuerzas naturales. *El trabajo*, por tanto, *no es la única fuente de los valores de uso que produce,* de la *riqueza material*. El trabajo es el padre de ésta, como dice William Petty, y la tierra, su madre".[743] La propia palabra material es una rememoración de aquel antiguo «ancho seno» sin el filtro del trabajo humano, porque proviene etimológicamente del latín *materia*, y esta a su vez de *mater*, que significa precisamente «madre». En los idiomas, el territorio y el cuerpo los sentidos del material forman una constelación con la madre y la tierra. Las mitologías de la Pachamama o de *Gea* de un lado y del otro del Atlántico expresan esta interconexión entre la madre, la tierra y los materiales. La divinidad griega *Gea* o Madre-Tierra surgió de Caos según cuenta la *Teogonía* de Hesíodo, luego se autoduplicó en el cielo estrellado Urano y en las profundidades del mar Ponto.[744] Que la Tierra haya devenido material para el trabajo humano estuvo siempre contenido como idea en el material lingüístico. Lo decisivo -dicho en término hegelianos- es la posición del sujeto frente al objeto, -dicho en términos marxistas- el modo de producción con el que la sociedad trabaja su material materno. Desde el punto de vista de la madre-tierra, la globalización del dominio de la naturaleza se revela patriarcal. "Pero la preocupación por el animal irracional le parece ociosa al animal racional. La civilización occidental se la ha dejado a las mujeres. Estas no participan propiamente de la clase de aptitudes de las que surgió dicha civilización. El hombre debe salir a la vida hostil, debe actuar y luchar. La mujer no es sujeto. Ella no produce, sino que cuida a los productores (…) La división del trabajo impuesta por el hombre le ha sido poco favorable: ha hecho

[741] Adorno, Th. W. "Ilustración y horror". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.112.
[742] Adorno, Th. W. "Deformación histórica de la experiencia de la naturaleza". En *Op.cit*. p.97.
[743] Marx, K. *El Capital. Crítica de la economía política. Tomo 1/Vol.1. Libro primero. El proceso de producción del capital*. México: Siglo XXI, 2008. p.53.
[744] Canta Hesíodo en Teogonía (114-120): "Oh Musas que poseis palacios olímpicos, contadme estas cosas desde el principio, y decidme cuán de ellos nació primero. / Ciertamente, el primero de todos nació Caos, después Gea de ancho seno, asiento firme de todas las cosas (…)". *Cf.* Calvo Martínez, "La noción de *physis* en los orígenes de la filosofía griega". En *Δαιμων. Revista de Filosofía*. N°21, 2000. p.24.

de ella una personificación de la función biológica, una imagen de la naturaleza".[745] La noción central de mímesis, que en Adorno es el comportamiento tierno y sensible con el material, se opone a la técnica capitalista como una forma de producción estética capaz de discutir el carácter patriarcal del dominio de la naturaleza. En un pequeño artículo de sus años estudiantiles concibe Adorno a la naturaleza como una fuente de elevación, instrucción y de reposo, idea conectada con las propias experiencias de visitas en la infancia a Amorbach con su madre y su tía, y con las caminatas por los Alpes junto a Gretel en su adultez. En este texto la naturaleza es definida como una existencia inconsciente en oposición a la civilización consciente, que dejó de reconocerla como el hogar y la redujo a objetivo: "La existencia inconsciente es la madre absoluta de todas las cosas: de lo inconsciente brota todo lo consciente. Y nosotros buscamos regresar hacia lo inconsciente, en tanto madre bondadosa (…)".[746] Biográficamente, como es formulado en una entrevista a Ludwig von Friedeburg, uno de los primeros estudiantes de Adorno de la época del regreso, la experiencia de Adorno del exilio de la ciudad natal atraviesa capas muy profundas de su filosofía: "Se trata de lo que Adorno dentro suyo valoró de esta infancia feliz en Frankfurt frente a todos los años del exilio. Pues la infancia influyó fuertemente en su vida contra toda realidad en las tensiones elaboradas en la música, la filosofía y la sociología".[747] Una infancia feliz es un momento de la vida de cada individuo donde la naturaleza encuentra un momento de expresión. En la infancia la naturaleza se ve mediada por el idioma materno, el que se aprende por imitación amorosa de la madre; también por la ciudad, la arquitectura y la urbanística en las formas de la casa, las calles y las plazas donde se ha jugado; corporal en el cariño con les padres, en el anhelo del abrazo maternal. Ese gesto negativo de querer volver a un lugar que ya no existe más, de dirigirse hacia lo que ha desaparecido no es solo la experiencia de regresar a la matria. Durante el exilio Adorno concibió y escribió en idioma alemán sus obras principales del período, *Filosofía de la nueva música*, *Mínima Moralia y Dialéctica de la Ilustración*. El gesto de reconexion con su idioma materno cuyo estado histórico entraba en un proceso de desintegración por sus mediaciones por el inglés y el turco, ya perfilaba el gesto de regresar a casa, a aquella casa lingüística que el alto-alemán representaba para Adorno. La constelación entre la naturaleza, la madre, el idioma y la ciudad queda expresada por Adorno en la conferencia de 1965 sobre el regreso a Alemania "Sobre la pregunta: ¿qué es alemán?".[748] En el siglo XX a causa del boom poblacional, la globalización de la industria y las guerras mundiales, el dominio de la naturaleza se radicalizó al grado de ecocidio. A la luz del material todo ecocidio se revela como matricidio.

En las comunidades andinas de Latinoamérica la divinidad híbrida Pachamama o Madre-tierra es la diosa de la siembra que personifica las montañas de la cordillera. La madre tierra representaba para los incas un entrelazamiento entre una deidad femenina y el cultivo en la montaña.[749] En las ascéticas instalaciones de tierra de Haacke hay en escala reducida un momento incaico, en tanto montículo sembrado. *Grass grows* de 1967 es un cúmulo de 1m³ de tierra en el interior del Andrew Dickson White Museum de la Universidad de Cornell en Ithaca (Nueva York), en el que Haacke

[745] Adorno, Th.W. y Horkheimer, M. "Hombre y animal". En *Dialéctica de la ilustración*, Madrid: Akal, 2007. p.267.
[746] Adorno, Th. W. "Die Natur, eine Quelle der Erhebung, Belehrung und Erholung". En Schütte, W. (Hgb.) *Adorno in Frankfurt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.44. [Traducción propia].
[747] Schütte, W. (Hgb) *Adorno in Frankfurt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.185 y ss. [Traducción propia].
[748] "Yo sólo quería volver al país en que había pasado mi infancia y que había influido profundamente sobre mi especificidad. Yo quería percibir que lo que una persona realiza en la vida es poco más que el intento de recuperar la infancia. (…) Mientras el progreso transcurra parcialmente, por la senda del dominio de la naturaleza, lo que vaya espiritualmente más allá de esto se encarnará en lo que no sigue la tendencia principal, no en lo que está *up to date.* (…) Mi decisión de regresar a Alemania no fue motivada simplemente por la necesidad subjetiva, por la nostalgia, aunque no niego que esto influyera. También tuvo que ver con algo objetivo: el idioma". Adorno, Th. W. *Críticia de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entradas.* Madrid: Akal, 2009. pp.620, 622. Dialécticamente que el aprendizaje del idioma vaya asociado *a priori* a lo maternal, expresa la distribución intrafamiliar del trabajo, según el que la mujer está a cargo de la crianza de les hijes. En este sentido, la expresión «idioma materno» hurga en una herida.
[749] Di Salvia, D. "Para una dialéctica de la naturaleza andina. Aproximaciones filosófico-antropológicas a las creencias quechuas en los Apus y la Pachamama". En *Gazeta de Antropología*, N°27, 2011. Fuente: http://www.ugr.es/~pwlac/G27_13Daniela-di-Salvia.pdf

sembró hierba de centeno invernal para que creciera orgánicamente durante la muestra.[750] La tierra era una mezcla de la capa superficial del suelo con turba de musgo de los alrededores del campus universitario. El volumen de tierra recibió una forma cónica de aproximadamente 2,70m de diámetro y casi 1m de alto. Para el momento de cierre de la exhibición el centeno prácticamente había muerto ya, completando así su ciclo vital dentro del tiempo expositivo.[751] La pieza formó parte de una exposición colectiva llamada *Earth art*, organizada por Willoughby Sharp, e integrada -además de Haacke- por los artistas Jan Dibbets, Neil Jenney, Richard Long, David Medalla, Robert Morris, Denis Oppenheim, Robert Smithson y Günther Uecker.[752] El pequeño montículo de tierra sembrada se abre a la constelación histórico-natural donde se interconectan material, tierra, madre, montaña y brote. La majestuosidad de la montaña se encoje en un montículo de tierra, como expresión de una naturaleza primera modelada artificialmente en una sala de exhibición. La madre-tierra reducida a mero material cultivable, hace converger la prehistoria de la agricultura con la determinación patriarcal del cuerpo de la mujer como vientre fértil. La historia natural adorniana procede así, juntando los extremos de la historia, lo nuevo con lo más arcaico. Con ello se pretende imitar en la teoría el proceso según el que "la humanidad capta en el arte lo que la racionalidad olvida".[753] La idea de que la razón es el olvido de lo natural es tomada de la definición de Hegel del espíritu como «la parte de la naturaleza que se ha olvidado de sí». A través de la obra *Grass Grows* se puede experimentar el *Earth Art* como la parte del espíritu vigesimesco que olvida por un instante su carácter de espíritu; que deviene recuerdo del daño autoinfligido. Adorno distingue lo bello natural, la naturaleza que aparece en la percepción, y lo bello artístico, la apariencia estética de las obras de arte. Lo bello artístico quiere imitar la fugacidad y a la indeterminación de la naturaleza. Comparten ambas la antinomia de la apariencia, que al intentar dirigirse hacia lo transitorio viviente le impone una forma fija que le da un lenguaje al precio de detener el movimiento y de matar lo vivo. Según esta aporía toda obra de arte de cualquier disciplina responde al género pictórico de la *nature morte,* fruto caído del árbol, composición de elementos arrancados de la trama de lo viviente y puestos sobre una mesa. Como precisamente lo bello natural es ya la naturaleza en imágenes, en el sentido de percepciones de la consciencia, lo bello artístico lo imita sin copiarlo superficialmente, sino continuando su movimiento antinómico. La copia directa de lo bello natural que se volvió el principio del paisajismo impresionista es injustamente criticado por Adorno como una tautología, una repetición innecesaria de lo mismo. Parecería que allí Adorno pasó por alto las diferencias que introducen el material empírico respecto de lo bello natural y el material pictórico respecto de lo bello artístico. El impresionismo quiso elaborar inmediatamente las impresiones sensoriales del paisaje, la percepción de la luz y del color, pero contrario a repetirlas tautológicamente, las reelaboró a través de la aparición de la pincelada y la mancha en la superficie de la tela. El pasaje sobre la tautología de lo bello artístico es equívoco, porque Adorno primero afirma que lo bello artístico imita a lo bello natural, y lo bello natural a su vez imita a la naturaleza, y a continuación formula la no-copiabilidad de lo bello natural.[754] No queda claro en varios pasajes de *Teoría estética* la diferencia entre la naturaleza primera y lo bello natural, porque está usada a veces indistinta y confusamente, para referirse a veces a lo viviente, a la imagen de la naturaleza en la percepción y a veces a la imagen construida por el arte.

[750] Grasskamp, W. et Alt. *Hans Haacke*. Londres: Phaidon, 2004. pp.42-43.
[751] Jager, N. Catalogue of *Earth Art*. New York: Cornell University, 1970. p.35.
[752] *Cf.* Jager, N. Catalogue of *Earth Art*. New York: Cornell University, 1970. También Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. p.128.
[753] Adorno, Th. W. "conexión de lo bello natural y lo bello artístico". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.95.
[754] *Cf.* Adorno, Th. W. "Conexión de lo bello natural y lo bello artístico". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.95.

Allí donde se lee "contra el filósofo de la identidad Hegel, la belleza natural está pegada a la verdad, pero se oculta en el instante de la mayor cercanía"[755] Adorno se aproxima al concepto de naturaleza que dio antiguamente Heráclito según el que «la *physis* gusta de ocultarse»[756]. Según la propia diferenciación adorniana, que conviene retener en los pasajes donde esta se elabora dialécticamente, la naturaleza es el brote de lo efímero; lo bello natural es la experiencia humana de la naturaleza, su percepción en imágenes, cercana a las categorías visuales de paisaje, vista o panorámica; lo bello artístico es la contemplación humana de las obras de arte, mediada tanto por la materialidad organizada de las obras como por la experiencia estética. En la era vigesimesca la naturaleza sólo se puede abrir paso dentro de la belleza natural y de la belleza artística negativamente, como ruptura de la apariencia bella, como disonancia en la armonía, como expresión en la construcción formal. En tanto crítica de lo bello natural y de lo bello artístico, las neovanguardias intentaron volver a poner en movimiento los materiales petrificados por la modernidad. Las tres nociones -naturaleza, belleza natural, belleza artística- sin ser lo mismo convergen empero bajo el *pathos* saturnino formulado por Benjamin en el *Trauerspiel* como «eterna transitoriedad».[757] El carácter transitorio de la naturaleza se transmite al momento de su aparecer histórico, donde apareciendo se retira, y luego prosigue en la mímesis artística de lo efímero. Frente al impresionismo, el arte de la tierra trabajó en el doble sentido que el resto de los movimientos neovanguardista, centrífugamente saliendo a intervenir artísticamente el paisaje rural, centrípetamente incorporando fragmentos del paisaje rural en la institución arte. Estos procedimientos, sobre los que Adorno no llegó a reflexionar, engendran empero un fenómeno de lo que Adorno llamó «entrelazamiento»: "En el desarrollo reciente se confunden las fronteras entre los géneros artísticos, o mejor dicho: sus líneas de demarcación se entrelazan".[758] El entrelazamiento ocurría como tendencia que brota desde el interior de cada una de las artes -la música, la literatura, la pintura- a desgastar sus bordes e intercambiar materiales y procedimientos con las demás. Con el *Land Art*, *Earth Art* y arte medioambiental se redirecciona la idea de entrelazamiento, que no es sólo entre los géneros artísticos, sino también entre el arte y otras disciplinas, que como la geografía, la ingeniería, la agronomía, la botánica, la química y la física aportaron numerosas técnicas y procedimientos para la proyección y realización de muchas intervenciones del arte de la tierra. Las llamadas ciencias de la tierra fueron disciplinas solidarias con el *Earth Art*. Bajo lo terreforme el entrelazamiento no es sólo un fenómeno intraestético sino además interdisciplinar. Pero además el arte de la tierra introduce una precisión en lo que Adorno llamó la «desartistización del arte», es decir la progresiva reducción de la diferencia entre el arte y la vida.[759] La desartistización

[755] Adorno, Th. W. "La naturaleza como clave de lo reconciliado". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.104.
[756] Calvo Martínez, T. "La noción de *physis* en los orígenes de la filosofía griega". En *Δαιμων. Revista de Filosofía*. N°21, 2000. p.33.
[757] Benjamin, W. *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla, 2012.
[758] Adorno, Th. W. "El arte y las artes". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Sin imagen directriz. Parva Aesthetica*. Madrid: Akal, 2008. p.379.
[759] Las traducciones del aporético neologismo «Entkunstung der Kunst» que introduce Adorno en *Teoría estética* son insuficientes a la luz de las derivaciones de la palabra «arte» en español, como artístico, artisticidad o artistización. Más correcto sería negar la artisticidad o la artistización como un proceso de «desartistización del arte». Anteriormente había sido traducido al castellano como «pérdida de la esencia artística» (Taurus, Riaza, 1971), «desartificación del arte» (Akal, Navarro Pérez, 2004) y «desartización del arte» (Cabot, 2011). La expresión «Entkunstung der Kunst» es un juego adorniano con el prefijo "ent-" que tiene un sentido privativo, en español como "des-" o "ex", significando según el caso expropiar [*ent*eignen], extirpar [*ent*wurzeln], o "dis" de huída, escape, partida, alejamiento. Pero también tiene un sentido activo, como *des*plegar [*ent*wickeln], *des*arrollar [*ent*falten], *des*atar [*ent*fesseln] y/o *des*cubrir [*ent*decken]. Es un prefijo que en alemán tiene connotaciones dialécticas a la vez privativas y restitutivas. El componente relativo al arte, con la terminación «-artificación» o «-artización» exaltan el sentido del artificio, de lo artificial presente en todo arte, al que sin embargo no se puede reducir, menos aún el arte pos-neovanguardista o contemporáneo. La expresión artistización que ya existe en el terreno de la estética en español recupera el sentido específico del arte autónomo, de su artisticidad que incluye el momento del artificio pero va más allá de este. La expresión adorniana «*Entkunstung der Kunst*», que aparece en *Teoría estética* a continuación del pasaje sobre "La descomposición de los materiales estéticos" y antes de la "crítica a la industria cultural" encuentra su sentido filosófico como negación determinada de la autonomía del arte moderno, su amenaza de ser absorbido por la cultura industrializada, cuando la nobleza distintiva de sus materiales como algo superior se viene a pique. Efectivamente se trata de una «pérdida de la esencia artística», traducción que sin embargo suprime la construcción de un neologismo conceptual, procedimiento no sólo extraño en Adorno, sino además inintencionalmente contradictorio con su posición frente al material lingüístico, ya formulada tempranamente: "La terminología tradicional, por arruinada que esté, ha de conservarse, y las nuevas palabras del filósofo sólo pueden formarse hoy mediante un cambio de configuración de las palabras que están en la historia, no inventando un lenguaje que reconoce el poder de la historia sobre la palabra,

del arte autónomo que lo interpenetra con la sociedad capitalista encuentra en el *Earth Art* una mediación territorial. Con el Earth Art salen a la luz los intercambios entre el territorio urbano sobre el que la institución del arte moderno se edificó y el territorio rural, como complemento productivo de la ciudad industrial vigesimesca. La enorme complejidad de una obra como *Grass Grows*, en apariencia simple, es que bajo la contemplación micrológica, la que para Adorno era la única que todavía esquivaba el negocio del mirador turístico o de la postal *kitsch*, la montaña de tierra que brota reaparece como una comunidad de microorganismos: "A la contemplación paciente, las obras de arte se le ponen en movimiento. (…) A quien mira las obras de arte desde muy cerca, las obras más objetivadas se le transforman en un hormiguero".[760] Contra la diferencia de *Teoría estética* entre naturaleza, bello natural y bello artístico, *Grass Grows* desdiferencia lo transitorio de la naturaleza al consistir en un ciclo de siembra, brote, crecimiento y marchitarse. En su composición espacial cuasiescultórica lo transitorio aparece como imagen, que para más está instalada en el marco de una exhibición dentro de un espacio institucional artístico. Al haber dejado atrás el material pictórico, esta montaña es una negación del paisajismo impresionista; al consistir en un material orgánico, vivo, la objetividad de la obra es fácticamente dinámica, transitoria. Bajo la mirada paciente el hormiguero dinámico que ya es *Grass Grows* se invierte en cosa instituida, en naturaleza sintetizada, materia puesta ahí.

Grass Grows es una pequeña montaña que reverdece. La siembra y la montaña son sus materiales, donde retorna en miniatura el momento incaico, de sembrar el lomo de las montañas. En la yuxtaposición de las palabras «material natural» la madre y la tierra se ponen en movimiento, devienen eso que brota, como germinó alguna vez en la voz griega *physis*. En los cantos homéricos, la palabra aparece una sola vez, allí donde Odiseo cuenta que Hermes le mostró la *physis* de la planta *moly*.[761] El término *physis* será luego transliterada por los romanos en la maternal *natura*, lo que nace. Prototípico de lo que nace es la germinación, en la que un brote fractura la dura cáscara, hunde raíces por un extremo y por el otro comienza a elevarse, o los nudos mustios en las cortezas de los árboles que reverdecen en primavera. La fuerza silente de lo que brota, la vida que puja desde dentro por desplegarse, desenvolverse, desenrollarse estuvo ya presente en los filósofos presocráticos de la naturaleza como noción de génesis, proceso y final de la totalidad de lo que hay; hasta alcanzar en Aristóteles la idea del «impulso interno de movimiento de los seres».[762] "Esta palabra [*physis*] (en los propios filósofos de la naturaleza, según indica Platón) puede ser aplicada a la generación, pero también a las realidades generadas, pero también a la materia o sustrato del cual se generan las realidades generadas".[763] La *physis* antigua comparte la doble determinación marxista del material como sustancia a transformar y como el conjunto de la realidad material, puesto que "fue inicialmente elevado por los filósofos al nivel de una *noción máximamente general*, y como tal se aplica no ya a las sustancias particulares, sino a toda la realidad en su conjunto: todo pertenece al ámbito de la *physis*, dioses y hombres, cielo y tierra, plantas y animales, la especie humana y sus logros."[764] También en Adorno todo pertenece al ámbito de la naturaleza, pero sólo bajo una forma negada, es

---

pero que trata de sustraerse a él refugiándose en una «concreción privada» (…) Ni puede pensar que las palabras están dadas de antemano, ni inventar nuevas palabras" ("Tesis sobre el lenguaje del filósofo" en *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid: Akal, 2010. p.337).

[760] Adorno, Th. W. "Ilustración y horror" y "Crisis de la apariencia". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.112 y 139-140.

[761] Calvo Martínez, T. "La noción de *physis* en los orígenes de la filosofía griega". En *Δαιμων. Revista de Filosofía*. N°21, 2000. p.36

[762] "El vocablo *physiké*, que en griego era un adjetivo, no hay que tomarlo como la denominación de una ciencia especial, como lo sería la «*nuova scienza*» de Galileo, sino como la de una ciencia omnicomprensiva. En efecto, *physis* no era el nombre de una región especial del ente, sino que en la tradición griega designaba todo cuanto existe en el Universo: los astros, la materia inerte, las plantas, los animales y el hombre. El surgimiento en el siglo VI de una ciencia de la *physis*, en este sentido, fue el gran hecho que decidió el destino del pensamiento griego. Lo que la expresión *physei ónta* quería significar en el legado de los jonios es que las cosas provienen y se fundan en la *physis*, que la *physis* es su entidad misma, lo que las hace estar siendo en sus más diversas mutaciones y vicisitudes, que para ser hay que llegar a ser y que la *physis* es el gran protagonista del devenir de lo real, de cuanto es y acontece". Echandía, G. "Introducción". En Aristóteles. *Física*. Madrid: Gredos, 1995. p.10

[763] Calvo Martínez, T. "La noción de *physis* en los orígenes de la filosofía griega". En *Δαιμων. Revista de Filosofía*. N°21, 2000. p.36

[764] Calvo, Martínez, T. "La noción de *physis* en los orígenes de la filosofía griega". *Op.cit*. p.37.

decir, todo pertenece al ámbito de la naturaleza dominada históricamente. Nada es naturaleza (en estado puro) porque todo es naturaleza (oprimida por la historia). "Pero ahí donde está el peligro, crece lo que nos salva".[765] Si con las neovanguardias la tierra completa devino potencialmente material para el trabajo humano, en cada objeto instrumentalizado yace subterráneamente una semilla. Hacer brotar estas semillas enterradas bajo el dominio global de la razón es el desafío más grande para la resistencia contemporánea, tras el desmoronamiento de los materiales estéticos nobles. Si el dominio civilizatorio se despliega sobre la naturaleza externa objetiva y sobre la naturaleza interna subjetiva, quiere decir que bajo su forma dominada la naturaleza también habita en el sujeto. La posibilidad de hacer mímesis de la naturaleza interna hay que pensarla como ya lo enseñó una vez el poeta uruguayo Felisberto Hernández: "En un rincón de mi nacerá una planta. (…) Y enseñará a la consciencia a ser desinteresada".[766] El acto de regar las plantas y la tierra que las nutre, la lluvia artificial, que en la agricultura masiva se hace técnicamente, en las obras de Haacke *Grass Grows* y en *Directed Growth* adquiere una escala doméstica. También en la obra posterior *A la población* hay que regar un pedacito de bosque local, de una población biodiversa de plantas, que también alberga algunas especies de bichitos. El acto de regar un fragmento de material donde la naturaleza aparece fugazmente no es solo una alegoría expresiva, sino también una performance, un momento de la praxis de realización del cuidado de *Gea*. Los rituales de la Pachamama encierran también este gesto simbólico de devolverle a la madre el gesto de la provisión vital. La escala del «efecto» de la acción de regar es proporcional al volumen de lo que se siembra. En las obras de Haacke el volumen de lo que siembra es proporcional al espacio expositivo *indoor*, de los museos y galerías. El efecto de una obra como *Grass Grows* en el marco de la tendencia climática universal es microclimática y efímera. En la obra de Beuys en Kassel la escala de lo sembrado es proporcional al espacio público de la ciudad, la escala del material vegetal es monumental y su temporalidad de largo plazo.[767] La obra *Siete mil robles*, una instalación tardía de Joseph Beuys, produjo un descenso de la temperatura y un incremento de la humedad promedio anual de la ciudad. El nombre completo de la obra es *7000 robles/reforestación de la ciudad en vez de administración urbana*.[768] Si esos efectos son bondadosos para la ciudad, y para la biodiversidad que coexiste en la ciudad, es algo que se puede decidir en el marco del diagnóstico de un calentamiento global. El proceso de plantación que involucró un trabajo colectivo, al estado municipal, el museo de Kasel y colaboradores voluntarios se extendió entre la Documenta 7 de 1982, cuando Beuys plantó el primer árbol al frente de documenta *Museum Friderician*um, y la Documenta 8 cuatro años después cuando su hijo plantó el último árbol junto al primero. Beuys había fallecido hacía casi un año. En *Grass Grows* de Hans Haacke, además del brote, la forma montaña constituye sus materiales. Hay una historia de la forma montaña en las artes visuales que hunde sus raíces en la tradición de la pintura al óleo. Desde el lugar completamente ornamental, la naturaleza y el paisaje como telón de fondo de la ventana pictórica, las imponentes cordilleras de Segantini, la fantástica isla montañosa de *La isla de los muertos* de Böckin, hasta el montículo de heno de Monet, que es ya la forma de una montaña humana. Monet quizás sea el primero que avanza en la forma del montículo, de la montaña como acumulación de materiales históricos. En este punto, el montículo refiere mejor a una forma tridimensional, cuya tradición plástica no es la de la pintura al óleo, sino la de la escultura de bulto y la arquitectura. La forma cónica del montículo tiene un momento arcaico -egipcio, inca y maya-, porque recuerda a las pirámides como imitaciones tempranas de la forma montaña. La forma de los conjuntos escultóricos tiende a la

[765] *Cf*. Hölderlin. *Poesía completa*. Barcelona: Libros Río Nuevo, 1984.
[766] Hernández, F. "Explicación falsa de mis cuentos". En *Novelas y cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. p.216.
[767] Fuente: sitio web de la obra. http://www.7000eichen.de/index.php?id=32
[768] En alemán se trata de un juego de palabras entre *Stadtverwaldung* [reforestación de la ciudad] y *Stadtverwaltung* [administración urbana].

construcción cónica, por acumulación de volúmenes, como la paradigmática fuente de los cuatro ríos de Bernini. Hay una colectividad de artistas en la neovanguardia trabajando con la forma de la montaña y del montículo. En la exposición colectiva en el Andrew Dickson White Museum no sólo Hans Haacke participó con un montículo de tierra en el suelo del edificio, sino también los artistas Robert Morris y Gunther Üecker. En la historicidad de la forma cónica habría que agregar las acumulaciones e intervenciones, como la *Montaña espiral* de Robert Smithson de 1971 o *La Venus de los trapos* de Michelangelo Pistolleto. La montaña ha engendrado mitologías, ensoñaciones y fábulas por doquier que van desde el mitológico Olimpo, el judeo-cristiano Sinaí, el legendario Vesubio o el enigmático Uritorco. En su elevación por sobre la superficie plana que se extiende hasta el horizonte, las montañas ponen de *relieve* la escala del territorio. Son a la vez arruga, pliegue del manto tectónico y comunicación con sus capas más profundas.

A finales de los años 60 Haacke comienza a montar sistemas sociales, cuyos materiales empiezan involucrando a los espacios expositivos de galerías y museos con el contexto urbano. Con ello Haacke inicia una transición entre el *Earth Art* y la crítica institucional. La oposición dialéctica entre arte de la tierra y crítica institucional se replica lo que el propio Haacke llamó dentro de su obra «sistemas naturales» y «sistemas sociales». Frente a frente el arte de la tierra y la crítica institucional no solo vuelven más concreta la oposición arte-vida, en cuanto ciudad-monte; sino también en cuanto dialéctica de lo arcaico y lo nuevo, bajo la que lo institucional puede ser pensado como algo prehistórico y la tierra como espacio de disputa del siglo veinte por antonomasia. Los trabajos sobre el negocio inmobiliario y su complicidad con el arte, muestran un entrelazamiento negativo entre la institución arte, los museos en particular, con la gentrificación de la gran ciudad. En la instalación fotográfica *Gallery-Goer's Residence Profile* de 1969 Haacke despliega el resultado de una investigación inmobilaria en la pared formando columnas de fotografías de distinta altura, que de lejos aparecen como el perfil de una ciudad. Cada fotografía muestra a su vez una fachada de un edificio distinto. La majestuosidad de la montaña, por su altura, la naturaleza segunda la imitó arcaicamente con las pirámides, en el siglo veinte con los rascacielos. Si bajo la historia natural el trabajo social deviene fluir de la naturaleza, algo ya no controlado por el sujeto, al revés a los procesos naturales les cabría leerlos como trabajo geológico. La ciudad, expresión territorial del espíritu muestra a lo indeterminado, a lo no idéntico, a lo natural su carácter de forma construida por fuerzas de una laboriosidad no humana. La ciudad, el paisaje de la naturaleza segunda, abre los ojos a la primera, a lo no humano, y le dice en su lenguaje de ruido: "Al final tu camino era una loma".[769] La temporalidad contenida en la montaña es la del proceso de despliegue del espíritu natural. Sus transformaciones fenomenológicas involucran eras geológicas, donde la historia humana es un pequeño epifenómeno. La montaña se invierte dialécticamente en la expresión del trabajo geológico muerto acumulado de la Tierra sobre su propio manto. Haacke hizo en 1970 en la costa española, donde todos los años deciden pasar sus vacaciones miles de alemanes, una montaña de residuos recolectados de la playa. La efímera montaña de basura fue registrada fotográficamente. La intervención es una acumulación de residuos, mayormente plástico y maderas, llamada *Monument to Beach Polution*. Las distintas montañas históricas -como las montañas de capital, las montañas de desechos, las montañas de materiales de construcción o la cordillera urbana que es el *Skyline* de la metrópolis- toman su forma de la montaña geológica que existe arcaicamente en la naturaleza. Uno de los trabajos de Haacke más influyentes es *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social-System, as of May 1, 1971* se compone en su primera versión para el Solomon R. Guggenheim Museum de 142 fotografías de

[769] Calveryra, A. *Diario francés. Vivir a través de cristal.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018. p.47.

fachadas de edificios, con fichas descriptivas y de dos mapas del Lower East Side y de Harlem de la ciudad de Nueva York, donde aparecen marcados los edificios relevados.[770] La información fue colectada de registros públicos en la oficina New York County Clerk. El entonces director del Museo, Thomas Messer, rechazó esta obra y otras dos obras de sistemas sociales, que habían sido hechas por Haacke para su exposición individual en el prestigioso museo neoyorkino. El argumento principal de Messer fue la divulgación en un espacio público de datos reales de personas y de sus propiedades privadas sin que ellas lo sepan: "Estos individuos hubiesen sido sometidos al escrutinio público y a la condena sin su conocimiento y consentimiento".[771] Haacke le ofreció conservar las obras a cambio de ocultar los nombres reales de las familias involucradas en la investigación inmobiliaria. Tras una serie de discusiones Messer canceló la muestra de Haacke seis semanas antes de la inauguración, cuando el artista se negó a retirar las obras de sistemas sociales. Como señala Rosalyn Deutsche, una de las intérpretes de esta obra, la decisión de Messer se incribe en una política museológica cuyo funcionamiento en la ciudad contemporánea es sucedáneo y complemento del «*intérieur bourgeois*». La casa burguesa y el museo convergen en una forma de espacio interior cerrado, que se lleva bien con el despliegue de la dominación del territorio en el espacio exterior urbano. Los dos barrios relevados integran «*slum areas*» de Nueva York, zonas tradicionalmente bajas o pobres, que estaban comenzando revalorizarse en la década del 60. El barrio de Harlem fue fundado en el siglo XVI por una comunidad de neerlandeses, y su nombre era entonces una cita a la ciudad de Haarlem de Los Países Bajos. En su estado vigesimesco el barrio de Harlem tuvo una corriente migratoria de afroamericanos, quienes nutrieron el llamado «renacimiento de Haarlem» de la década del 20, en cuyo marco surgió el jaaz. El otro barrio analizado por Haacke es el Lower East Side, el cual se encuentra en la punta sur de la isla de Manhattan y es conocido como un barrio de la clase trabajadora, de inmigrantes judíos y de europeos del este. En los años 60 tuvo una afluencia alta de estudiantes, artistas y *hipsters*, cuyo giro cultural convirtió a la zona en un foco de interés del negocio inmmbiliario. "En 1971 las propiedades Shapolsky representaban la mayor concentración de bienes raíces en Harlem y en el Lower East Side bajo el control de un solo grupo. (…) Una cuidadosa examinación de nombres y direcciones descubrió que Shapolsky fue la figura clave en un grupo familiar que poseía aún más propiedades".[772] El material de *Shapolsky et Alt.*, comparte el material terrestre de *Grass Grows*, pero ahora la tierra aparece bajo su dominación urbana. La tensión natural entre brote y montaña de *Grass Grows* se mueve en *Shapolsky et. Alt.* hacia la ciudad como tensión entre crecimiento inmobiliario y acumulación financiera. Ahora brotan los edificios, como árboles, que en su conjunto panorámico hacen mímesis de la forma montañosa. Las fotografías de las fachadas y las descripciones de *Shapolsky et Alt.* conforman una suerte de sobrios paneles infográficos, enmarcados, para montar lado a lado en la pared: "Haacke fotografió las propiedades individuales y acompañó a cada fotografía con una hoja tipografiada proveyendo datos sobre la propiedad: dirección; cuadra y número de lote; tamaño; tipo edilicio (su código oficial, predominantemente de los propietarios por ley vieja-nueva y de los edificios de departamentos); titular de la hipoteca; valor del terreno; y valor total de la tasación."[773] En *Shapolsky et Alt.* la crítica institucional de sitio específico articula una investigación que compromete simultánemente al espacio interior y al espacio exterior de la institución arte, tanto al Museo Guggenheim de Nueva York como al proceso de gentrificación de la ciudad. La simultaneidad de lo que se expone en el interior del museo con lo que tiene allí fuera en la ciudad es lo que Haacke llamaba «sistemas sociales

[770] Grasskamp, W. et Alt. *Hans Haacke.* New York: Phaidon, 2004. p.50.
[771] Deutsche, R. "Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum". En Churner, R. *Hans Haacke. October files.* p.160. [Traducción propia].
[772] Deutsche, R. "Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum". En *Op.cit.* p.150. [Traducción propia].
[773] Deutsche, R. *Ibid.* [Traducción propia].

de tiempo real». En este trabajo temprano de crítica institucional las condiciones de trabajo artístico en la ciudad vigesimesca se vuelven material estético.[774] Tanto más, muestra a la gestión cultural como un momento esencial de la gentrificación y la especulación financiera, que realza zonas urbanas en orden a su revalorización y a su aporte a la industria del turismo. Y a la vez expone a la especulación inmobiliaria como una mediación clave de la crítica institucional, como un aspecto puesto de manifiesto mediante la crítica a la estructura interna del Museo, cuyo financiamiento se entronca inmanentemente con el plusvalor neoliberal. "Al final lo importante para mi es el contexto social y político. De hecho, iría tan lejos como para afirmar que, adhiriendo al uso por le artista de materiales tales como el bronce, el lienzo, la pintura, etc., también yo uso como mi material el contexto social y político".[775] La crítica institucional es la crítica del material contextual. En particular *Shapolsky et Alt*. ejerce una crítica a la economía política del Guggenheim de Nueva York, uno de los Museos privados más reconocidos de la capital global del arte contemporáneo. Una crítica de la economía política del Museo expone analíticamente el modo de producción de su capital específico y permite abrir el debate acerca de las condiciones materiales de producción, la naturaleza del capital simbólico y las lógicas de su distribución. La profunda conexión entre la institución museo de arte con el mercado tiene que ver con su origen simultáneo en el siglo XIX, que la crítica y videoartista Hito Steyerl historiza como conexión con la institución fábrica industrial.[776] El ingreso en la sala de exposición de la documentación que presenta Haacke sobre las familias propietarias de extensas zonas de la ciudad de las inmediaciones al Museo, interfiere con la lógica de producción del capital simbólico, según la que la construcción de un perfil institucional silencioso, reflexivo y formalista resulta decisiva. La polémica interpersonal con el director del Museo que acabó con la clausura de la muestra de Haacke, pone de relieve un vicio de la política cultural, que es el de identificar los contenidos de las obras expuestas y la gestión de turno del museo. El momento de la censura, que es inherente a *Shapolsky et Alt*., exige para el Museo Guggenheim la posibilidad de exponer obras que contradigan a su gestión, sobre todo cuando se trata de Museos con fondos privados, donde los períodos de rotación del poder son mucho mas extensos. Thomas Messer fue el director del Museo y de la Fundación Guggenheim en Nueva York y en Venecia por un período de 27 años, el más largo entre todas las instituciones artísticas neoyorkinas. Si la obra de Haacke hablara, haría la misma pregunta de la obra del artista cordobés Lucas di Pascuale pero relocalizada en Nueva York: «¿Qué Guggenheim tenemos, qué Guggenheim queremos?».[777] La institución museo tiende a replicar lo que hace la obra orgánica en su configuración formal y el documento en su condición archivologógica: «mímesis de lo mortal». El Museo, como señaló Adorno, guarda una analogía con el Mausoleo, no sólo en la semejanza de las palabras, sino también en su gesto de albergar cosas muertas, de extraer lo vivo de la interdependencia de lo existente, aislarlo al resguardo de la fuerza destructiva de Cronos. La crítica institucional intenta poner otra vez en movimiento los sentidos reificados por el discurso hegemónico del Museo.

Las vanguardias de la primera mitad del siglo XX pusieron de manifiesto al arte como una institución histórica. Esta es la propuesta central del influyente libro *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger. Las neovanguardias de la segunda mitad del siglo XX se dedicaron a explorar analítica y creativamente esta institución. Como formula Foster en términos psicoanalíticos, si las vanguardias atacaron la institución de la obra de arte autónoma, las neovanguardias comenzaron a

[774] Alberro, A. *Working conditions. The Writings of Hans Haacke*. Massachusetts: WritingArt Series, 2016.
[775] Haacke en: John, P.N. "Aus Fotografie von Skulptur wird Skulptur mit Fotografie". In *Verkörperte Allegorien. Skulptur und Fotografie im Werk Hans Haackes*. Berlin: Logos, 2018. p.70.
[776] *Cf*. Steyerl, H. *Los codenados de las pantallas*. Buenos Aires: Caja negra, 2012.
[777] La obra de Lucas di Pascuale es una publicación editorial llamada *Parabrisas. Artes visuales en debate público*, a cuya primera edición de marzo de 2009 la encabeza la pregunta *¿Qué Caraffa tenemos, qué Caraffa queremos*. La edición fue cuidada por Gabriela Halac.

elaborar el trauma, a través de una autocrítica que como la terapia, es infinita.[778] Según Bürger el arte autónomo con las vanguardias se descompone en una institución burguesa: "En el concepto de institución arte deberían incluirse el aparato productor y distribuidor de arte como también las ideas dominantes sobre el arte de una época dada, las cuales definen esencialmente la recepción de las obras".[779] La departamentalización de la institución arte consiste en la división del trabajo social artístico en un aparato de producción, un circuito de distribución y una ideología de recepción. Los tres espacios de producción, distribución y recepción funcionan coordinados y de maneras entrelazadas. Esta organización de la institución arte se extiende a todo el proceso histórico de autonomización del arte desde comienzos de la modernidad. El ataque vanguardista a la institución arte consistió en la revuelta contra la autonomía del arte burgués, no sólo encarnado por el esteticismo del *l´art pour l´art* del siglo XIX, sino de todos los estilos de la historia moderna europea desde el Renacimiento en adelante. El proceso histórico de autonomización del arte involucra un momento sacro, un momento cortesano y un momento burgués. Cada período tuvo su fuerza central, siendo la institución Dios en el arte sacro, la institución Razón en el arte cortesano, la institución Capital en el arte burgués. Con la categoría burgueriana de institución se pueden pensar retrospectivamente estos períodos desde su modo de producción, circulación y recepción. En tanto proceso histórico la fuerza está en las transiciones entre estos estadios, es decir en el declive del mundo religioso en el tardo medioevo y el ascenso del mundo cortesano en el siglo XV, y luego el ascenso de la burguesía industrial en el siglo XIX. Lo distintivo de la institución arte en su momento burgués es que la producción y la recepción están predeterminadas como individuales, para individuos aislados, y la circulación separada de la «*praxis* cotidiana». En la producción la categoría dominante es la de autor, en la de la circulación es lo nuevo, y en la recepción es la de contemplación. El Museo es una institución clave dentro del arte autónomo burgués, porque garantiza la separación intramuros de las obras respecto de los objetos corrientes de la praxis vital y a la vez en su atmósfera de templo garantiza la contemplación del aura de los objetos estéticos. En su conjunto la institución arte es la objetivación del proceso de autocomprensión de la clase burguesa. En este sentido la institución arte en su separación respecto de la sociedad, es profundamente social, porque en ella la división del trabajo se realiza con el mismo modo de producción que funciona en el resto de las instituciones sociales. La institución arte está en sí misma dividida en espacios productivos diferenciados, en tensión por la distribución del capital. El ataque de las vanguardias contra la autonomía, buscaba interferir en la autocomprensión de la clase burguesa dinamitando la institución arte y con ello disolviendo el arte en la vida cotidiana. Frente a la categoría de autor en la producción, de lo nuevo en la circulación y de la contemplación en la recepción la vanguardia radical opuso el *ready-made* en la producción, la reproducción en la circulación y la provocación en la recepción. "La vanguardia buscó la superación del arte autónomo, en el sentido de un redireccionamiento del arte hacia la praxis cotidiana. Esto no ha ocurrido y quizás, tampoco pueda ocurrir en la sociedad burguesa."[780] Tal como fue formulado por las vanguardias en sus manifiestos programáticos, el proyecto de abolir la institución arte no ocurrió; pero allí quedó nada sin cambios, tuvo éxito por dimensiones inesperadas. Según la ideología burguesa el arte debe producirse y experimentarse como una totalidad de sentido, bajo una apariencia de lo redondo, de lo acabado, de lo completamente dominado. La obra de arte orgánica es la que expresa por antonomasia la redondez total de la autocomprensión burguesa: "el clásico manipula su material como totalidad, en tanto el vanguardista lo saca de su contexto de vida, lo aisla, lo fragmenta. (…) La obra vanguardista no es

[778] *Cf.* Foster, H. "¿Quién le tema a la neovanguardia?". En *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 1996.
[779] Bürger, P. "La vanguardia como autocrítica del arte en la sociedad burguesa". En *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010. p.31
[780] Bürger, P. "Sobre el problema de la autonomía del arte en la sociedad burguesa". En *Op.cit*. p.76.

creada como una totalidad orgánica, sino montada a partir de fragmentos."[781] Con la autocrítica vanguardista a la autonomía del arte no sólo saltó a la vista que la obra de arte siempre fue una composición a partir de materiales fragmentarios, sino además que toda la institución arte está partida en aparatos fragmentarios. La institución arte llega a la neovanguardia preformada como un material estratificado: la crítica institucional es la exploración del aparato de producción, el circuito de distribución y la ideología de recepción de la institución arte. En Haacke esta exploración se dirige sin embargo con un *pathos* que por momentos se descubre próximo a lo que la curadora cordobesa Carina Cagnolo diagnostica como «museofobia».[782] La museofobia identifica en el museo el paradigma de la alta cultura, que neutraliza todo lo que allí ingresa y que se renueva en el período de posguerra con la espectacularización de los edificios museales y con las instalaciones monumentales. Haacke tiende hacia una museofobia crítica, porque busca ingresar en el Museo con investigaciones sociológicas sobre cómo se acoplan el circuito de distribución -especialmente los propios museos- con la ideología de la recepción -especialmente el consumo «culinario» del arte, determinado por los llamados «amigos del museo», los gobiernos estatales, las corporaciones privadas, etc-. Como señala la artista y teórica Andrea Fraser en su libro *De la críticica de las instituciones a la institución de la crítica*: "¿Se ha institucionalizado la crítica institucional? La crítica institucional siempre ha estado institucionalizada. Sólo pudo corregir dentro y, como todo arte, sólo puede funcionar dentro de la institución arte. (…) lejos de intentar echar abajo el museo, el proyecto de Haacke ha sido una tentativa de defensa de la institución del arte contra su instrumentalización por parte de intereses políticos y económicos".[783] Para formularlo en los términos de Cagnolo, Shapolsky et Alt. constituye un caso de entrelazamiento de museofobia y «museofilia», que resulta en una crítica inmanente del museo *en el* museo. Haacke tiene ya desde los años 60 una doble agencia en el aparato de producción, porque no sólo trabaja como artista, sino además desde 1967 como docente *full-time* en la Art School of The Cooper Union de Nueva York.[784] Pocos de sus trabajos empero constituyen una autocrítica al sector educativo universitario, a diferencia de otres artistas neovanguardistas que han involucrado a la práctica docente como parte de lo que hay que criticar. El caso del artista uruguayo Luis Camnitzer es uno de ellos.[785] Con la crítica institucional de Haacke, que comprende a la institución arte como sistema, la triple distinción de Bürger de aparato de producción, circuito de distribución y de ideología de recepción adquiere una dimensión vertical. La institución arte bajo la idea de sistema social expone sus jerarquías. El teórico y artista Jack Burnham, colega de Haacke durante los años 60 en Philadelphia, describe el sistema del arte como un sistema complejo. El sistema es complejo porque la complejidad misma se convierte en el criterio para establecer sus jerarquías. Con el fin de desagregar esta complejidad del sistema artístico Burnham propone una analogía con los sistemas informáticos, en auge en los años de la Guerra Fría. Los sistemas informáticos poseen diferentes niveles de programación de las tareas, organizados jerárquicamente, desde los más simples y particulares hasta los más abstractos y generales. La organización jerárquica y binaria responde a un criterio de complejidad en la elaboración de la información. Les artistas se encuentran en el estrato inferior. Allí les artistas comportan la función de «sensores», "en tanto que coleccionan y analizan datos con los que producen obras de arte y acciones".[786] La información se entrega elaborada a las instituciones del sistema artístico, que conforman el estrato medio. Como «metaprograma» las instituciones modelan la industria del arte, el mercadeo artístico, corrientes artísticas, estilos y las

[781] Bürger, P. "El concepto de alegoría de Benjamin". En *Op.cit*. p.100.
[782] *Cf.* Cagnolo, C. "Un oso polar en la Antártida". En *Parabrisas. Artes visuales en debate público*. Córdoba marzo de 2009. p.3.
[783] Fraser, A. *De la críticica de las instituciones a la institución de la crítica*. México: Siglo XXI, 2016. pp.22-23.
[784] Grasskamp, W. et Alt. *Hans Haacke.* New York: Phaidon, 2004. p.51.
[785] *Cf.* Camnitzer, L. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac, 2009.
[786] John, N. P. "Systemische Ready-mades". En *Verkörperte Allegorien*. Berlín: Logos, 2018. p.77. [Traducción propia].

condiciones materiales de museos y galerías. Se trata de un metaprograma del sistema artístico porque el estrato medio reelabora la materia prima filtrada por el trabajo del estrato inferior. El tercer y último estrato, el estrato superior opera como un «auto-metaprograma» de las instituciones activas políticamente. En ese nivel se reorganizan la fijación de objetivos del sistema del arte y la estructura de las necesidades sociales. Philipp Norman John señala que en Haacke la institución arte aparece como estructura estratificada, pero los tres niveles están entrecruzados.[787] En su verticalización sistémica, la institución arte se asemeja a la esquematización del sujeto kantiano, donde la percepción está en el lugar más bajo y la elaboración del juicio sintético en el puesto más alto; que Adorno y Horkheimer lo extrapolan como el modo de producción de la industria cultural norteamericana: "La tarea que el esquematismo kantiano aún esperaba de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, se la quita la industria al sujeto. Esta establece el esquematismo kantiano como primer servicio al cliente. En el alma debía actuar un mecanismo secreto que prepara los datos inmediatos de tal modo que puedan adaptarse al sistema de la razón pura (…) Para el consumidor hoy no hay nada por clasificar que no venga ya anticipado en el esquematismo de la producción".[788] El estrato superior, el «auto-metaprograma» donde la institución arte autónoma se revela subsidiaria de fines políticos y económicos opera según el esquema kantiano de la razón sintética: cerrando el juego a lo múltiple, bajando línea, dejando pasar solo lo asimilable al mercado y a la ideología. La crítica institucional trabaja como una anomalía en el sistema, para seguir la lógica informática, siendo posible que el sensorio artístico, las obras y la comunidad de artistas, desobedezcan los objetivos y las necesidades fijadas desde arriba. El plan de la provocación de *Shapolsky et Alt*. a través de la exposición en el Guggenheim de espacios y ciudadanos reales de la ciudad no logró torcer, pero sí poner de manifiesto la alineación entre el metaprograma institucional del Museo y el auto-metaprograma de un sector social de propietarios inmobiliarios. En la crítica institucional el sensorio artístico redirige la mirada hacia los estratos superiores. Desde el punto de vista del trabajo físico realizado y de la distribución del capital cada nivel del sistema se convierte virtualmente en estrato social. Bajo el concepto de sistema la institución arte muestra su coparticipación en el modo de producción de la sociedad tardo-capitalista. Cada nivel de la institución arte tiene una copertenencia de clase social, con la que sin embargo no son idénticas, porque la totalidad de la institución artística es burguesa. Si bien les artistas se corresponderían con la clase obrera, en muchas regiones trabajando en precarias condiciones de producción, existen cada vez más artistas contemporáneos que convergen cuyas condiciones materiales son las de un enorme privilegio. Al momento de la cancelación de la muestra Haacke trabajaba como docente y estaba asociado a la *Art Workers Coalition* [*Coalición de Trabajadores del Arte*], que se había formado en 1969 "sobre una plataforma por los derechos de los artistas que pronto se amplió con la oposición a la guerra de Vietnam (también el antirracismo y el antisexismo se añadieron pronto al programa contra la guerra). La AWC proporcionó un marco y una forma de relación organizada para los artistas que estaban mezclando arte y política que atrajo a un cierto número de «artistas conceptuales»".[789] Las asociaciones cuasi-gremiales de trabajadores del arte que se comenzaron a replicar desde la década del 60 y que aún sobreviven en el contemporaneísmo, dan cuenta de la autoconsciencia de las condiciones desiguales de este estrato inferior, de los sensores del sistema, del aparato productivo de la institución arte. Este estrato no está formado por sólo les artistas, sino también por las llamadas instancias de mediación -curadores y critiques- pero también les propies trabajadores de museos y galerías -montajistas, investigadores, guías, educadores, diseñadores-. La institución arte produce y

[787] *Cf*. John, N. P. "Systemische Ready-mades". En *Op.cit*. p.77.
[788] Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. "La industria cultural". En *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Akal, 2007. p.137.
[789] Lyppard, L. "Intentos de escapada". En *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, 2003. p.11

reproduce dialécticamente algo de otras instituciones sociales particulares y algo del todo social instituido, de la lógica global del capital. La institución arte global con el concepto de sistema se puede descomponer también en regiones privilegiadas, los viejos-nuevos-imperios, y en regiones tradicionalmente expropiadas, las ex-neocolonias, de acuerdo a la distribución internacional del capital. En lo que en las discusiones de los años 90 se llamó la periferia, las instituciones son políticamente más frágiles, trabajan con flujos materiales intermitentes y en condiciones macroeconómicas estructuralmente inestables. Como señala la historiadora argentina Ana Longoni, el concepto de Bürger de la vanguardia como momento de ataque contra la institución arte, funciona como un «*corcet* teórico» en tanto se está pensando respecto del espacio de producción, circulación y recepción de la literatura en la Alemania de los años 60 -como la teoría del campo del arte de Bourdieu respecto de la producción literaria en París-. En regiones subordinadas como la Latinoamericana -como sostiene Ana Longoni- la vanguardia parece haber tenido más el ambivalente rol de crear institucionalidad.[790] Con la estratificación pura en aparatos no se puede pensar cómo las condiciones precarias de la institución arte del sur global lleva a la desdiferenciación de los puestos de trabajo, un proceso en el que la división del trabajo se reproduce en cada cuerpo: les artistas muchas veces ocupan puestos de trabajo en las instituciones artísticas encargadas de la circulación de las obras, en cargos administrativos del Estado o participan teóricamente en la construcción de las categorías que determinan la recepción, a través de la docencia, la crítica de arte y la curaduría.

La obra de Haacke interviene en la discusión sobre la institución arte que venía de fines de los 60, porque hace visible la coparticipación del arte autónomo con la sociedad capitalista, pero de modo específico, situado en la tensión entre el Museo Guggenheim y la gentrificación neoliberal de la ciudad de Nueva York. Los llamados polos culturales o zona de museos en la ciudad global, con la arquitectura modernista que hace por ejemplo tan distintivo al Guggenheim, constituyen un centro clave de atracción para la industria del turismo cultural. En su propia existencia concebida por Hella von Rebey y Solomon R. Guggenheim como un «templo del espíritu», el arquitecto Frank Lloyd Wright compuso un edificio cuya geometría interna imita a las escaleras de los *Zigurat* mesopotámicos, pero el lenguaje está filtrado por la geometrización minimalista del llamado «estilo internacional»: el racionalismo. Un Museo como el Guggenheim comporta intrínsecamente, en su materialidad arquitectónica, un momento del proceso urbano de gentrificación. El capital simbólico que portan los Museos impacta en el valor de las residencias a los alrededores, revalorizan los inmuebles que los rodean con el aura que irradian. El Museo Guggenheim se encuentra en la esquina entre la calle 89 y la célebre Quinta Avenida de Manhattan, frente al lago mayor del Central Park. El propio Solomon Guggenheim pensó en esa proximidad al parque como una tensión productiva entre lo bello natural y lo bello artístico, entre el trajín del paisaje urbano neoyorquino y la calma verde del inmenso parque. La arquitectura del Museo interviene sin embargo en un estrato fundamental de la institución arte, que es el espacio expositivo, modelado por el *International Style* bajo la forma arquitectónica de cublo blanco. El edificio central del Guggenheim posee forma de tazón o de tambor, cuyo interior inserta los niveles de los pisos en una espiral. No hay lugar allí dentro para el *White Cube*. Las paredes exteriores, las paredes interiores, el techo y el piso están inclinados. Las cuatro caras del cubo blanco no coinciden. La forma de paralelepípedo, convención racionalista para la sala expositiva, se ablanda en curvas diagonales que plagan el espacio. El director del Museo Thomas Messer, ensayó numerosas estrategias museológicas para «corregir» las inclinaciones de las los cuadros colgados en las paredes y los pedestales escultóricos apoyados en el piso. La estratificación

[790] Longoni, A. "La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de «vanguardia» en el arte argentino de los 60/70". En *Pensamiento de los confines*. N°18, Julio de 2006. pp. 61-68.

en pisos paralelos e idénticos del edificio funcionalista se fluidifica en las curvas de todos los planos ortogonales. La arquitectura del templo del espíritu modernista deja de comportarse como mero receptáculo silencioso e interfiere activamente en su propia funcionalidad dentro del circuito de distribución, pero también alterando las condiciones de recepción. Lo espiralado del edificio enrarece la experiencia con la obras producidas y precondiciona las posibilidades para las instalaciones *site specific*. La obra de Haacke quería agregar un estrato más a la espiral del Museo Guggenheim, que es la curva inmobiliaria que conduce desde la sala de exposición de vuelta al exterior inmediato de la ciudad. La obra de Haacke quería intervenir en la cabeza del espectador, ese lugar del cuerpo que piensa, en tanto que peatón, ya sea ciudadano o turista. *Shapolsky et. Alt*. fue planeada como la liberación de información sobre Nueva York a través del lugar que el Museo ocupa dentro del circuito de distribución de Nueva York. Las piezas de crítica institucional tipo *site especific* se vuelven obra de arte sólo cuando aparecen inscriptas en algún estrato de la institución arte. Las obras de Haacke no volvieron a ser expuestas en ningún museo estadounidense por los próximos doce años a este hecho. La cancelación de la participación de Haacke de la exhibición individual en el Guggenheim, puso a *Shapolsky et. Alt*. en el lugar de lo reprimido. *Shapolsky et. Alt*. trascendió al menos como obra de arte, más allá del silencio al que el Guggenheim la quiso condenar. La cancelación generó protestas y una pronunciación colectiva apoyada por numeroses colegas. En lo que se consideró en un boicot colectivo contra el Guggenheim, más de 130 artistas declararon: "Con la creencia de que con la cancelación de la muestra de Hans Haacke, Thomas Messer, director del Museo Guggenheim, ha traicionado la causa de la libertad artística y el estatuto de su propia institución, nosotres les abajo firmantes nos unimos en el rechazo a que nuestras obras sean exhibidas en el Guggenheim hasta que cambie la política de la censura artística y sus defensores".[791] Como también el curador previsto para la muestra de Haacke, Edward Fry, se manifestó públicamente en apoyo del artista y denunciando la censura, fue despedido del Museo. Fry trabajó luego como co-curador de la Documenta 6 en 1977 y la Documenta 8 en 1987, pero nunca volvió a ser contratado por un museo en los Estados Unidos. En tanto fuerza reprimida la obra intentó retornar al canal de circulación de otras maneras, en otros tiempos y espacios: "El material que había sido planeado para el catálogo de la exhibición de Haacke en el Guggenheim fue publicado en idioma alemán con el título *Werkmonografie* por la editorial DuMont Verlag en la ciudad de Colonia en 1972. Veinticinco años después, la buena reputación que Haacke había ganado desde la censura de sus obras fue expresada otra vez cuando Catherine David en 1997 expuso *Shapolsky et Alt. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* en la Documenta X como una de las obras de arte clave de la generación de posguerra".[792]

Las teorías estereoscópicas sobre la institución arte, comprendida con el concepto de estrato, convergen con la idea del material neovanguardista como estratificado. Los estratos de una obra como *Shapolsky et Alt*. involucran la crítica a estos tres niveles institucionales del arte burgués, que la constituyen: la producción individual genial a través del trabajo de investigación y coleccionismo, la circulación elitista a través del carácter comunicativo-pedagógico, la recepción como contemplación individual se invierte en provocación al debate público. Desde la teoría del material el arte también deja de ser un todo homogéneo y reaparece como una institución estratificada. El carácter institucional del arte salió a la luz conforme la producción artística convirtió sus condiciones histórico-sociales de producción en material. Como señala Bürger, es en el momento vanguardista donde el arte realiza su autocrítica como institución moderna y burguesa. La expansión de los materiales

[791] Haacke, H. "Provisional remarks". En Alberro, A. (Ed.). *Working conditions. The Writings of Hans Haacke*. Cambridge: The MIT Press, 2016. p.60. [Traducción propia].
[792] Grasskamp, W. et Alt. *Hans Haacke.* New York: Phaidon, 2004. p.52.

heredados hacia el circuito de circulación y recepción del arte, sólo se pudo realizar desintegrando los propios materiales nobles como institución histórica. Los llamados materiales nobles del arte [*Edlen Stoffen*], que se corresponden con la música tonal, la pintura al óleo, la literatura novelesca son los que la modernidad burguesa instituyó para sí misma cómo válidos, como contrapuestos a los materiales-bricolaje [*Batikstoffen*] de las artes bajas ligeras, la artesanía y los materiales corrientes del resto de la producción técnica.[793] Las vanguardias históricas más radicales -el dadaísmo y el surrealismo- desplegaron la autocrítica de la institución burguesa a través de la *destitución* de los materiales nobles y la incorporación de materiales que para el arte burgués fueron tabú. Según la *Teoría de la Vanguardia* los *ready-mades* y los montajes surrealistas a partir de objetos encontrados atacan las convenciones formales sobre las que descansan el concepto de obra de arte y la autonomía del arte moderno. Bürger sigue allí a la *Teoría estética*: "la ampliación de los materiales disponibles (…) es el resultado de la emancipación histórica del concepto de forma".[794] Las convenciones formales que determinan ese nivel bajo del sistema del arte, el aparato de producción artística, son un parte esencial de la institución arte. A la luz de la inmolación autocrítica de las vanguardias heroicas, que fracasan en su objetivo de reintegrar el arte y la vida, Bürger lee las neovanguardias de los años sesenta como una repetición falsa en la que se institucionaliza lo que pretendía ser un impulso transformador: "A causa de las vanguardias, la sucesión histórica de procedimientos y estilos se transformó en una simultaneidad de lo radicalmente diferente. Esto tiene como consecuencia que ningún movimiento artístico pueda pretender legítimamente ser un progreso histórico en el arte respecto de otros movimientos. Que la neovanguardia, que se muestra con tal pretensión, apenas sea capaz de cumplirla responde a que esto sucedió en una etapa anterior".[795] Para Bürger dentro de un esquema histórico lineal, puntual y final, la neovanguardia es una mera y patética *repetición* de la primera vanguardia, a veces torpe y a veces oportunista, que termina de institucionalizar y clausurar su proyecto ya fracasado, convirtiendo lo antiartístico en artístico, y lo transgresor en institucional. El diagnóstico de Bürger se ve corregido por la crítica que desde el otro lado de atlántico el crítico norteamericano Hal Foster le hace a la *Teoría de la vanguardia*: la neovanguardia a través del enmudecimiento desmonta y analiza los marcos espacio-temporales de esas convenciones. "Si la vanguardia histórica se centra en lo convencional, la neovanguardia se concentra en lo institucional".[796] La crítica de Foster a Bürger supone la distinción entre convención formal y marco institucional, que permite volver a reflexionar las neovanguardias en una nueva dimensión autocrítica. "(1) La institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia; (2) en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo a la vez específico y deconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica); y (3) en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que, de nuevo, es teóricamente infinita".[797] Lo problemático del planteo de Foster contra Bürger es que la oposición entre convención formal y marco institucional es no-dialéctica, con lo que descuida el problema del desmoronamiento de los materiales o de la llamada desmaterialización. Bajo la triple concepción de la institución arte como un aparato de producción, una esfera de circulación y un espacio de recepción, se señala que el trabajo de las vanguardias concentrado en la crítica a las convenciones formales, lejos de estar fuera de la institución, deconstruyó las determinanciones del

[793] Sobre la contraposición de materiales nobles y materiales-bricolaje: Cf. Adorno, Th. W. "El funcionalismo hoy". En *Notas sobre literartura*. Madrid: Akal, 20. p.149.
[794] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.200.
[795] Bürger, P. "Lo nuevo". En *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010. p.91
[796] Foster, H. "¿Quién le tema a la neovanguardia?". En *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 1996. p.19.
[797] Foster, H. "¿Quién le tema a la neovanguardia?". En *Op.cit*. pp.22 y 23.

aparato de producción que es constitutivo de la institución arte. La determinación institucional de la producción artística contra la que las vanguardias históricas comenzaron a trabajar fue la de un repertorio fijo de materiales estéticos. Desde el punto de vista de la expansión de los materiales burgueses, la oposición entre las vanguardias heroicas y las neovaguardias de los años 60 se invierte en una continuidad, en momentos del proceso de desintegración de los materiales nobles y de institucionalización de nuevos materiales. Si el *ready-made* y el *object-trouvé* amenazan a todas las neovanguardias con el fantasma de la repetición, las «*neoready-mades*» y los «*neoobject-trouvé*» sacan a la luz en retrospectiva el carácter de crítica institucional presenta en todas las vanguardias históricas. No obstante, la idea de un marco institucional introduce una diferencia en la institución arte que es productiva, que es la diferencia entre la totalidad de la institución arte y las instituciones particulares administrativas, las organizaciones públicas y privadas, los institutos que funcionan con sus edificios, sus equipos de gestión y su presupuesto. La institución arte es un espacio social constituido históricamente, que se ha ido conformando en la coordinación de por lo menos aquellos tres estratos de trabajo que describen Bürger y Burnham. Dentro de la institución arte se agrupan no sólo les artistas que producen obras, sino todas las mediaciones que llegan hasta la experiencia estética, las categorías sobre el arte, las lógicas de juego, las representaciones simbólicas, las instancias de mediación por la crítica, la estética, la curaduría, el mercado y la historia de la institución arte. Las instituciones particulares que componen la institución arte son las personas jurídicas (asociaciones, empresas, fundaciones, organizaciones), con fecha de fundación, sede edilicia y equipos de personas físicas trabajando cotidianamente allí. Ambas se realizan mutuamente. El «marco institucional» sobre el que se concentraron las neovanguardias según Foster, corresponde a «los estratos superiores» del sistema artístico, a las instituciones que integran el aparato de circulación y las ideologías que orientan la experiencia estética, es decir fundamentalmente el Museo y las galerías. Con la crítica institucional la producción de obras de arte se entrelaza con la circulación y la recepción, porque ellas devienen su material de juego, pero sin estas instancias las obras no serían *de-arte*. El museo -con los tipos museológicos de Bellas Artes, de Arte Moderno y de Arte Contemporáneo- ha sido una institución clave para el despliegue de las neovanguardias, especialmente para la crítica institucional. Como material para el trabajo de la crítica institucional el museo se ofreció como un espacio cargado de tensiones, dentro del que se pueden tejer múltiples «nuevas conexiones y crítica creativas». El Museo Guggenheim, con sus privilegiadas condiciones de circulación y recepción, devino el material de la producción crítica de *Shapolsky et. Alt*. En la obra proyectada por Haacke se expuso la complicidad subterránea del Museo Guggenheim con el negocio inmobiliario de la ciudad de Nueva York, sin haber llegado a desenterrar específicamente cómo se daban esos vínculos. Ese estrato superior de la institución arte, donde según la teoría del arte como sistema Burnham, el perfil institucional de un Museo busca acomodarse estratégicamente a ciertos objetivos políticos y necesidades sociales, se invierte como parte de la autocrítica de la neovanguardia. La cancelación de la muestra confirma que el director del Guggenheim Thomas M. Messer encontró como no conveniente para la construcción del perfil institucional de su gestión una obra que expusiera la conexión del estrato de la institución arte con la concentración del capital mediante el negocio inmobiliario. Históricamente el Museo Guggenheim destacó desde su fundación por la colección de piezas celebres de las primeras vanguardias históricas, perfil por el que fue conocido como el «Museo de pintura abstracta», por su amplia colección de cubismo, expresionismo y surrealismo europeo.[798] La crítica de Haacke al marco institucional del Guggenheim es la crítica a las convenciones formales modernistas que el Museo tenía como perfil oficial. La pintura abstracta fue el estilo dominante de los años 50, renovado en los

[798] Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Solomon_R._Guggenheim

Estados Unidos por el informalismo, el expresionismo abstracto y la abstracción pospictórica. El Guggenheim convirtió en convención formal la crítica de las vanguardias heroicas europeas a las convenciones formales. La crítica de Haacke al marco institucional, museológico en específico, es por lo tanto una crítica a las nuevas convenciones formales norteamericanas, cuyo *dictum* fue el minimalismo. Frente a la abstracción pictórica europea, la despojada información de la investigación inmobiliaria de Haacke interfiere con la neutralidad a la que el Guggenheim quería reducir la vanguardia heroica. La cancelación de la muestra es el síntoma de que los marcos institucionales dependen también de los materiales y las formas de las obras. El hecho de que en el siglo XX la cancelación de muestras se haya vuelto lamentablemente un género, es la crítica negativa del «todo vale» que diagnosticaba Clement Greenberg. Las muestras canceladas como la de *Shapolsky et Alt*. no solo sacan a relucir la manera en que los marcos museológicos determinan las convenciones, lo que es «museable».[799] Las muestras canceladas son lo reprimido de la institución arte, que desmienten el pluralismo contemporáneo: tras las vanguardias históricas «la simultaneidad de lo diferente» sigue siendo un espacio de disputa.

Shapolsky et Alt. interviene en la discusión de Bürger y Foster, porque se trata de un entrelazamiento crítico entre convención formal y marco institucional, llevando además esa doble tensión intraestética en su interdependencia específica con la expansión de la ciudad. *Shapolsky et. Alt*. expone la falsedad de la autonomía del arte. Los marcos institucionales seleccionan ciertas convenciones formales para edificar su perfil público de acuerdo a la contigencia social, política e histórica. Todo juego artístico con las convenciones formales conlleva una intervención en el marco institucional que se despliega a través de las convenciones. Al revés, toda intervención en el marco institucional conlleva un juego con las convenciones formales seleccionadas para esa institución. En *Shapolsky et Alt*. tanto las convenciones como el marco institucional se muestran como un momento del dominio del territorio. La crítica institucional de Haacke al Museo Guggenheim precisa la dialéctica adorniana según la que el arte participa del dominio de la naturaleza, no de un modo directo. Uno de los modos con los que las neovanguardias participaron autocríticamente de la expansión del dominio urbanístico del territorio fue mediante la crítica museológica. En Adorno hay algunas pistas sueltas donde la idea de institución es comprendida bajo el signo de la historia-natural. Con la filosofía de la historia natural hay que criticar la historicidad del arte que sacó a la luz la crítica institucional. En Adorno está sugerida la idea de institución como un problema histórico-filosófico, que cabría extenderla al arte como institución, es decir comprender la institución arte junto con sus convenciones y categorías que determinan la producción y la recepción como una dialéctica de historia y naturaleza. Adorno define al pasar en *La jerga de la autenticidad* a las instituciones como aquella configuración dialéctica entre la construcción histórica y la naturaleza. La naturaleza fue marcando en la inconsciencia de la humanidad las instituciones que esta fue erigiendo cada vez: "Pero tan aparente es el ser-en-sí de la institución, el reflejo de las relaciones humanas petrificadas, como esta apariencia domina a los hombres. Esto rebaja a mentira la apelación a la esencia humana inalienable y hace mucho alienada. Las instituciones no las creó el hombre, sino determinados hombres en determinada constelación con la naturaleza y entre ellos; ésta les impuso las instituciones tanto como ellos inconscientemente las erigieron".[800] Los materiales estéticos constituyen una institución que sin ser naturales fueron en parte impuesta por la propia naturaleza y en parte producidos inconscientemente por el campo de producción artístico-estético. La crítica a la institución de los materiales estéticos sacó a la luz el carácter histórico, contingente de su necesidad, y con ello se institucionalizó el desmoronamiento de los materiales estéticos. Uno de los centros del arte

[799] Cagnolo, C. "Un oso polar en la Antártida". En *Parabrisas. Artes visuales en debate público*. Córdoba marzo de 2009. p.3.
[800] Adorno, Th. W. *La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal, 2005. p.432.

contemporaneísta es la institucionalización del desmoronamiento de los materiales, es decir su carácter inestable, contingente y entrelazado. El desmoronamiento de los materiales como institución constituye una constelación vigesimesca con la expansión del dominio de la naturaleza y la desregulación global de las relaciones de producción en el neoliberalismo. En Haacke hay una crítica a las convenciones formales, como departamentos estancos. El entralazamiento dialéctico de los materiales naturales con los materiales institucionales, se complejiza en una constelación de cuatro puntas con los materiales fotográficos y los materiales escultóricos. Se gana en diversidad cuando se piensan también las mediaciones convencionales que portan esos materiales, en tanto géneros artísticos, porque precisamente allí está funcionando la institución arte.

El trabajo de Hans Haacke ha sido leído en la intersección de la escultura y la fotografía, especialmente en el libro *Verkörperte Allegorien. Skulptur und Fotografie im Werk Hans Haacke* de Philipp Norman John. En su contraposición la fotografía y la escultura se complementan. La escultura en tanto desde siempre instalada en el espacio habilita una infinidad de puntos de vista que el espectador puede descubrir en el juego entre el volumen y su cuerpo. La fotografía en tanto recorte bidimensional de un trozo de mundo expone un punto de vista posible, da a ver la perspectiva del fotógrafo.[801] Precisamente *Grass grows* y *Shapolsky et Alt.* constituyen cada una por sí solas pero también en su yuxtaposición una dialéctica de escultura y fotografía. Se trata en verdad de dos rasgos distintivos de estos medios, que sin embargo han ido más allá de su especificidad a través del entrelazamiento entre los materiales de las artes, a saber, el carácter volumétrico, tridimensional de la acumulación del montículo de tierra sembrada en *Grass grows*, y el carácter bidimensional, visual, infográfico de la investigación inmobiliaria *Shapolsky et Alt.* Cada trabajo constituye *per sé* ya un singular entrelazamiento de escultura y fotografía, de volumen e imagen. En *Grass grows* el volumen cónico de tierra en tanto que material animado tiene una existencia efímera, un carácter performático en el sentido de intervención transitoria, cuya supervivencia y circulación más allá de la exposición se ve materializada mediante la fotografía de registro. En este tipo de intervenciones efímeras la fotografía se comporta como documento, de un modo análogo a como funciona en la performance. En *Grass grows* la contraposición de escultura y fotografía se especifica como entrelazamiento de volumen en el espacio y de documento histórico. Como senala John, en Haacke no se da el caso de que la escultura ya existía con un material formado de tal modo que era evidente su condición de escultura y luego viene la fotografía a registrar pasivamente el objeto estético. Al ser un montículo de tierra sembrada y no mármol blanco esculpido hasta borrar su rígido carácter de piedra y ponerse a levitar como una virgen extasiada de Bernini, el material no llega por sí sólo a ser evidente como obra de arte. Con -lo que Adorno llama al comienzo de *Teoría estética*- «la pérdida de la evidencia artística»,[802] la fotografía *crea* a la escultura, convierte un montículo de material en una obra de arte. El documento fotográfico es la parte de la obra que se autoseñala como obra de arte, como si dijera: "«Aquí estoy» o «esto soy yo», una mismidad que se extrajo de la interdependencia de lo existente (…)".[803] Con el documento fotográfico lo que quería ser el devenir de un material efímero, viviente, de un sistema natural como *Grass Grows*, queda fijado en la interdependencia de la institución arte. La fotografía en la era de su reproductibilidad técnica sobrevive allí a la intervención con materiales naturales. En el marco de las neovanguardias la fotografía funciona de documento estetizante respecto de las intervenciones efímeras en el *Land Art*

[801] *Cf.* John, N. P. "Die Kameraperspektive und das skulpturale Display – Hans Haacke: *Shapolsky et. Atl. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971* (1971)". En *Op.cit*. p.119.
[802] Adorno, Th. W. "Pérdida de la obviedad del arte". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.9
[803] Adorno, Th. W. "La expresión como carácter lingüístico". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.154.

y de las acciones en el *happening*, el accionismo y la performance. En el siglo XX lo que le da estabilidad a la fotografía por sobre lo fotografiado no es la durabilidad de su soporte físico, sino tanto más su condición histórica de reproducible, la multplicación de la imagen *ad infinitum*. Con la mediación fotográfica de las neovanguardias todas las obras devienen documentos. Haacke fue invitado por la curadora norteamericana Catherine David a exponer *Shapolsky et. Alt*. en la X Documenta de Kassel. Adorno elabora en el todavía inédito Seminario de estética de 1961-62 el concepto de documento partiendo del fragmento de Benjamin "Trece tesis contra los *Snobs*", en la que opone obra de arte a documento.[804] La interpretación que hace Benjamin es bajo la mirada histórico-natural: "IX. En la obra de arte, la ley de la forma es central. / En los documentos, las formas se encuentran desperdigadas. X. La obra de arte es sintética: un centro de energía. / La fertilidad del documento requiere: análisis".[805] La obra de arte en la que piensa aquí Benjamin es la aurática, la obra de arte de la modernidad cuyo material está altamente elaborado. Con la expansión del material en las neovanguardias, la obra se acerca estructuralmente al documento, en este sentido benjaminiano de una regresión primitiva de las formas, donde el progreso de su elaboración técnica no estaba tan desarrollado. De nuevo Benjamin: "El artista hace una obra. / El primitivo se expresa en documentos. (…) V. Las obras de arte se distancias unas de otras por su perfección. / En su materialidad, todos los documentos se comunican".[806] La materialidad primitiva del documento frente a la alta elaboración artesanal de la obra de arte, se comprende también con el impulso dadá del coleccionista, el gesto de extraer algo del curso de la historia y ponerlo a salvo de la tendencia a la desintegración de la circulación corriente. Esto lo explica Benjamin en *Libro de los pasajes*: "Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta «compleción» (?). Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. (…) La fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar el objeto individual en un círculo mágico, congelándose éste mientras le atraviesa un último escalofrío (el escalofrío de ser adquirido)."[807] El objeto corriente siente un escalofrío en su devenir documento, porque no adquiere el aura cálida de la obra de arte, sino según la tesis de José Luis Brea, el «aura fría» de la burocracia institucional.[808] La investigación inmobiliaria *Shapolsky et Alt*. traslada el documento fotográfico y burocrático hacia el círculo mágico que representa la institución arte. La crudeza de los datos de personas reales, cociudadanos de la ciudad de Nueva York aprovecha la luz que recibe por el aura fría, por el poder de visibilidad que les da la circulación como obras de arte. El carácter documental de la obra es lo que produce una experiencia estética como provocación o escándalo. La provocación de la crítica institucional tiene un momento regresivo que cabría extender también a los *happenings*, que es el de salir al ataque, la lógica bélica de la crítica. "La masculinidad de la obra está en el ataque".[809] Los *readymades* documentales heredan esa masculinidad de las obras bellas de salir a asaltar a la consciencia.[810] Pero la provocación de la crítica institucional, en tanto autoprovocación del arte, tiene un momento progresivo, que es la lógica autoreflexiva de la crítica, el abrir interrogantes sobre las convenciones de la institución arte y sus lazos con las otras instituciones sociales, con el espacio productivo, con la

[804] Benjamin, W. "¡Prohibido fijar carteles!". En *Calle de mano única*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014. p.71.
[805] Benjamin, W. "¡Prohibido fijar carteles!". En *Op.cit.* p.72.
[806] Benjamin, W. *Ibid*. pp.71-72.
[807] Benjamin, W. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2007, *p.*223 [H 1 a, 2]).
[808] *Cf.* Brea, J. L. *Las auras frías*. Barcelona: Anagrama, 1991.
[809] Benjamin, W. "¡Prohibido fijar carteles!". En *Calle de mano única*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014. p.72.
[810] Sobre la relación de Haacke con Duchamp John propone la noción de «*readymade sistemático*». *Cf:* John, P.N. "Systematische Ready-mades". En *Verkörperte Allegorien. Skulptur und Fotografie im Werk Hans Haackes*. Berlin: Logos, 2018. p.75 y ss.

ciudad y con la vida democrática. La autoreflexión de la institución arte también acontece allí donde la experiencia estética se elabora en las aulas, talleres, escuelas, academias y simposios de arte. La obra *Grass Grows* fuese sembrada en la Universidad de Cornell en colaboración con estudiantes; y en el marco de la muestra se organizó un Simposio sobre la muestra *Earth Art*. Ya desde comienzos de los años 70 Hans Haacke trabaja como docente en la *Art School of the Cooper Union* de Nueva York. Con el carácter documental la obra de arte tiende a lo pedagógico: "III. La obra de arte es una obra maestra / El documento sirve de material didáctico".[811] Según Adorno en la actualidad de los 60 el haber devenido documento de las obras de arte saca a relucir su carácter histórico, pero a la inversa el presente histórico se descubre en las obras de arte como documento: "Por cierto, creo que tiene una cierta actualidad el distinguirse del concepto de documento de arte, porque hoy en día, en una fase en la que de manera muy sospechosa el arte comienza a ser histórico, hay una tendencia paralela a considerar todo tipo de obras de arte, incluso las de nuestra propia época, como documentos. El título de la exposición *Documenta* en Kasel pasa por alto esta distinción entre la obra de arte y el documento, y por lo tanto contribuye precisamente a esa historiografía de la experiencia estética a la que se opone un museo de arte contemporáneo. Por lo tanto, hay una transición fatal al concepto de esos clásicos modernos que encaja justo con la pérdida de peso del arte después de la Segunda Guerra. Sólo se pueden entender las obras de arte como claves de su época, también como registros de la historia, si primero se entienden como obras de arte, es decir, en el sentido de lo que Benjamin quiso decir aquí con el concepto de la ley de la forma, y sólo a través de ella se pueden colocar en lo que aquí se diría una relación documental con su tiempo, pero no consumirlas directamente como documentos, como memoriales históricos, por así decirlo".[812] En la producción artística de Haacke, en especial su trabajo con la crítica institucional, el carácter documental se entrelaza concretamente con el de obra de arte. Contra la separación externa que quiere introducir Adorno, la crítica institucional muestra que la fuerza está en la ambigüedad obra-documento. Con la obra de arte como documento se cumple la profecía hegeliana de fin del arte, de que todo arte es del pasado. Que el presente esté mediado por el documento fotográfico, mediado por la imagen, instituye una experiencia de la contemporaneidad como una experiencia con el pasado, por más inmediato que pueda aparecer. En la fotografía analógica permanece su función de mostrar un instante que ya no existe, que ya es del pasado. En las imágenes de derivas, en las imágenes reproducidas, copiadas técnicamente y en las fotografías digitales el propio proceso de la circulación se despliega como secuencia, que deja huellas en la imagen. Sobre este punto el trabajo de Harun Farocki pero sobre todo el de Hito Steyerl han abierto numerosas dimensiones de análisis material de la imagen técnica y su coparticipación con el despliegue histórico de la técnica bélica, la vigilancia y el capitalismo digital.[813] En las imágenes completamente diseñadas digitalmente, los *renders*, la historicidad aparece como la de su propio proceso de producción, que contrario a la promesa de instantaneidad que tiene la fotografía, se trata de una artesanía. La superabundancia y la supercirculación de la imagen es lo que paradójicamente le da su estabilidad. El siglo XX no fue sólo la era de la explosión demográfica, de la superpoblación de las ciudades, sino también la era de la explosión visual, de la superpoblación de imágenes. Pero las obras sobre los sistemas sociales que aparecen como información visual y registro documental de una investigación sociológica, se vuelven escultóricas en su instalación en el espacio expositivo.

[811] Benjamin, W. "¡Prohibido fijar carteles!". En *Op.cit.* p.71.
[812] Adorno, Th. W. *Vorlösungen: Ästhetik 1961/1962*. Berlin: Adorno Archiv. Vo.6403. 30.05.1961. [Traducción propia].
[813] *Cf.* Steyerl, H. *Los condenados de las pantallas*. Buenos Aires: Caja negra, 2014. También: *Cf.* Staab, P. *Digitaler Kapitalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2019.

El documento fotográfico y el documento textual, ambos materiales recurrentes en la crítica institucional de Haacke y del conceptualismo en general, traen a primer plano el estrato historicista de la institución arte, donde ella se despliega como archivo. Lo que Hal Foster describe como giro etnográfico y el impulso de archivo, en las investigaciones inmobiliarias de Haacke se materializa en fotografías y textos impresos. El archivo es una clasificación de una colección de documentos, que se toman de la realidad y se los resguarda de la circulación corriente. Los archivos surgen como necesidad de organizar colecciones, acumulaciones de cosas. En la década del 60, con el surgimiento de la curaduría, la tendencia conceptualista, la crítica institucional fue autoconsciente de su vínculo con el coleccionismo y la archivología. El coleccionismo de artes visuales, mayormente privado y de clase alta, se comenzó a configurar junto con la idea del estilo internacional, dominado por el minimalismo y el conceptualismo neoyorkino y europeo. Los nuevos coleccionismos, que en los sesenta comenzaron a expandirse desde la pintura a la multiplicidad material de las artes visuales, tratan a las obras como documentos. También los propios artistas de las neovanguardias, mediados por la tendencia al conceptualismo, desarrollan sus procesos creativos como investigaciones. El carácter heurístico y la retórica cientificista del conceptualismo neoyorkino, también de Haacke, es complementario con los llamados «archivos de artista». Cada artista deviene, desde las *Caja-valija* duchampianas, coleccionista de su propia obra. En la crítica institucional norteamericana, y en especial en *Shapolsky et. Alt.* de Haacke, los documentos son producidos por recolección de datos y de información, a través de la exploración cuasi-etnográfica de la ciudad, las encuentas a ciudadanos y la consulta de otros archivos. Comparativamente con las pinacotecas -colecciones enteramente de pintura- las colecciones de objetos radicalmente dispares entre sí, muchos de ellos frágiles, inestables, dinámicos exigen para su almacenamiento protecciones especiales y organización por clasificación. Con las fichas clasificatorias las colecciones devienen archivo. También a mediados de los 60 a partir de la muestra «ultraconceptualista» *January Show* en Nueva York curada por Sieth Siegelaub fue cada vez más fuerte la figura del mediador de la recepción y la circulación de la obra, con la actividad resignificada de la curaduría. La curaduría involucra de lleno la producción de documentos, los llamados paratextos, los textos que rodean a las obras en espacios expositivos, catálogos y otras instancias de recepción. En la performance, las intervenciones y las instalaciones efímeras, una vez que transcurrieron, quedan habitualmente la fotografía, el texto o un objeto como testimonio-huella de la obra. La fotografía de registro de obra, sobre fondo infinito y con encuadre frontal, y la fotografía de registro documental, prometen una neutralidad. Con la búsqueda de la perspectiva objetiva la fotografía deviene positivismo. En *Shapolsky et Alt*. por su parte el conjunto de paneles infográficos que quieren ser un material documental «verificable» en palabras del propio Haacke, contienen mayormente un inventario fotográfico de las fachadas de las propiedades de la familia Shapolsky y sus asociados. En tanto mediada fotográficamente la serie de registros lejos de constituir una documentación objetiva, exponen una mirada y con ella una experiencia situada de la ciudad. La fotografía en *Shapolsky et Alt*. se dirige al espacio urbano circundante, con lo que la ciudad se comprende escultóricamente, en el sentido de una técnica de construcción del volumen urbano y del espacio público. Como señala Norman John siguiendo a Buchloh "la verdadera radicalidad de este trabajo consiste en la transformación de la escultura tradicional en señalamientos fotográficos de la arquitectura, como sugerencia de las condiciones de la experiencia privada y colectiva del espacio público".[814] La imagen se ve tensionada por la lógica especulativa de modelación del territorio, según un mapa de edificación arquitectónica atravesado por la transacción de influencias. En *Shapolsky et*

[814] Buchloh, B. en John, P. N. *Op.cit.* p.117. [Traducción propia].

Alt. la contraposición de escultura y fotografía se especifica como entrelazamiento de inventario y edificación.

El arte de la tierra y la crítica institucional coinciden en transpolar la experiencia estética como parte de la producción artística, como material neovanguardista. A diferencia de otros movimientos neovanguardistas, que como el *shock* respecto del *happening* o la reflexión respecto del conceptualismo, la experiencia se preforma en esta dialéctica como ambigüedad entre lo histórico y lo natural, entre lo mediado y lo inmediato, entre lo instituido y lo efímero. Como señala sintomáticamente el catálogo de la muestra *Earth Art*, a partir de un simposio organizado en la Universidad de Cornell: "Se hizo evidente que no se puede hablar del arte de la tierra como un movimiento, pero les artistas, en su preocupación por materiales elementales y su uso para modelar la percepción sensorial e intelectual, han comenzado a crear una forma de arte que contiene profundas implicaciones para el futuro del arte y de los museos de arte. El arte de la tierra es una faceta de una tendencia general entre los artistas jóvenes de renunciar a la construcción de objetos de arte en favor de experiencias estéticas relacionadas a un extenso medio ambiente físico y sociológico".[815] En su carácter burocrático-sociológico, *Shapolsky et. Alt*. hace aparecer los datos reales de los inmuebles y de los individuos propietarios con nombre y apellido. La investigación inmobiliaria propone una experiencia crítica acerca del dominio de la tierra que está transcurriendo en tiempo real bajo los pies del espectador. Con ello su crítica se vuelve situada hasta la médula. En Haacke la crítica institucional deviene instalación *site especific*. La instalación de tipo sitio específico, como sostiene Juliane Rebentisch en su *Estética de la instalación*, trabaja con las mediaciones institucionales, sociales, económicas, políticas o históricas de las intervenciones concretas en las circunstancias arquitectónicas o paisajísticas. La crítica institucional pone en el centro de la discusión la neutralidad de los espacios expositivos, del cubo blanco como convención, es decir una convención que opera institucionalmente. Los movimientos de desmaterialización en el sentido de hacer de la propia exposición artística en el cubo blanco la obra de arte, fue correlativo a la explotación también de los límites espaciales, concretos del espacio expositivo. Rebentisch lo elabora en términos de los límites entre el adentro y el afuera, es decir como la deslimitación entre el adentro y el afuera de las instituciones artísticas. Esto significa concretamente la deslimitación entre el adentro de los espacios expositivos (museo y galería) y su afuera en los espacios urbanos circundantes. Rebentisch cita a Buren, quien trabajó programáticamente en esta deslimitación: "Los nuevos y diversos marcos, dentro de los cuales la obra es instalada, iluminan más y más a la obra misma. Un resultado de este procedimiento es que los marcos descubiertos (las paredes de las casas en la calle, las paredes de museos y galerías, la cerca, el metro, etc) en cada situación no enmarcan nada".[816] Con la tendencia a la instalación que la crítica institucional inauguró, el proceso multilateral de *Zerfall* (de los materiales estéticos, de la apariencia, de los bordes de la obra autónoma, de los límites entre las artes, de la tensión entre arte y filosofía, de la distancia entre arte y vida) se muestra como irrupción de la ciudad vigesimesca como material. El material urbano porta como característica distintiva el ser una yuxtaposición compleja, en sí misma un proceso de desborde y desintegración. Con la crítica institucional el desmoronamiento de los materiales es la mutua interpenetración entre la institución arte y el territorio. La relación entre el espacio exterior y el espacio interior en el trabajo *Shapolsky et. Alt*. se invierte como incorporación del espacio urbano neoyorkino en el interior de la sala expositiva del Museo Guggenheim. El espacio exterior ingresa transfigurado, mediado y procesado como relevamiento documental de propiedades y de ciudadanos propietarios en los barrios de Harlem y del Lower East Side de la ciudad de Nueva York. Con ello la ciudad deviene experiencia de lectura

[815] Leavitt, Th. W. "Foreword". In Catalogue of *Earth Art*. New York: Cornell University, 1970. p.13. [Traducción propia].
[816] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.268. [Traducción propia].

crítica conectada con la función de los Museos en el siglo XX, y la crítica institucional deviene experiencia urbana conectada con el creciente negocio inmobiliario.

Haacke realizó otras instalaciones entre Estados Unidos y Alemania orientadas a exponer la conexión entre el poder económico de monopolios como Rockefeller, Exxon o Mobil y la institución arte neoyorkina. En otras emprendió la revisión del período nazi y las formas subterráneas de continuidad en el presente europeo-alemán.[817] En Haacke la transición del período del *land-art* a la crítica institucional ha sido comprendida en sus propios términos no tanto como un quiebre o un salto, sino tanto más como una expansión de la idea de sistema, desde los sistemas naturales a los sistemas sociales. La interpretación dialéctica de *Grass grows* y de *Shapolsky et alt*. precisa la idea de sistema en la de tierra, es decir el territorio aparece como suelo común en la obra de Haacke. A lo que Rebentisch llama la «doble sensibilidad de la instalación *site specific* respecto del contexto», literalmente a donde están montadas, el contexto institucional-artístico, y mediatamente el contexto social en el que fueron producidas,[818] el movimiento del *land-art* agrega el contexto allende la institucionalidad del circuito artístico y de la urbanidad como material de trabajo, un material terreforme. Ambas obras en su yuxtaposición exponen al territorio como sistema natural y como sistema institucional. Con *Grass grows* el territorio comporta ese montículo de tierra cultivable, germinable, del que se puede hacer brotar lo verde planificada y controladamente. Lo significativo de *Grass grows* es que se trata de hierba de heno cultivada y germinada *indoor*, puertas adentro precisamente de los espacios arquitectónicos del mundo del arte. Como si en la inscripción de un pedazo de tierra viva que respira dentro del cubo blanco de una galería quisiera re-edificarse "*la naturaleza, donde parece aferrarse más profundamente a sí misma, como un ser histórico*".[819] Por lo contrario *Shapolsky et Alt*. se trata de una suerte de excursión etnológica *outdoor*, puertas afuera en las inmediaciones urbanas del museo de Nueva York. Como si en la expansión del negocio inmobiliario que plaga alrededor de la institución arte quisiera brotar "*el ser histórico en su máxima determinación histórica, allí donde es máximamente histórico, como un ser natural*".[820] Esta dialéctica naturaleza/institución podría extenderse en la comprensión cabal de la naturaleza *in toto* como una institución, en el sentido de su mediación por el sistema de producción y las categorías de su comprensión. Como institución, la naturaleza se reduce a objeto de acción para el aparato productivo o a objeto de contemplación para el espacio histórico de la recepción. Una institución que encuentra su medida en la red lingüística que la atrapa y la encierra conceptualmente como un objeto vasto y separado de la

[817] *Germania*, la intervención en el Pabellón alemán de la Bienal de Venecia de 1993, consistió en desmontar el piso de mármol que Hitler había ordenado instalar en 1934 en una visita a Benito Mussolini, junto con la remodelación de la fachada en clave neoclásica. La intervención de Haacke aparece como una imagen catastrófica: todas las baldosas de la sala expositiva del edificio fueron levantadas, destruidas y abandonadas en ruinas. En el ingreso del pabellón fue instalada una fotografía de la visita de Hitler al edificio y arriba suyo la reproducción en plástico de un marco de 1 centavo del año de la reunificación de alemania. En la pared del fondo de la sala fue montada con letras de madera la palabra Germania, imitando no sólo la palabra sino además la tipografía de la inscripción del frontis de la fachada. «Germania» no es sólo el nombre italiano para Alemania, sino que en su variante en latín era el nombre que tenía planeado Hitler para rebautizar a Berlín una vez que ganara la Segunda Guerra Mundial.[817] A raíz de esta (des)instalación en la XLV Bienal de Venecia, que ganó el Premio León de Oro, el nombre de Haacke fue sugerido -junto al de otros artistas como Gerhard Richter, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, entre otros- por el historiador de arte alemán Klauss Bussmann en 1998 a enviar una propuesta en el marco de la remodelación del edificio del Parlamento alemán en Berlín. En 1984 Haacke había percibido que la fachada del Parlamento en cuyo frontis está inscripta la leyenda «*Dem deutschen Volk*» [«Al pueblo alemán»], mira directamente al *Tiergarten*, un parque que especialmente los domingos es compartido con muchas familias de ascendencia turca. La autopercepción nacional de Alemania nunca había sido la de un país de inmigrantes, a pesar de la enorme diversidad cultural que estaba en la base de los ducados que se unificaron en 1871, pero sobre todo a pesar de la oleada de trabajadores inmigrantes de que llegaron en la época de la reconstrucción entre 1950 y 1970. Como señala Grasskamp la doble tradición de la inscripción del frontis del Parlamento es problemática. Por un lado, la concepción condescendiente de la democracia por parte del Kaiser Wilhelm II, luego de que el parlamento había sido dominado por el imperio y sus élites conservadoras en plena Primera Guerra Mundial. Las letras forjadas en en 1916 en hierro fueron disenadas por el arquitecto y diseñador Peter Behrens dio forma a la inscripción utilizando caracteres unciales. Por otro lado, el concepto de estirpe romántica de pueblo en la historia de Alemania tiene la peligrosa connotación de una comunidad unida por la sangre, la raza, la tierra, el idioma y el destino común, sentido que fue explotado por la ideología nazi en su ensamble con la idea de popular.[817] La propuesta de Haacke se dirige precisamente contra esta doble tradición, mediante una instalación mimética de la dedicatoria al pueblo. En cambio, Haacke vuelve a dedicar el parlamento «*A la población*» [«*Der Bevölkerung*»].

[818] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p. 232.

[819] Adorno, Th. W. "La idea de historia natural". En *Escritos filosóficos tempranos*. Akal: Madrid, 2010. p.323.

[820] Adorno, Th. W. "La idea de historia natural". *Ibíd*. p.323.

humanidad, cada vez que se enuncia la palabra «naturaleza» o -como decía Adorno en el pasaje sobre lo bello natural de *Teoría estética*- cada vez que se pronuncian "las palabras «¡Qué hermoso!» frente a una paisaje" se deforma la experiencia de la naturaleza fijando *esx* pasajero e indeterminado, se "hiere a su lenguaje mudo y reduce su belleza; [porque] la naturaleza que aparece quiere silencio, mientras que quien es capaz de experimentarla siente el impulso a una palabra que lo libere por unos instantes de la prisión monadológica".[821] Para Adorno el dominio de la naturaleza no era sólo la explotación técnica o la devastación brutal del territorio sino que retrocedía hasta los procesos cognitivos-lingüísticos, que desde la separación arcaica del sujeto frente al objeto comprende a la naturaleza como banco de materiales. "Pues en cada experiencia de la naturaleza está propiamente la sociedad entera. Ésta no sólo establece los esquemas de percepción, sino que funda de antemano mediante el contraste y la semejanza lo que en cada momento se considera naturaleza".[822] En esta separación la experiencia de lo bello natural cumple el papel de darle unidad y estabilidad a algo que es por definición múltiple y fugaz, es decir la belleza prepara a la transitoriedad de la naturaleza para su reducción a despensa de recursos o a su contemplación comercial por la industria turística. La institución naturaleza, es decir la naturaleza comprendida como institución humana, converge con *Grass grows* en tanto algo que fluye, un ser vivo o un «material animado» en términos de Beuys que está puesto ahí, que ha sido plantado humanamente. Aquel momento del brotar que la palabra *physis* recordaba se expone como técnica del cultivo. Con la agricultura el brote de la naturaleza primera se administra en naturaleza segunda. En este punto la forma de un montículo sembrado *indoor* de *Grass grows* es una crítica al fetichismo de la naturaleza, es decir a la apariencia de la naturaleza que quiere borrar las huellas de su producción, a la naturaleza segunda que ha sido producida humanamente y que quiere comercializarse como naturaleza primera, como naturaleza natural. La expresión de una fantasmagoría de la naturaleza acierta tanto con el carácter de mercancía de la naturaleza como con la realidad de los fantasmas, apariciones del más allá, de las almas de los muertos, porque como dijo Rebentisch alguna vez, «no sólo Dios -como declaró Nietzsche- sino también la naturaleza ha muerto». Por su parte, *Shapolsky et Alt*. invierte la dialéctica naturaleza/institución, según la que el entramado institucional podría comprenderse cabalmente como parte del fluir de la naturaleza, en el sentido de su mediación por el proceso ontológico de la desintegración. Una naturaleza que encuentra su medida en los campos de fuerzas que pujan desde ambos lados a desarmar la constitución de la subjetividad y de la objetividad, como entidades fijas y cerradas en sí. "La totalidad del proceso se presenta como una conexión objetiva, que surge naturalmente (…) Las instituciones de derecho político no fueron creadas por un acto de voluntad consciente de los sujetos".[823] Así habría que comprender la totalidad de la institución arte como un fenómeno de entrelazamiento de historia y naturaleza, como parte del dominio histórico de la naturaleza, pero a la vez como historia humana en cuyo proceso de desintegración sigue un curso natural, objetivo, no humano.

El trabajo de arte de la tierra *Grass Grows* interpretado dialécticamente con el trabajo de crítica institucional *Shapolsky et. Alt* convergen en la idea de sistema. Que la naturaleza sea un sistema remite a las concepciones mecanicista-fisicalista, que la comprenden regida por leyes. Uno de los modos en que en Marx se hace patente su comprensión de la naturaleza como organizada es allí donde persigue la concepción mecanicista de la teoría de Darwin, de que la naturaleza se rige por leyes. Marx extrapola la idea de leyes naturales para pensar la sociedad como un proceso histórico-natural. "Marx fue un darwinista social".[824] Como señala en el prólogo a *El Capital*: "Aunque una

[821] Adorno, Th. W. "Análisis de la percepción estética". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.98
[822] Adorno, Th. W. "Deformación histórica de la experiencia de la naturaleza". *Ibid*. p.97.
[823] Adorno, Th. W. "«Historia natural»". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2007.pp.326-327
[824] Adorno, Th. W. "«Historia natural»". En *Op.cit*.p.326.

sociedad haya encontrado el rastro de la ley natural de su movimiento -y la finalidad última de esta obra es descubrir la ley del movimiento económico en la sociedad moderna-, no puede saltar por encima ni descartar por decreto las fases naturales de su desarrollo".[825] Que esté regido por leyes de movimiento universales, que se despliegan «por encima de la cabeza de los sujetos»[826] es lo que hace del modo de producción capitalista un sistema. Sin embargo, lo que hace de la descripción marxista de las leyes de movimiento de la sociedad capitalista un proyecto crítico, y no una mera aceptación ontológica de las condiciones existentes, es "el motivo más fuerte de la teoría marxista en general, el de la derogabilidad de esas leyes".[827] Con la derogabilidad constitutiva de estas leyes, su carácter contingente, de que todo podría ser de otro modo, el mecanicismo se invierte en crítica del sistema. Para la neovanguardia la crítica se ejerció a través de la autocrítica del sistema institucional del arte. La teoría de las reglas de juego del campo artístico de Bourdieu saca a la luz el carácter sistemático del arte pero también la posibilidad constante de la derogación de las leyes instituidas. La neovanguardia «institucionalizó la anomia» precisamente, la falta de normas, como variante de la crítica institucional.[828] Hans Haacke es normalmente conocido como el mayor representante del llamado arte de sistemas. Allí se engendra una suerte de mecanicismo estético. La idea de sistema ingresa también en la obra de Haacke atravesando los dos extremos de sus producciones de fines de los años 60 y comienzos de los 70, tanto las intervenciones medioambientales como las de crítica institucional: "El concepto de «sistema» es ampliamente usado en las ciencias naturales y en las ciencias sociales y especialmente en varios complejos tecnológicos. Posiblemente haya sido Jach Burnahm, un artista y escritor quien sugirió el término por primera vez (que no debe confundirse con «sistemático») para las artes visuales. Con su uso, estaba tratando de distinguir ciertas situaciones tridimensionales, las cuales equívocamente fueron catalogadas como «escultura» (…) El uso original del término en las ciencias naturales es valioso para comprender los comportamientos de procesos físicos interdependientes. Este explica fenómenos en constante cambio, reciclado y equilibrio. Por lo tanto, creo que hay algunas razones para reservar el término «sistema» para ciertas «esculturas» no estáticas, en tanto que sólo esta categoría refiere a una transferencia de energia, material o información".[829] "Una escultura que reaccione físicamente a su entorno ya no ha de mirarse como un objeto. El conjunto de factores externos que le afectan, así como su propio radio de acción, llegan más allá del espacio que ocupa materialmente. Por tanto, se fusiona con el entorno en una relación que se comprende mejor como un «sistema» de procesos interdependientes. Esos procesos evolucionan sin empatía por parte del espectador. El espectador se convierte en un testigo. Un sistema no se imagina, es real".[830] Luego escribió Haacke: "Este enfoque tiene que ver con la estructura operativa de las organizaciones, en las que se produce una transferencia de información, energía y/o materia. Los sistemas pueden ser físicos, biológicos o sociales. Pueden ser creados por el hombre, existir de forma natural o ser una combinación de ambas cosas. En cualquier caso remiten a procesos verificables".[831] Las obras de Haacke cristalizan especialmente el carácter dinámico de los sistemas naturales y sociales, y ponen de relieve –tal como Adorno concebía la historia natural- "la transitoriedad de lo todo lo que hay" ya sea histórico o natural.[832] Pero a la vez la investigación inmobiliaria de *Shapolsky et Alt*. interviene sobre la historia natural del material estético. Al exponer las transacciones en el negocio inmboliario de dos «barrios bajos» del centro de Nueva York y la

[825] Marx, K. *El Capital. Crítica de la economía política. Tomo 1/Vol.1. Libro primero. El proceso de producción del capital*. México: Siglo XXI, 2008. p.53
[826] Adorno, Th. W. "«Historia natural»". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2007. p.325.
[827] Adorno, Th. W. *Ibid*. p.326.
[828] Bourdieu, P. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Madrid: Anagrama, 1995.
[829] Haacke, H. "Untitled Statement. 1967". En Grasskamp, W. et Alt. *Hans Haacke.* New York: Phaidon, 2004. p.102. [Traducción propia].
[830] Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. p.74.
[831] Lippard, L. *Op.cit.* pp.187-188.
[832] *Cf.* Adorno, Th. W. "La idea de historia natural". En Escritos filosóficos tempranos. Madrid: Akal, 2010. p.326.

conexión del Museo Guggenheim con el proceso de generación del valor de los bienes raíces, salen a la luz determinadas leyes de movimiento del capital neoliberal. En una investigación posterior llamada *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees* Haacke descubre que miembros de la familia Guggenheim apoyaron financieramente el proceso de destitución militar del presidente chileno Salvador Allende.[833] La multinacional Kennecott Copper Corporation, que contaba con un miembro de la familia Guggenheim y dos fideicomitentes del Museo en su junta de dirección, invirtió en Chile activamente en los años que su presidente Allende fue asesinado. Haacke ofrece la información junto a una declaración de Allende sobre la corporación Kennecott: "Esa transacional no cuenta como representativa de los intereses colectivos de los ciudadanos chilenos".[834] Luego Kennecot fue nombrada como una de las corporaciones que lideraron la desestabilización de la democracia chilena en favor de intereses económicos y políticos de los Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría. La crítica de Haacke a la neutralidad del Museo Guggenheim, cuyas mediaciones lo conectan con el proceso de expansión del neoliberalismo hacia la región del cono sur de Latinoamérica, converge anacrónicamente con la investigación de Voluspa Jarpa sobre los archivos desclasificados por la CIA acerca de la dictadura de Pinochet. La pretendida neutralidad del «estilo internacional» es discutida por Haacke como conexión con la gentrificación en Nueva York y por Jarpa como conexión con el totalitarismo en Chile. La crítica institucional de Haacke pudo exponer las leyes de funcionamiento de su material contextual que involucra a través de sus mediaciones los estratos altos de la institución arte, allí donde los nuevos museos se entretejen no sólo con los negocios inmobiliarios locales sino además con la política internacional estadounidense. Esas leyes de funcionamiento del sistema artístico, para decirlo con Adorno, son las que deben ser derogadas. Bajo esta constelación la crítica adorniana a la extinción de la fantasía en el funcionalismo arquitectónico, el postserialismo musical y el positivismo filosófico se puede interpretar como antinorteamericanismo, como crítica a la anglización del idioma, del territorio, y también de las producciones espirituales. Adorno no fue tan lejos, sin embargo, en exponer las mediaciones globales del estilo internacional en la institución arte. Los términos jurídicos de «bienes raíces» o «inmuebles» expresan la idea de reificación de la tierra, los espacios habitables se comprenden como objetos sin movimiento, en tanto no-muebles, porciones de espacio fijas, arraigadas a la tierra. Con la crítica institucional los inmuebles de la institución arte se ponen en movimiento al hilo del proceso social global que organiza la tierra y la ciudad. La historia natural de Adorno sigue a Benjamin allí donde puede formularse en la doble transitoriedad entre lo natural que ha llegado a ser histórico -lo nuevo- y lo humano que ha llegado a ser naturaleza -la ruina-. La transitoriedad de la historia natural bajo la crítica institucional aparece como el proceso de producción que está fluyendo en el material institucional. La dialéctica *Earth Art* y crítica institucional afecta a la teoría del material como la formuló Adorno en *Teoría estética*, porque el desmoronamiento del material, la expansión de los materiales estéticos, permiten no sólo expandir el ámbito de dominio artístico de la naturaleza y confundirse con el mero comercio, sino también ampliar el espacio de juego mimético. Al devenir el arte autocrítica de su coparticipación con la explotación inmboliaria de la tierra, la crítica institucional comporta el recuerdo de la naturaleza en la historia. Lo naturalizado, la naturaleza segunda, es "todo lo hecho por seres humanos que se ha convertido en naturaleza".[835] La desintegración del material institucional burgués, cuando es elaborado por la crítica institucional, interfiere con el funcionamiento naturalizado de la institución arte. Un proceso que bajo el estadio tardío del capitalismo involucra territorios y cuerpos remotos. Cuando la crítica institucional aparece

[833] Deutsche, R. "Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum". En Churner, R. *Hans Haacke. October files.* p.157. [Traducción propia].
[834] Deutsche, R. "Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum". En *Op.cit.* [Traducción propia].
[835] Adorno, Th. W. "Lo bello natural como historia suspendida". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.100.

en la sala de un museo o una galería, la intervención no claudica ante la reificación institucional, sino que muestra la derogabilidad de toda ley de movimiento, la contingencia de todo lo naturalizado, de que la forma histórica de la ciudad y del arte podrían ser de otro modo. Por las rígidas y neutras paredes del cubo blanco brotan y trepan las enredaderas de la naturaleza dominada.

[La desmaterialización en el conceptualismo lingüístico: Lippard]

El influyente libro de Lucy Lippard *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* fue publicado en español en 2004 por Akal, esto es, el mismo año y por la misma editorial que *Teoría estética* de Adorno. El libro de Lippard desde el punto de vista de la teoría y la estética no es un libro en absoluto. En tanto aglomerado ordenado de fichas técnicas de (anti)obras de arte es un catálogo del canon neoyorkino de la neovanguardia de corte conceptual. Sobre la estructura del trabajo la autora es consciente, al describir el libro como una bibliografía de publicaciones, como una lista cronológica de hechos, como una recopilación ordenada de información y como una secuencia de recuerdos y comentarios. En el "Prólogo a la edición española" confiesa que "*Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* tomaba como modelo no tanto a otros libros como a obras de arte. Y las obras de arte en que se inspiraba tomaban a su vez libros como modelo".[836] Por su parte el arte conceptual lingüístico encontró en el libro un nuevo material estético. Desde el punto de vista del material, el trabajo de Lippard es mimético con su objeto, por ser una construcción lingüística y en consecuencia, por su carácter autorreferencial: una obra neovanguardista sobre la neovanguardia. A lo largo del listado de (anti)obras, aparecen también los ensayos anteriores de Lippard, ya formulando la desmaterialización del arte. El proceso de desmaterialización del objeto artístico que el listado de (anti)obras quiere expresar, da la vuelta y atrapa al libro como parte de la desmaterialización. *Teoría estética* desde el punto de vista de su propio material forma parte del proceso de desmoronamiento de los materiales estéticos, si comprendemos que éstos están mediados por las categorías estéticas. En su inconmensurabilidad ambos libros se iluminan mutuamente, en sus convergencias pero sobre todo en sus radicales divergencias. "No soy teórica"[837] dice Lippard en esa suerte de introducción llamada "Intentos de escapada" y sin embargo corrió con el «riesgo de la formulación» de un concepto que caracterizó el proceso de transición hacia el contemporaneísmo. Formular conceptos era para Adorno una tarea que la teoría en plena desintegración debía llevar adelante interveniendo dialécticamente en las categorías, en su materialidad lingüística.[838] Al irrevocable quiebre histórico entre el nombre y la cosa, la filosofía sólo lo puede corregir a través de la configuración textual de las palabras arruinadas: "El conocimiento del objeto en su constelación es el del proceso que éste acumula en sí. El pensamiento teórico rodea en cuanto constelación al concepto que quisiera abrir, esperando que salte a la manera de las cerraduras de las cajas fuertes sofisticadas: no únicamente con una sola llave o un solo número, sino con una combinación de números".[839] Adorno se oponía por esta razón a acuñar neologismos, y se inclinaba mejor por jugar con las palabras, hasta negarlas internamente. Uno de estos procedimientos era el de juntar opuestos, que precisamente aparece en varios de sus títulos como «dialéctica negativa» o «teoría estética». La construcción «*des*materialización» engendra una negación determinada del concepto de material. En *Teoría estética* los materiales estéticos aparecen formulados en el estado de su desmoronamiento. Allí la elaboración teórica del desmoronamiento de los materiales estéticos encuentra su

[836] Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. p.5.
[837] Lippard, L. *Op.cit*. pp.7.
[838] Sobre la idea de «riesgo de formulación» *Cf.* Adorno, Th. W. "Quebrantahuesos". En *Minima moralia*. Buenos Aires: Taurus, 2001. p.213.
[839] Adorno, Th. W. "Constelación". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.158.

complemento artístico en *La desmaterialización del objeto artístico*: los seis años catalogados en el trabajo de Lippard exponen un proceso de descomposición de los materiales nobles de las artes plásticas, que es simultáneamente un proceso de configuración de nuevos materiales visuales. Desde las pinturas y esculturas de formato irregular de Bruce Nauman de 1966 hasta situaciones de interacción abierta entre personas desconocidas del *Group Activities* de 1971. La constelación crítica en la que Adorno inserta el desmoronamiento de los materiales -como intersección de la crisis del sentido y de la apariencia estética, el entrelazamiento entre las artes, y la desdiferenciación del arte y la vida- se expresa mejor en la selección de antiobras neovanguardistas de Lippard. Frente al canon de artistas del alto modernismo europeo de la música, las letras y la pintura que aparecen en *Teoría estética* -Kafka, Baudelaire, Beckett, Mahler, Berg, Schönberg, Picasso, Kandinsky, Klee- el canon de obras desmaterilizadas mayormente neoyorkinas aparecen casi como «tomaduras de pelo» estéticas: "Robert Barry: *All the things I know but of which I am not at the moment thinking* – 1:36 P.M.; 15 June 1969, New York [*Todo lo que sé pero en lo que no estoy pensando en este momento* - 15 de junio de 1969, 13:36hs, Nueva York]".[840] Si *La desmaterialización del objeto artístico* llega a ser un libro en tanto que catálogo de obras conceptualistas, *Teoría estética* desarma la unidad del libro en tanto cuasi-inventario de categorías estéticas formuladas en el momento de su caída. *Teoría estética* converge aquí también con la lógica conspirativa del complot. La estética materialista adorniana tiene por centro de trabajo el estado actual del material estético. Adorno define este estado neovanguardista de los materiales como en desmoronamiento. Del mismo modo que en las neovanguardias, su eficacia no se verifica por sus efectos, sino por su momento imaginativo, organizado como plan en su contenido y realizado performativamente en su forma. Su escritura realiza el desmoronamiento de la institución filosófica del arte: en el modo en que las categorías modernas se desgarran dialécticamente y en cómo está (des)compuesto el formato libro. *Teoría estética* es el complot de la estética en su propio territorio. La reflexión crítica de todas las categorías de la estética idealista, romántica y marxista en el momento de su desmoronarse histórico, transforma al libro entero en un agente corrosivo. No va más allá de estas categorías heredadas, no las suprime violentamente, no las aniquila al calor de un fuego abierto. Trabaja con ellas como en una emboscada de la estética. Las hace ingresar en su seno y allí conspira dialécticamente contra ellas.

La desmaterialización de los soportes de las obras fue definida ya por Lippard como una transformación concretra de los materiales a elaborar por les artistas: "El arte conceptual (o arte ultraconceptual, como lo denominé al principio para distinguirlo de la pintura y la escultura minimalista, de las *earthworks* y de otras amplias tentativas que aparecieron a principios de los años sesenta como algo inusualmente cerebral) era muy abierto en cuanto a estilo y contenido, pero muy específico desde el punto de vista material. Para mi el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o desmaterializada". [841] Esto significa que la comprensión corriente de la desmaterialización en términos abolicionistas, como tendencia hacia la inmaterialidad es exagerada y errónea. Exagerada porque los materiales nobles trascendieron a los ataques de las neovanguardias y una buena parte de la fuerza productiva artística continúa trabajando los problemas de los materiales modernos. Errónea porque incluso los movimientos más radicales en cuanto a la desmaterialización de los soportes engendraron sus materiales de trabajo. De hecho el período donde

[840] Lippard, L. *Op.cit*. p.173.

[841] Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. pp.7-8. Continúa la autora en el Prefacio: "Desde que escribí por primera vez sobre el tema, en 1967, se me ha puntualizado a menudo que desmaterialización es un término impreciso, que un trozo de papel o una fotografía son objetos, o algo tan material como una tonelada de plomo. Concedido. Pero a falta de un término mejor, me he continuado refiriendo a un proceso de desmaterialización, o a una retirada del énfasis sobre los aspectos materiales (singularidad, permanencia, atractivo decorativo)". Ibíd., p.33.

se desplegaron las distintas vertientes de la neovanguardia parecen haber tenido una alta consciencia del material. La desmaterilización en tanto ampliación del material disponible, sacó al material de su concepción de sustancia amorfa enoblecida por la modernidad, y tomó consciencia de las cualidades latentes de los materiales hasta entonces extraestéticos: "N.E. Thing Co., A Portfolio of Piles (Muestrario de pilas), Fine arts Gallery, university of British Columbia, Vancouver, febrero de 1968. 59 fotografías de «montones» encontrados, formados con todo tipo de materiales, desde escombros a rejas, aros, barriles, etc.".[842] En 1969 escribe John Latham en una serie de correos postales enviados a Lucy Lippard: "Premisa inicial: ese «material» es una idea constante, es decir un «hábito». En el material dado: ideas preconcebidas sobre el valor".[843] La desmaterialización es comprendida por Lippard en función del objeto estético, en tanto que negación de la pieza única acabada, y el objeto estético en función de la desmaterialización, en tanto que aquello que se descompone. Frente a frente, la desmaterialización es la negación de la condición objetual del arte y el objeto es la negación del proceso de desmaterialización. Que la liberación del arte conceptual del «*status* de objeto» se haya comprendido como desmaterialización, es porque primero se presupone que el objeto estético existe con una materialidad específica. La idea de desmaterialización del objeto mediante una forma material «secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones» presupone que el material tradicional del arte posee una forma primordial, de gran entidad, perdurable, valiosa, ambiciosa. Que Lippard se refiera a la forma y no directamente al material, pone a tambalear su tesis, que debería haber sido formulada según su propio concepto como *desformalización*: lo que la desmaterialización busca abolir del arte moderno, sino son los materiales, es la forma clásica de su elaboración. Lippard cometió un error muy grave al confundir la forma con el material. En este punto la *Teoría estética*, conservadora desde el punto de vista del material, fue más precisa, allí donde señala que: "La ampliación de los materiales disponibles, que hechó por tierra las viejas fronteras entre los géneros artísticos, es el resultado de la emancipación histórica del concepto artístico de forma".[844] Tradicionalmente no sólo la categoría estética de material fue definida como la sustancia amorfa opuesta a la *forma que le da forma*, sino que en la historia del arte moderno europeo los materiales ocuparon ese estrato *bajo* de la producción artística. En tanto momento del proceso de producción el material representaba tradicionalmente el punto de partida, "aquello de lo que les artistas parten".[845] Sin embargo, sólo desde el estadio de la desmaterialzación se puede comprender que el material siempre fue algo más que la sustancia amorfa de la que el proceso compositivo parte. Con la desmaterialización nuevas dimensiones incluso inmateriales como las ideas o las experiencias adquirieron el *status* de material en el sentido determinado de objetos del trabajo artístico. Retrospectivamente la desmaterilización neovanguardista de la obra de arte muestra que los materiales siempre contenían en su estructura conexiones con dimensiones no materiales. Estas dimensiones inmateriales fueron progresivamente negadas en el proceso de diferenciación, autonomización y racionalización del arte moderno. La temporalidad contenida en la pintura al óleo y en los procedimientos asociados a ella -como el trabajo por veladuras exigía un tiempo de preparación, de aplicación y de espera para la superposición de la siguiente capa- que la hicieron colisionar con la aceleración del tiempo productivo del siglo XIX. En una historia dialéctica del material se podría reinterpretar la caída del reinado de la pintura al óleo por la aparición de la fotografía y del pigmento acrílico al revés: la independización de la cámara óscura y la deriva de pigmentos sintéticos brotan del proceso inmanente de desmoronamiento del óleo. Inventos

[842] Lippard, L. *Op.cit.* pp.73.
[843] Lippard, L. *Ibid*. p.148.
[844] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.200.
[845] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Op.cit*. p.199.

industriales como la fotografía o los polímeros acrílicos que parecen exteriores a un material de elaboración artesanal como el óleo están profundamente intrincados. El controvertido documental del pintor contemporáneo David Hockney *El conocimiento secreto* intenta exponer cómo la cámara oscura, principio óptico básico de la fotografía analógica, era usada ya por los maestros renacentistas como Van Eyck, Vermeer o Canaletto para comoponer sus cuadros.[846] Como el dibujo esquemático de la perspectiva, el momento de proyección óptica debía quedar oculto por las capas de material pictórico que se agregarían encima. También la aparición del acrílico, el pigmento veloz y pragmático asociado al surgimiento vigesimesco del plástico, desde un punto de vista químico se constituye de polímeros, la misma estructura molecular a la que tiende el óleo en su proceso de envejecimiento.[847] Con los años las moléculas del óleo se asocian formando polímeros y se vuelven translúcidas. El proceso histórico de polimerización de la estructura material del óleo tenía consecuencias indeseadas para la pintura orgánica, como la aparición de los «*pentimenti*» [del italiano: «arrepentimientos»], de los errores de las capas de más atrás del proceso pictórico, que el pintor decidía corregir tapandolos con nuevas pinceladas. La forma orgánica de la pintura es el intento de reprimir en su material las correcciones y los arrepentimientos, contra lo que sin embargo el material pictórico, en un sentido singularmente plástico en la pintura, se rebela en cada una de las telas pintadas. La vida del propio material pictórico saca a relucir sus capas reprimidas por el sujeto. Adorno explica este proceso progresivo de represión en el material en el pasaje de *Teoría estética* sobre la armonía y la disonancia. Desde el punto de vista de la objetivación de la obra de arte moderna, el material debía ser reducido a una sustancia física que comporta, como la naturaleza frente a la técnica, el rol de una materia prima manipulable. El proceso de objetivación como fue concebido en el arte moderno, intentó elaborar sus materiales una y otra vez en cada obra hasta conseguir una unidad armónica. Sin embargo, la integración total de las partes es desde el punto de vista del material imposible, porque el material se mueve frente a la fijación de la forma: "La armonía estética nunca está consumada, sino que es pulimento y balance; en el interior de todo lo que en el arte se puede considerar con razón armónico sobrevive lo desesperado y contradictorio".[848] Lo que Adorno llama allí el «coeficiente de fricción de la armonía» es la acumulación en el material de la disonancia reprimida por la tonalidad: "el arte de todos los materiales deseó desde siempre la disonancia, pero este deseo fue sofocado por la presión afirmativa de la sociedad con la que la apariencia estética se alió"[849]. El proceso de emergencia de la disonancia como una fuerza que ya estaba contenida en la historia del material en su tensión con la forma, muestra que la desmaterialización en el sentido específico de Lippard, como tendencia hacia lo efímero y lo bastardo estaba contenida como coeficiente de fricción en los materiales nobles y perdurables del arte moderno burgués. La forma orgánica quería la vida eterna e imperecedera, a costa del movimiento del material, lo que provocó que los materiales rebalsen históricamente de lo efímero y lo bastardo acumulado en ellos. La desmaterialización de las artes visuales es la aparición de todo lo reprimido en el material de la pintura y de la escultura. Vistos como fuerzas que emergen desde el material, los procesos de desmaterialización que tuvieron lugar simultáneamente en Estados Unidos pero que ya habían comenzado en Europa y en Latinoamérica, discute la creencia de Lippard de que «ciertas ideas flotaban en el aire». Lo que flota en el aire es el espíritu, un estado de la consciencia del material. Al

[846] Hockney, D. *El conocimiento secreto: El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, 2001. En: https://vimeo.com/93787405
[847] Sobre la polimerización del óleo, *Cf.* Molina, M. *Investigación pictórica. Sobre la materialidad de la pintura orgánica y sus dimensiones lingüística y social.* Córdoba: Repositorio digital - Universidad Nacional de Córdoba, 2012. p. 69 y ss. En: https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/2165. También Cf. Wetering, E. V. *Rembrandt. The painter at work.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 1997. Traducción castellana de Juan Pérez Moreno, *Rembrandt. El trabajo del pintor*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València, 2007. p.124, 322.
[848] Adorno, Th. W. "Salvación de la apariencia: armonía y disonancia". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.151.
[849] Adorno, Th. W. "Expresión y disonancia". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.152.

estar mediada por el material, la desmaterialización expresa el estado del espíritu vigesimesco, no sólo de la historia inmanente de la institución arte -como según Lippard se concentra en la figura omnipresente de Marcel Duchamp- sino además de la anglización del mundo, la desterritorialización de las relaciones geopolíticas en el marco de la Guerra Fría y la financialización del capital en la transición del capitalismo monopólico al neoliberalismo. Las experiencias más transformadoras en el arte y en la sociedad de la primera mitad del siglo XX ya estaban sedimentadas en los materiales estéticos que recibieron las neovanguardias. Más que flotar en el aire el impulso hacia la desmaterialización venía arrastrado como desgarraduras en la totalidad del material estético: en los medios y en los modos de producción, en los circuitos de mediación y circulación artísticos, en el discurso público sobre el arte. El propio dinero se puede explicar con la categoría neovanguardista de la desmaterialización, proceso que va desde el pesado botín metálico descripto en *El Capital*; que deviene en el papel moneda, dador de liquidez, es decir que incrementa el valor de cambio; luego el papel que remite al oro es vuelto a representar en el siglo XX por impulsos digitales en el dinero electrónico; y finalmente adquiere su estado gaseoso o atmosférico como burbuja financiera.[850] Estas tensiones intra y extraestéticas que explotaron en la llamada desmaterialización no es algo a lo que les artistas acceden sólo leyendo los diarios, entrando en contacto con fuentes históricas o viajando a otras ciudades, como sugiere Lippard, sino que también incolucran una experiencia concreta con el material estético, con las convenciones formales y las lógicas institucionales asociados a éste. Si la desmaterialización condujo a la expansión de los materiales disponibles, contrario a su abolición, esto significó un fortalecimiento del problema de los materiales. La desmaterialización se rebela como rematerialización. De los materiales dependió la revuelta contra la modernidad estética, y también la apertura hacia la radical yuxtaposición del arte contemporaneísta. Lo que Adorno llama la pérdida del dominio del material [*Verlust der Materialbeherrschung*] significa así el hacerle justicia al material [*Materialgerechtigkeit*]. Si hacerle justicia a cada material significa "leer el ente como texto de su devenir"[851], la desmaterialización aparece como un momento de la vida del material, en el que éste se libera de las técnicas modernas.

Lippard divide ya en un artículo de 1967 que escribió con John Chandler "*The Dematerialization of Art*" el «arte ultraconceptual» en las dos grandes corrientes del arte-como-idea y el arte-como-acción.[852] En la interpretación doble de las neovanguardias en las dos corrientes hacia la idea y hacia a la acción Lippard se aproxima al diagnóstico que hará en 1973 el crítico italiano Filberto Menna, en su distinción entre una tendencia hacia lo centrípeto o metareflexivo y una tendencia hacia lo centrífugo o vital: "«De la vaporización y de la centralización del yo. Todo consiste en esto». Baudelaire nos da todavía buenas claves interpretativas de los datos de la existencia, y de este trozo de existencia que es el arte. En los últimos años, la experiencia estética ha vivido bajo el signo de estas dos constantes: por un lado, el artista se concentra en sí mismo, reflexionando sobre sus propios procedimientos y sobre las funciones mentales que comportan; y por otro, se desparrama en el mundo, penetra en el espacio y lo modifica de alguna manera. Arte conceptual y arte del comportamiento operan dentro de esta estructura bipolar de la centralidad y de la dispersión".[853] Lippard, como Menna, se decide por desarrollar la tendencia conceptual, por considerar irreflexiva la tendencia hacia la acción, en una crítica similar a la de Adorno respecto del *happening*: "He omitido el arte protoconceptual bajo el disfraz de «arte concepto» del grupo Fluxus, las *performances* y obras de cuerpo del grupo japonés Gutai, los *happenings*, la poesía concreta, la

[850] *Cf.* Staab, P. *Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Berlin: Suhrkamp, 2019.
[851] Adorno, Th. W. "Cosa, lenguaje e historia". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.59.
[852] Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. p.10.
[853] Menna, F. "La opción analítica en el arte moderno. Figuras e íconos". En *Centrípetas&Centrífugas. Acerca de las opciones -inclusive políticas- del arte hoy*. Córdoba: Fernando Fraenza editor, 2010. p.5.

mayoría de obras y performances callejeras, e incluso manifestaciones tan impresionantemente excéntricas como el empleo del correo por parte de Ray Johnson o los lienzos de referencia exótica de Arakawa".[854] Tanto en Lippard como en Menna parecería retornar el tabú civilizatorio frente al cuerpo, en la decisión de descartar el arte como acción y todas los movimientos que trabajaron con lo corporal como material. Sin embargo lo croporal retorna como un fantasma, a amenazar el purismo autorreferencial de los enunciados conceptualistas, como el «cuerpo del lenguaje» o la cabeza del que piensa el concepto. En la doble división -en términos ahora de Adorno- entre la maximización de la razón y la tendencia a lo difuso no sólo que sobrevuela la conservadora oposición teoría/praxis, sino que además se corre el riesgo de desdialectizarla, y con ello, comprender a la autoreflexión de la tendencia conceptualista como si no se tratase de una praxis con un efecto performativo, y al revés de comprender a la intervención de la tendencia performática como si no se tratase de una autoreflexión sobre la institucionalidad artística. A la doble distinción de la desmaterialización impulsada por las neovanguardias en arte de la idea y arte de la acción, hay una tercera tendencia que aparece como transversal a las dos anteriores, que podría llamarse arte del territorio o arte del adentro/afuera -como apunta Juliane Rebentisch a propósito de las instalaciones de papel rayado de Daniel Buren-. Esta tendencia condujo a la instalación como estilema del arte contemporaneísta de las últimas décadas. Recuerda Lippard que "en el mundo artístico de finales de los años sesenta el arte conceptual parecía ser la única carrera en la ciudad".[855] Los intentos de superación del marco y del pedestal ambos circunscriptos dentro de las paredes blancas de las salas expositivas condujo al reconocimiento de la ciudad no sólo como ambiente de la institución arte, sino su transfiguración en material para la producción artística. Con los montajes cubistas, surrealistas y dadaístas la ciudad escupía materiales que eran incorporados como nuevos materiales bastardos. El procedimiento alegórico, de arrancar fragmentos de su contexto vital y extrapolarlos como parte de la obra o como la obra en sí, se desarrolló en las neovanguardias como intercambio fluído entre los espacios concretos del arte y el contexto urbano. La autonomía del arte fue siempre un tipo de delimitación concreta en el espacio, entre el círculo mágico de la obra y la ciudad. La caída del aura, ya en el poema de Baudelaire, es un fenómeno urbano, que tiene lugar en la gran ciudad industrial. La apertura del círculo institucional, concretamente de los muros de los edificios del arte, se produjo no sólo por el ingreso de nuevos materiales urbanos en los talleres de artistas y en los espacios expositivos, sino también al revés, como salidas e intervenciones en otras edificaciones no artísticas o en el espacio público: "5 de Octubre de 1969. John Baldessari y George Nicolaidis: «Límite: parte de una ciudad, especialmente un área densamente poblada, habitada por grupos minoritarios normalmente como resultado de limitaciones económicas o sociales» (texto que figuraba en una pequeña etiqueta negra y plateada que se fijó a los postes telefónicos, señales, etc., a lo largo de los límites del *gueto* de Seattle)."[856] Con ello la propia institución arte se vuelve la cantera de materiales y la ciudad el soporte, como un vasto lienzo, un multiforme pedestal o un poliedro gris. Ya en el otoño de 1967 Claes Oldenburg, en una muestra al aire libre en la que había sido invitado a participar, declara a Manhattan una obra de arte.[857]

Dentro del arte como idea el llamado conceptualismo lingüístico o tautológico quizo convertirse en la vertiente auténtica o, según lo postularon algunos, como el arte conceptual con C mayúscula. Los dos rasgos distintivos de esta variante del movimiento conceptual fueron su materialidad lingüística y sus apropiaciones de la tautología del neopositivismo lógico.[858] En su aproximación al

[854] Lippard, L. *Op.cit*. p.35.
[855] Lippard, L. *Ibid.* p.7.
[856] Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. p.174.
[857] Lippard, L. *Op.cit.* p.64.
[858] Fiz, M. *Del arte objetual al arte del concepto*. 1960-1974. Madrid: Akal, 1994. p.249 y ss.

neopositivismo lógico el conceptualismo expone, contra Adorno, que el desmoronamiento de los materiales no fue sólo el echar por tierra las fronteras entre los géneros artísticos, es decir entre las artes específicas, o entre el arte y la vida como dos esferas *in toto*, sino también entre el arte y la filosofía en tanto que disciplinas o espacios espirituales de producción. Libros como el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein fueron fuente de inspiración del carácter analítico, de la fascinación por frases asertivas, por el silogismo lógico y por la estructuración numérica de los enunciados.

> Declaración de Lawrence Weiner de 1968 incluida en el catálogo de la Exposición de enero de 1969 («*January Show*») y desde entonces repetida en relación con toda su obra:
> 1. El artista puede construir la obra.
> 2. La pieza puede ser fabricada.
> 3. La pieza no necesita ser construida.[859]

La exposición curada por Seth Siegelaub en un departamento del edificio McLedon de Nueva York en 1969 llamada *January Show* cuenta como entre las primeras del conceptualismo cuya materialidad fue enteramente lingüística, en la que participaron los artistas Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Douglas Huebler y Robert Barry. Cada uno ensayó un uso distinto del lenguaje como material estético. En las series autorreferenciales de *Statements* de Lawrence Weiner el enunciado neopositivista se vuelve material e irrumpe en la apariencia estética. La declaración de Weiner que casi se autoseñala de 1968 *One Quart Exterior Industrial Enamel Thrown on a Brick Wall* se podría traducir como «Un cuarto de esmalte industrial exterior tirado sobre una pared de ladrillos». La tipografía aparece sobre una pared aunque no está simplemente tirada sino pintada prolijamente y la pared no muestra los ladrillos sino que está rebocada en blanco. Las *Statementes* de Weiner describían con palabras situaciones o escenas plásticas, construyendo una segunda obra en la imaginación del lector, que entraba en choque con la propia proposición escrita, que es en verdad lo que se ostenta como obra. Señala Wittegenstein: "Que el signo proposicional es un hecho es algo que viene velado por la forma expresiva corriente de la escritura o de la imprenta".[860] Los signos proposicionales de Weinar llevan la forma expresiva corriente de la escritura impresa a la escala de mural, y describen situaciones textuales que interfieren con su propia materialidad. En el ingreso de los enunciados lógicos en las producciones del conceptualismo lingüístico se desgarra la apariencia estética con la aparición de la letra como imagen. Pero la apariencia estética también altera los enunciados cubriéndolos de un halo de absurdo: "Los artistas conceptuales *son* más místicos que racionalistas; sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar" afirmaba Sol LeWitt en sus *Sentences on conceptual art.*[861] Al ser (ex)puestos como imagen los axiomas conceptualistas pierden algo de su apariencia filosófica y se tensionan entre la poesía visual y la cartelería publicitaria. "Ningún concepto entra en la obra de arte como lo que es, sino que es transformado hasta el punto de que su propio alcance se ve afectado y su significado cambia. (…) La cópula «es», omnipresente en Trakl, pierde en la obra de arte su sentido conceptual: no expresa un juicio de existencia, sino su copia pálida, cambiada cualitativamente hasta la negación; que algo sea, es ahí menos y más, lleva consigo que no sea".[862] La transformación conceptual que la poesía ejerce sobre su material lingüístico, se replica en la tendencia al absurdo de la logicidad del conceptualismo, que también jugó con la cópula «es» en incontables intentos de definir el arte. Otro de los artistas de la muestra *January Show*, Joseph Kosuth, destaca como uno de los que más recurrentemente ha desarrollado ese doble carácter del conceptualismo puro, la materialidad lingüística y los enunciados

[859] Lippard, L. *Op.cit.* p.122.
[860] Wittgenstein, L. *Tractatus Logico Philosophicus*. Madrid: Gredos, 2009.
[861] En Lippard, L. *Ibid.* p.7
[862] Adorno, Th. W. "«Nada sin cambio»". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.167-168.

tautológicos. Las proposiciones lingüísticas de Kosuth sobre la definición del arte siguen la circularidad autorreferencial de la célebre frase de Ad Reinhardt: "El arte *es* arte como arte y todo lo demás *es* todo lo demás".[863]

En el mutismo de lo tautológico el conceptualismo continúa el silencio del minimalismo, incluso desde intentos anteriores como *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevitch hasta la máxima célebre de Donald Judd «Lo que ves *es* lo que *es*». Lo que Adorno llama *matematización* de las obras de arte, como en Mondrian, tiende a la alergia a la expresión y a explicarse positivamente.[864] La matematización se vuelve principio constructivo en el conceptualismo lingüístico. Alrededor de los años de la célebre *January Show*, el volumen de Lucy Lippard ofrece más materiales sobre las búsquedas de Joseph Kosuth de aproximar sus trabajos a la investigación filosófica sobre el arte. El título tautológico *Titled (Art as Idea [as Idea])* encabezaba la serie realizada entre 1967 y 1968, enmarcada en su *First Investigation*. Es una serie posterior a la realización del famoso tríptico representacional *One and Three Chairs* de 1965, donde aparece instalada una silla plegable escoltada de su propia fotografía en tamaño real y su definición de diccionario ampliada. En 1967 Kosuth finalmente focaliza su interés sólo en el lenguaje dado que trabaja con reproducciones de diccionario de conceptos, en su mayoría abstractos. Pero es en *Titled (Art as Idea [as Idea]) (meaning)*, del mismo año, donde se alcanza el mayor grado de redundancia. El significado escogido del diccionario es el del vocablo «significado». La definición del arte queda en Kosuth abrazado así indisociablemente al lenguaje en la medida que *es* lenguaje y que se nombra *con* y *en* él. Para el primer Wittgenstein, las proposiciones no nos señalan referencialmente el mundo desde lo que dicen, sino que en ellas en tanto elaboraciones lingüísticas, se construye otro mundo cuyo armazón lógico constituye una figura de la realidad.[865] El neopositivismo lógico elevó a principio de trabajo la consciencia del lenguaje como material de la filosofía.

> 4. El pensamiento es la proposición con sentido.
> 4.0.0.1 La totalidad de las proposiciones es el lenguaje.
> 4.0.0.2 El lenguaje disfraza el pensamiento. (…)
> 4.0.0.3.1 Toda filosofía es «crítica lingüística». (…)
> 4.0.1 La proposición es una figura de la realidad.[866]

Este gesto inflexivo del conceptualismo es desarrollado con la noción neopositivista de proposición analítica. Las proposiciones analíticas son tautologías en la medida que están imposibilitadas de referir el mundo, dado que con él se anulan y sólo *muestran* las propiedades estructurales comunes al mundo. Dice Wittgenstein: "En la tautología las condiciones de coincidencia con el mundo –las relaciones representativas- se neutralizan entre sí, de modo que no está en relación representativa alguna con la realidad"[867]. Esto ocurre con las proposiciones de la lógica y con las fórmulas de las matemáticas[868], que no dicen nada del mundo, y que en su silenciamiento y su anulación abren paso a la mostración de la estructura común con el mundo. Según lo comprende Kosuth, el valor de verdad de la proposición analítica no se da por medio de una función representativa con el mundo, sino mediante una convergencia subterránea entre la configuración inmanente de la proposición y la del mundo. En Octubre de 1969 Kosuth publica en la revista "Studio Internacional" su influyente texto *Art after philosophy*, donde con un ambicioso gesto sintetiza las figuras de Marcel Duchamp explícitamente y la de Ludwig Wittgenstein. Implícitamente hace converger a Duchamp y a Wittgenstein en sus propias obras. Las pinturas de la tradición representativa son comparables a una

[863] *Cf.* Osborne, P. *Arte Conceptual*. Phaidon. Barcelona. 2006.
[864] Adorno, Th. W. "Aporías de la expresión". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.161.
[865] *Cf* Wittgenstein, L. *Tractatus Logico Philosophicus*. Madrid: Gredos, 2009. pp.53-57.
[866] Wittgenstein, L. *Op.cit*. p.35
[867] Wittgenstein, L. Ibíd. pp89: 4.462
[868] Wittgenstein, L. Ibíd. pp163: 6.22

proposición *sintética*, es decir a un enunciado que refiere a la realidad y cuyo contenido es verificable empíricamente por fuera de ellas en el mundo. A partir de *Fuente* de Duchamp las obras, según Kosuth, quedan preformadas como reflexión conceptual sobre el propio arte. "Todo el arte -después de Duchamp- es conceptual -en su naturaleza- porque el arte existe sólo conceptualmente".[869] En tanto su material puede ser cualquier cosa las obras devienen la discusión intersubjetiva en el marco de la institución arte acerca de la definición de arte propuesta por las obras y que a la vez las avalaría como obras legítimas. Las obras encarnan una tentativa de definición de su propia naturaleza artística y se presentan como tales en el contexto del arte.[870] Kosuth comprende que la desmaterialización del objeto, y con él la caída de la función representativa de las artes visuales, circunscribe las obras a su autoseñalamiento y es allí donde van más allá de sí mismas. La aparición de la definición de arte que cada obra es, depende de su materialización lingüística singular. Sin la materialización la idea no puede alcanzar el rango de proposición: tiene que aparecer. Que para Kosuth las obras existen sólo como un concepto pero que el concepto necesite de la obra para existir es lo que Juliane Rebentisch formula como su autocontradicción performativa: "Kosuth había equiparado tautológicamente la *idea* del arte con el arte, y había devaluado su realización concreta como irrelevante".[871] Como advierte Rebentisch, cuando se presta atención a las instalaciones de Kosuth salta a la vista que la ejecución material no es irrelevante sino constitutiva.[872] La transición en los años sesenta que hace Kosuth desde la tríada de fotografía-texto-objeto en *Una y tres sillas*, pasando por la fotografía solarizada del significado de diccionario del término significado de *Titled (Art as Idea [as Idea]) (meaning)*, al *paper* analítico sobre la definición del arte "Art after Philosophy" y la burocrática instalación de los textos de *The Eighth Investigation* representa en su propio trabajo una tendencia a la lingüistización de su material. Particularmente el texto "Art after Philosophy" por un lado efectivamente equipara hacia el final la idea general de arte con el arte: "La única afirmación del arte es en torno al arte. El arte es la definición del arte."[873] Pero en el camino argumentativo contradice este carácter «genérico» del que Adorno había sido un crítico temprano: "Una obra de arte es una tautología en el sentido de que es una presentación de la intención del artista, esto es, el artista nos está diciendo que una obra de arte en particular «es» arte, lo que quiere decir que es una «definición» del arte (…) las propuestas del arte no son fácticas, sino «lingüísticas» en su carácter, esto es, no describen el comportamiento de objetos físicos o incluso mentales; expresan definiciones del arte (…)".[874] El arte no es sin más la idea de arte, sino la tensión de las definiciones singulares de cada obra entre sí y de éstas con la definición general, que se encuentran en una disputa. El propio texto de Kosuth, si se lo comprende como momento cúlmine de su proceso artístico de lingüistización del material, discute la crítica de Rebentisch y Seel de que adolece de «un automalentendido intencional».[875] El automalentendido de Kosuth tiene lugar ahí donde él anula de su pura definición tautológica del arte las mediaciones materiales que todo concepto lleva. Al no desarrollar artísticamente las tensiones entre la idea de la obra y su ejecución material el automalentendido no llega a ser intencional. Sin embargo, el análisis inamente de las instalaciones

[869] Kosuth, J. "Art after philosophy". En *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge: MIT Press, 1991.
[870] Sobre este punto el trabajo de Alejandra Perié y Fernando Fraenza comprende a cada obra de arte como un acto ilocucionario de habla, es decir no sólo como un enunciado artístico, sino que con él van asociadas las pretensiones de validez y legitimidad. *Cf*. Fraenza, F. et Alt. "El discurso como objeto de la reflexión sobre el arte". En *Ver y estimar arte apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio, y sobre todo, en regiones periféricas del mundo*. Córdoba: Brujas, 2009.
[871] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.120.
[872] Rebentisch también discute la idea de la desmaterialización en el conceptualismo puro con el concepto de la «materialidad de la idea», prestando atención a la obra de Joseph Kosuth y de otros conceptualistas de los 60 y 70, en el apartado "Die Materialität der Idee: Kozeptkunst" de su libro *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einfürung*. Hamburg: Junius, 2013. pp.135-149.
[873] Kosuth, J. *Op.cit*.
[874] Kosuth, J. *Ibíd*.
[875] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.120.

de Kosuth muestra que sí desarrollan las tensiones entre la pureza de sus definiciones y la materialidad en la que están construidas. Y para ello las intenciones del autor constituyen sólo una parte de estas tensiones, y no el criterio para autentificarlas. La clave en este caso, está en poder leer un texto teórico publicado en una revista de crítica de arte bajo el signo de la desmaterialización, es decir como una elaboración del material lingüístico instalado en el espacio discursivo que comporta un entrelazamiento entre arte y filosofía. El material expandido de una obra devenida *paper* académico son las figuras argumentativas. Aunque crítico de la tendencia a la maximización de la razón en el arte, Adorno también pensó la autonomía de la obra de arte como la tensión entre un autoseñalamiento que converge negativamente con el todo social sólo mediante su figura. Allí donde Kosuth retoma para el arte la afirmación de Wittgenstein de que la proposición es una figura [*Bild*] de la realidad, se aproxima a la idea adorniana del carácter de imagen [*Bildcharakter*]: "La obra de arte como imagen, no en el sentido de una imagen de algo, sino del carácter de una figura en sí o del carácter de semejanza consigo misma".[876] La figura, la forma de la configuración del material, describe la arquitectura interna de la obra, para cuyo descriframiento hace falta el contraste con la figura del todo, que sólo una teoría de la sociedad y una filosofía de la historia pueden montar. "El arte tiene su concepto en la constelación de momentos que va cambiando históricamente. (...) La definición de lo que el arte es siempre está marcada por lo que el arte fue, pero sólo se legitima mediante lo que el arte ha llegado a ser y la apertura a lo que el arte quiere (y tal vez puede) llegar a ser". [877] Así el campo de tensiones que constituyen las definiciones de arte en disputa está circunscripto por las fuerzas productivas sociales e inmerso en el movimiento de la historia, de la general, pero de la propia historia del arte también. Históricamente la lingüistización del material pictórico por el conceptualismo es la negación determinada de la departamentalización moderna de las artes, como separación de la pintura respecto de la literatura, pero también entre el arte y la filosofía, como separación entre imagen y concepto. La dialéctica de la convergencia no representativa entre la obra autónoma y el todo social, que Kosuth la piensa con Wittgenstein a través de la proposición analítica, Adorno la imagina recuperando la mónada de Leibniz: "Las obras de arte están cerradas unas frente a otras, son ciegas entre sí, y sin embargo representan lo que está fuera".[878] *La Monadología* ordenada axiomáticamente mediante proposiciones enumeradas, define a la mónada:

> 1. La mónada de que aquí hablaremos, no es otra cosa que una sustancia simple, que entra en los compuestos (...).
> 7. Las mónadas carecen de ventanas, por las cuales puedan las cosas entrar y salir (...).
> 8. Sin embargo es preciso que las mónadas tengas algunas cualidades (...).
> 11. Se sigue de lo que acabamos de decir, que los cambios naturales de las mónadas proceden de un principio interno, ya que una causa externa no puede ejercer influencia en su interior.[879]

En la dialéctica de la autonomía de las obras la constelación de Kosuth, Wittgenstein, Adorno y Leibniz configura un modo de conexión del material con el mundo que presupone su irreductible diferencia, como autodefinición, proposición analítica, mímesis de sí o como mónada. Al hablar sólo de sí mismas, obras como *Titled (Art as Idea [as Idea]) (meaning),* quieren anular su contenido referencial y muestran con ello sus propiedades estructurales-lógicas circulares que son comunes a las del funcionamiento del espacio social del que forman parte y al que se oponen. El concepto filosófico tiende a lo universal. Cada obra de Kosuth configura una tentativa singular de definir el arte, lo que contradice la aspiración a una definición homogénea del arte a la que tiende naturalmente el concepto filosófico de arte. Las definiciones de arte siempre universales y abstractas

[876] Adorno, Th. W. *Vorlesungen über Ästhetik. 1961/1962*. Vo.6901. Adorno Archiv, Akademie der Künste, Berlín. [Traducción propia].
[877] Adorno, Th. W. "Contra la cuestión del origen". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.10-11.
[878] Adorno, Th. W. "La obra de arte como mónada y el análisis inmanente". En *Op.cit*. p.240.
[879] Leibniz, G. *Monadología*. Madrid: Biblioteca Económica Filosófica, 1889. pp.9-11.

al estar materializadas en las obras conceptuales mediante la fotografía, el afiche y el objeto anclan el concepto a una contingencia sensible que aparece. El caso del paper escrito y publicado en una revista académica "Art after philosophy" posee un carácter de imagen, no sólo por constituir un momento de la autorreflexión artística que Kosuth venía desarrollando y seguirá desarrollando luego, sino en sí mismo el texto como proposición analítica, figura monadológica que se autoseñala. A través de su contenido tautológico el texto deviene imagen. Pero contrario a la voluntad de Kosuth, este contenido tautológico no constituye una «purificación del conceptualismo en el lenguaje», sino la contaminación de lo colectivo y lo histórico que introduce la materialidad lingüística.[880] Kosuth, aunque también pensar lo mismo para otros artistas conceptuales lingüísticos pero también para la lingüística estructuralista, se equivocaron en comprender el lenguaje como un sistema abstracto puro, liberado de las determinaciones materiales, del territorio y de «los cuerpos del lenguaje».[881] Con su carácter visual, de una forma configurada, el lenguaje del conceptualismo desmiente "la pretensión inmanente del concepto de la invariancia de su orden frente al cambio de lo comprendido bajo él".[882] Para Adorno ya en el concepto filosófico, su forma en tanto histórica contradice el principio de identidad que el concepto quisiera fijar de una vez y para siempre. Las obras conceptuales como las de Kosuth, en tanto formulaciones monadológicas, cada un en sí universales, entre sí contradictorias, elevan la contradicción forma/contenido del concepto a su principio. El conceptualismo es por definición el arte sin concepto. Lippard comprendió el arte conceptual en tanto que el arte-como-idea. "El concepto y la idea son cosas diferentes. (…) La ideas no se suceden necesariamente dentro de un orden lógico".[883] La frase de LeWitt inserta la distinción entre el concepto, cuya estructura lógica aspira a lo universal, y la idea, como un proceso reflexivo que se mueve entre conceptos opuestos. La idea para Adorno siguiendo por un lado la epistemología de Benjamin, es la constelación de aspectos divergentes que permite construir una síntesis no-violenta de lo plural.[884] Siguiendo a Hegel por el otro lado, Adorno comprende la idea como la suma de los momentos de contraposición del sujeto con el objeto, el proceso completo a través del cual el pensamiento rodea y atraviesa a la cosa pensada.[885] Frente a la idea, múltiple y procesual, el concepto desde Kant, intenta realizar una síntesis única y fija del fenómeno. La idea adorniana de idea intenta corregir la fijación conceptual, porque la idea es un modo de componer a los conceptos, bajo la forma de la constelación de momentos. Adorno entiende que "el mismo concepto de concepto se ha vuelto problemático".[886] Al tomar el concepto como material de trabajo, el conceptualismo se involucró en la desintegración histórica del concepto de «concepto», porque lo que cada concepto intenta atrapar en su red fijadora históricamente se pone en movimiento, se le desintegra y lo vacía. La dialéctica de idea y concepto ilumina la idea del arte conceptual. La idea de arte conceptual es la enorme constelación de conceptos sobre el arte que no coinciden entre sí, por lo que cualquier intento de ascenso escalonado a una definición general del arte se desmorona una y otra vez. Parte del contenido de verdad histórico del conceptualismo es el verbocentrismo de la lingüística y el giro lingüístico de la filosofía de los años 60. No sólo con obras de otres artistas, sino que entre sí las obras de Kosuth son mónadas, están cerradas unas frente a otras y sus bordes friccionan. En su proceso de lingüistización devienen una discusión interobjetiva. Cada obra en tanto enunciado autorreferencial niega a las otras, es un contraargumento de la definición de arte de las demas obras:

[880] Rebentisch, J. "Die Materialität der Idee: Kozeptkunst". En *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einfürung*. Hamburg: Junius, 2013. pp.140-144.
[881] Más tarde, en los años 70 y 80 la propia lingüística estructuralista basada en las formulaciones de Saussure va a ser discutida y expandida hacia las teorías del texto, la sociosemiótica y los análisis del discurso, que median el lenguaje con sus condiciones socio-históricas de enunciación.
[882] Adorno, Th. W. "El concepto como punto de partida". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.149.
[883] Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. p.124.
[884] Adorno, Th. W. "Constelación". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. pp.156-158.
[885] Adorno, Th. W. "Aspectos". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. p.259
[886] Adorno, Th. W. "El concepto como punto de partida". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.149.

"El contenido de verdad de las obras de arte está fusionado con su contenido crítico. Por eso también se critican mutuamente (...) «una obra de arte es la enemiga mortal de otra»".[887] Entre el mundo y las obras de arte singulares, el conceptualismo lingüístico interpone a la institución arte como el espacio social donde se disputan el poder las distintas definiciones de arte. En este comportamiento preciso las proposiciones lingüísticas del conceptualismo convertidas en obras de arte intervienen en aquella idea de Schopenhauer que a Adorno le gustaba citar y que habría que precisar así: «El [enunciado sobre] arte es el mundo [del arte] otra vez». Que la institución arte esté mediada por el lenguaje, puso de manifiesto la dimensión discursiva de las obras, de su producción y de su recepción. Si para Wittgenstein el lenguaje, en tanto que proposiciones analíticas, converge monadológicamente a través de sus propiedades lógicas con el mundo, para Kosuth el lenguaje, en tanto que obras de arte, representa en sus propiedades lógicas el mundo del arte. En la consecución de su logicidad interna las definiciones de Kosuth se invertían en juegos de palabras. Un dicho popular rezonga: «el sentido común es el menos común de los sentidos». El intento de reducir el sentido del arte a una obviedad ayudó a extirpar del todo el resto de obviedad que le quedaba al arte tras su crisis vanguardista. "Ha llegado a ser *obvio* que ya nada es *obvio* en el arte" comienza anunciando *Teoría estética*. La vida del concepto adorniano de «lo obvio» parece registrar inconscientemente en sus traducciones divergentes la pérdida de la obviedad del arte, pero también la de la estética. Fuera del alemán el término «*Selbstverständlichkeit*» que quiere dar con el sentido de lo obvio tampoco es obvio, a la luz de las tres traducciones al español que circulan sobre el póstumo libro de estética de Adorno: «evidencia» [Riaza, 1971], «obviedad» [Navarro Pérez, 2004], «autocomprensibilidad» [Cabot, 2011]. Por extremadamente lógico el lenguaje del arte conceptual corta los hilos con su función abiertamente comunicativa y se asemejan a un criptograma. Una mismidad esférica, cercana al rinoceronte de Adorno, animal mudo que parece decir «soy un rinoceronte». Por el lado de la maximización de la racionalización en el conceptualismo lingüístico las artes visuales alcanzaban por accidente la idea de mímesis adorniana, como mímesis de sí misma: "El verdadero lenguaje del arte es mudo".[888]

El conceptualismo lingüístico es el momento del arte donde la inflexión metasemiótica se vuelve principio, porque es su material, su forma y su apariencia. Los signos que tienen como significado la propia constitución del signo constituyen funciones metasemióticas.[889] En el caso del signo lingüístico se da en las proposiciones analíticas, en el caso del signo icónico se da en las imágenes que tienen por tema algún aspecto de la imagen. Las obras de arte conceptualistas, por trabajar en la intersección entre lenguaje e imagen, complejizan la función metasemiótica, en tanto tienen por tema algún aspecto tanto de la imagen como del lenguaje sólo en su relación con la institución arte. Una definición de arte adquiere su movimiento metacrítico sólo cuando está instalada en el espacio institucional del arte, que es el que determina la definición hegemónica de arte a cada momento. Con la autoconsciencia del arte como institución lingüística el lenguaje mismo deviene institución histórica. El purismo estético del conceptualismo lingüístico saca a relucir las impurezas socio-históricas del lenguaje. La institución del lenguaje se revela en su estado vigesimesco como un aparato de producción, circulación y recepción en desintegración dialéctica.

> 1.La distinción entre forma y contenido del lenguaje filosófico no es una disyunción de una eternidad ahistórica. (...)
> 2.La historia toma parte en la verdad a través del lenguaje (...).
> 3.El lenguaje de la filosofía está preformado materialmente (...).

[887] Adorno, Th. W. "Racionalidad estética y crítica". En Teoría estética. Madrid: Akal, 2004. p.55.
[888] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.154.
[889] *Cf.* Eco, U. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.

> 7. El filósofo se enfrenta hoy a la descomposición del lenguaje. Su material son las ruinas de las palabras, que lo ligan a la historia; su única libertad es la posibilidad de configurarlas (…).[890]

El fenómeno lingüístico más importante del siglo XX es el de la globalización del idioma inglés como lengua franca. Los procesos tanto de la industrialización de la cultura como de la positivización de las ciencias, de los que Adorno fue un crítico radical, hay que interpretarlos como solidarios con la expansión del inglés. La progresiva mediación del inglés en todo el mundo después de la Segunda Guerra Mundial colabora con la desintegración del «lenguaje europeo heredado». Al relocalizar la tensión entre lo general y lo particular, como tensión del idioma de una superpotencia nacional por sobre los del resto del mundo, la anglización universal le agrega a la fractura moderna entre palabra y cosa una tendencia a la individualización de las palabras, la ideología de la sociedad como hechos y la orientación forzada al pragmatismo. Todas las producciones de la industria cultural, las películas, los comics y la música cumplieron un rol decisivo en la expansión del inglés. El conceptualismo lingüístico forma parte de este problema. La proximidad entre el conceptualismo lingüístico con el neopositivismo lógico y con el *linguistic turn* convergen en su formulación en inglés.[891] El libro de Lippard sobre el «ultraconceptualismo» *La desmaterialización del objeto artístico* está centrado en las producciones de la ciudad de Nueva York. El *Tractatus lógico-philosophicus*, profundamente influyente en el conceptualismo lingüístico, fue formulado empero originalmente en alemán. El mito del origen de la filosofía del lenguaje en el «*is-ought passage*» del *Tratado de la naturaleza humana* de David Hume, pone en marcha el método de disolver un problema moral mediante el análisis inmanente de las partículas lingüísticas con las que está formulado el problema: la discusión moral se centra en la transición imperceptible que hace Hume entre enunciados de tipo descriptivos formulados con la cópula «es» hacia enunciados de tipo prescriptivos formulados con la partícula «deber-ser».[892] Este pasaje ha sido reinterpretado desde Carnap, Stevenson o Ayer a R. M. Hare y seguidores del último Wittgenstein, quienes traducen la ética a meta-ética (o análisis del lenguaje moral).[893] *La monadología* de Gotfried Liebniz, cuya estructura de enunciados breves y axiomáticos en alemán organizados numéricamente, recuerda al *Tractatus* wittgensteniano. Adorno coincide con Wittgenstein en que el material de trabajo de la filosofía es el lenguaje.[894] "Toda filosofía es «crítica lingüística»".[895] "Toda crítica filosófica es hoy posible como crítica lingüística".[896] La aparente identidad de las citas esconde una oposición, porque para Adorno, contrario al primer Wittgenstein, la filosofía no se puede reducir ahistóricamente a la crítica lingüística, sino que ella constituye uno de sus momentos de acuerdo a su estado vigesimesco. Al tener el lenguaje como material la filosofía se ve involucrada en la culpa histórica del dominio conceptual de la naturaleza, contra lo cual el momento de la autocrítica se vuelve indispensable. Aquello múltiple, diverso y fluido que se somete bajo el concepto, debía para Adorno encontrar su expresión en el modo en que el sujeto compone el lenguaje. La crítica a la inducción positivista como reducción de lo particular a lo universal es en *Dialéctica negativa* la crítica al procedimiento que avanza de los conceptos "al concepto más general en

---

[890] Adorno, Th. W. "Tesis sobre el lenguaje del filósofo". En *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid: Akal, 2010. pp. 335-337.
[891] Osborne, P. *Arte Conceptual*. Phaidon. Barcelona. 2006.
[892] Searle, J. «How to Derive 'Ought' from 'Is'». Philosophical Review 73. Ithaca: Cornell University Press, 1964.
[893] El traductor de la version al español del *Tratado de la naturaleza humana* (Buenos Aires: Orbis, 1984) Felix Duque refiere a: A.C. MacIntyre: "Hume on «Is» and «Ought»". En *Philosophical Review*, lxvii (1959), pp. 451-468; R. F. Atkinson: "Hume on «Is» and «Ought»: A Reply to Mr. MacIntyre". En *Phil. Review*, xxxvii (1962), pp. 148-152. La controversia está recogida en el colectivo, editado por Hudson: *The Is-Ought Question*, Londres, 1969. Y por último, pero no menor, J. Muguerza: "«Es» y «debe». En torno a la lógica de la falacia naturalista". En *Homenaje a Aranguren. Teoría y sociedad*, Barcelona, 1970, pp. 141-175.
[894] Rolf Wiggerhaus muestra cierta afinidad expositiva entre las *Investigaciones filosóficas* del último Wittgenstein y las constelaciones del Adorno tardío de *Teoría estética*, en la medida en que no se tratan de argumentaciones deductivas, organizadas sistemáticamente, con formulaciones concluyentes; sino que están escritas, más bien, como un movimiento dialéctico perpetuo, donde las preocupaciones persistentes, no se resuelven nunca de una vez y para siempre. Cf. Wiggerhaus, R. *Wittgenstein und Adorno: Zwei Spielarten modernen Philosophierens*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2000.
[895] Wittgenstein, L. *Tractatus Logico Philosophicus*. Madrid: Gredos, 2009. p.35
[896] Adorno, Th. W. "Tesis sobre el lenguaje del filósofo". En *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid: Akal, 2010. p.338.

un proceso escalonado".[897] La tan querida organización escalonada de los conceptos en el neopositivismo lógico, antítesis de la constelación adorniana, se desmorona como material del conceptualismo.

> Joseph Kosuth. *Special Investigation*:
> 1. Un lógico que cena chuletas de cerdo probablemente perderá dinero;
> 2. Un jugador cuyo apetito no sea voraz probablemente perderá dinero;
> 3. Un hombre que está deprimido, que ha perdido dinero y que es probable que pierda más, siempre se levanta a las 5 de la mañana (…) [898]

Los enunciados de Kosuth que aparecen enumerados verticalmente no se siguen lógicamente unos de otros, sino que la enumeración deviene forma estética en la *Special Investigation*. Precisamente como material lingüístico el aparente mutismo del conceptualismo lingüístico expone su mediación por el idioma inglés. Prototípico de la reflexión, el silencio adquiere así un costado de complicidad, con la anglización del mundo -del arte especialmente-. El conceptualismo norteamericano se revela, junto a la industria cultural y al positivismo, también como agente de la anglización del material lingüístico. Al elaborar el lenguaje lúdicamente, al expresar el absurdo estético mediante la tautología, el conceptualismo participa a la vez de la crítica lingüística reservada a la filosofía. En tanto autocrítica del material lingüístico el conceptualismo converge con la filosofía. No sólo el trabajo de Kosuth, sino también el de Lippard, si se los comprende como crítica lingüística del carácter discursivo del arte, cuentan como arte tanto como filosofía. La maniobra central de la desmaterialización de «ultraconceptualismo» fue haber entrelazado el material visual con el material lingüístico. En el conceptualismo lingüístico más purista se expresa la desmaterialización como rematerialización. Con ello se discute tanto la idea de Kosuth de reducir el arte a un concepto abstracto como la idea de Lippard de comprender la materialidad de la (anti)obra conceptual a un problema de segundo plano o irrelevante. Las (anti)obras conceptuales toman partida frente a los materiales nobles mediante otras materialidades, no como negación abstracta del material. La materialidad lingüística del conceptualismo, que involucra la formulación de conceptos, expone sus puntos de convergencia con la filosofía analítica mejor que las intenciones programáticas de les artistas. Ambos, conceptualismo lingüístico y giro lingüístico están inextricablemente enredados con la anglización del mundo, a la vez como partícipes de su desarrollo como toma de posición contra este. Los conceptualismos del sur y los conceptualismos orientales, como lo otro del conceptualismo lingüístico con C mayúscula neoyorkino, han trabajado con enunciados axiomáticos, que sin embargo no caen en la trampa del mutismo tautológico. Las ingeniosas notitas del artista rosarino Jorge Romero Brest llevan el lenguaje sintético a una autorreferencialidad que descree de toda seriedad filosófica. Como en *Los mandamientos gánicos (de una religión que yo mismo he inventado)* que se estima de finales de los años sesenta:

> 16. Jugar con todo
> 21. Despreciar todo
> 24. Clavar esto con una chinche en la pared.[899]

Sin embargo, la tipificación -en parte falsa- de los conceptualismos del sur como variantes social y políticamente más activas en comparación con los movimientos de Estados Unidos, también está ya contenida en Lippard.[900] El sinuoso camino de recepción del radical hecho (anti)artístico de

[897] Adorno, Th. W. "Constelación". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.156.
[898] Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. p.253.
[899] Peralta Ramos, F. Sitio oficial del Museo Castagnino-Macro: http://castagninomacro.org/page/obra/id/791/Peralta-Ramos%2C-Federico-Manuel/Los-mandamientos-gánicos
[900] Para ampliar sobre las neovanguardias en Argentina y Latinoamérica, *Cf*: Giunta, A. *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta.* Buenos Aires: Paidós, 2001; Longoni, A. *Vanguardia y revolución*. Buenos Aires: Ariel, 2014; Alonso, R. *Sistemas, Acciones y Procesos. 1965-1975.* Buenos Aires: Proa, 2011; Jacoby, R. y Fernández Vega, J. *Extravíos de vanguardia. Del Di Tella al siglo XXI*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires:

Tucumán Arde, entre el olvido y la glorificación, ha colaborado con ello: "En cuanto a mi propia experiencia, la segunda vía de acceso a lo que sería el arte conceptual fue un viaje a Argentina en 1968. Volví radicalizada con retraso por el contacto con los artistas de allí, especialmente con el grupo Rosario, cuya mezcla de ideas políticas y conceptuales fue una revelación".[901] En la organización del Ciclo de Arte Experimental el grupo Rosario de 1968 exponen obras desmaterializadas, entre las que se describen intercambios de correo postal con Nueva York de Juan Pablo Renzi y pilas separadas de periódicos de Buenos Aires de Graciela Carnevale.[902] La desmaterialización adquiere aquí la condición de resistencia frente al sentido vulgar de materialismo, no como crítica de la economía política, sino afición al consumo artístico, como apego a las mercancías.

La tendencia a la conceptualización en el arte Adorno la comprende como parte del proceso de espiritualización, de la elaboración racional de todos los aspectos de la obra de arte: "(…) el espíritu de las obras de arte se inserta en un proceso global de espiritualización, en el progreso de la consciencia. Precisamente mediante su espiritualización progresiva, mediante la separación de la naturaleza, el arte querría revocar esa separación que le hace sufrir (…)".[903] Adorno nombra la falsa espiritualización de Kandinsky, es decir como una creencia en el contenido simbólico no mediado por la elaboración del material.[904] Esta tendencia temprana, la cual para Adorno se remonta ya al expresionismo de *De lo espiritual en el arte*, encuentra su punto máximo en el conceptualismo. El conceptualismo sería algo así como el intento de atrapar el concepto con una transposición directa del lenguaje, de textos, documentos y otros materiales, exhibidos como signos para-artísticos o extra-artísticos que señalan la idea de la obra ahí donde la obra debería aparecer y sin embargo no aparece. La idea de *Teoría estética* de la salvación de la apariencia en el momento de su crisis es correlativa a la idea de la salvación de los materiales en el momento de su desintegración. Esa salvación no supone un impulso restaurador de la apariencia y de los materiales burgueses, sino de retenerlos en su estado histórico. Para poder comprender el desmoronamiento de los materiales estéticos es necesario retener el término material. Esto significa que ahí donde emerge una desmaterialización, no se extingue el material moderno sino que se engendra un material segundo, y ahí donde se desvanece la apariencia empieza a brillar una apariencia después de la apariencia: los documentos de la idea de las obras conceptuales se vuelven la obra, su material y su apariencia. La espiritualización para Adorno no es algo más allá *de* la configuración de los materiales, sino que es el más allá *en* la propia configuración material de la obra, es la fuerza que actúa desde la configuración material de la obra y que las convierte en una aparición en devenir. "El arte corrige el conocimiento conceptual (…). Mediante la espiritualización, mediante el dominio radical de la naturaleza y de sí mismo, el arte corrige el dominio de la naturaleza en tanto que dominio de lo otro".[905] Al trabajar les artistas con un material espiritualizado, el material no es elaborado pasivamente sino que éste le impone transformaciones a las propias formas del trabajo. Con esta transformación mimética mutua, en el proceso estético, tanto el objeto como el sujeto experimentan el antídoto de la violencia del espíritu instrumental contra la naturaleza que sobrevive en ambos. Como señala Eduard Hanslick en el *Handbuch* sobre Adorno: "Componer es el trabajo del espíritu en un material espiritualizado (…) El trabajo musical es el trabajo sobre el trabajo musical".[906] Para que el antídoto contra el dominio espiritual de la naturaleza actúe, la neovanguardia, el arte avanzado debía combinar momentos

Edhasa, 2017; Roca, C. *Vanguardia, modernización y Guerra Fría. Las Bienales de Córdoba en los sesenta*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2005.

[901] Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. p.10.

[902] Lippard, L. *Op.cit*. p.81.

[903] Adorno, Th. W. "Dialéctica de la espiritualización". En *Teoría Estética.* Madrid: Akal, 2004. p.128.

[904] Adorno, Th. W. "El arte como algo espiritual". En *Op.cit.* p.121.

[905] Adorno, Th. W. "Dominio y conocimiento conceptual". En *Op.cit*. p.156.

[906] Hanslick, E. "Der Fortschritt des Materials". En *Adorno Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2011. pp.47 y 48.

conceptuales y momentos sensibles. En su estadio vigesimesco la espiritualización es la incorporación de «materiales esquivos» que se vuelven contra lo agradable sensorialmente, contra el consumo culinario de la apariencia bella.[907] La desmaterialización en el sentido preciso de incorporación de materiales esquivos también es pensada por Lippard como resistencia del arte a ser consumido. La revuelta contra los materiales nobles del trabajo artístico ponía a circular obras que atacaban las categorías de originalidad, de estilo y de belleza «del arte patriarcal de la clase dirigente».[908] La crítica al consumo culinario del arte no sólo tensiona a cada sociedad con sus divisiones de clase y de género, sino también al mapa internacional del consumo artístico entre el neoimperialismo estadounidense y las neocolonias del sur global: "Camnitzer, con una consciencia que era casi inexistente en el mundo artístico [norte]americano, escribió en 1970 que, a pesar del hecho de que mucha gente moría de hambre en el mundo, «les artistas continúan produciendo arte de estómago lleno». Se preguntó por qué la expresión «arte colonial» tenía un sentido positivo en la historia del arte y se aplicaba sólo al pasado cuando «en realidad, también tiene lugar en el presente y es llamado con benevolencia «estilo internacional»".[909] Sin embargo, como observa Adorno, la absorción de los materiales que estorban el consumo culinario, "en medio de la tendencia ideológica global a integrar lo oponente, se dispone a tragar hasta lo que espanta".[910] El conceptualismo que se levantó como crítica al entonces llamado estilo internacional de la pintura, marcado por la abstracción geométrica y el expresionismo abstracto de los años 50, acabó modelando un estilo internacional segundo, que tienen al minimalismo y al conceptuaslismo como modelo del arte contemporaneísta.

Las manifestaciones de las vanguardias que quisieron hacer volar por los aires la autonomía estética se convirtieron en el emblema de la inutilidad del arte. Carentes de función decorativa –salvo para coleccionistas especializados- y difíciles de elaborar en talleres escolares, vecinales, etc. recayeron en lo que Robert Smithson llamó «confinamiento cultural».[911] Lippard advierte respecto del conceptualismo lo que Bürger llamó el fracaso de la vanguardia heroica, en su tensión con el capitalismo y la democracia: "La comunicación (pero no la comunidad) y la distribución (pero no la accesibilidad) eran inherentes al arte conceptual. Aunque las formas estaban dirigidas a tener un mayor alcance democrático, no sucedía lo mismo con el contenido. Por muy rebelde que fuera el intento de escapar, la mayoría de las obras quedaron como referencias artísticas, y no acabaron de cortar ni las ligaduras económicas ni las estéticas con el mundo del arte".[912] La idea de compromiso que aparece en la descripción que hace Lippard del conceptualismo como un movimiento comprometido social y políticamente, es dialectizada en *Teoría estética* con la idea del encierro monadológico de las obras frente a la realidad social: "Hay que poner en duda que las obras de arte intervengan políticamente; si eso sucede, suele ser periférico para ellas; si aspiran a eso, las obras de arte suelen quedar por debajo de su concepto. Su verdadero efecto social está muy mediado".[913] Pero también el círculo de inmanencia impoluto que la tautología del conceptualismo lingüístico quisiera cerrar, es abierto dialécticamente en las obras como mediaciones de lo social. "Ya que son un momento de un nexo superior del espíritu de una época que está entrelazado con la historia y con la sociedad, las obras de arte van más allá de su carácter de mónada sin que por ello tengan ventanas."[914] Continúa luego Adorno: "Tanto las fuerzas como las relaciones sociales de producción retornan por cuanto

[907] Adorno, Th. W. "Dialéctica de la espiritualización". En *Teoría Estética.* Madrid: Akal, 2004. p.128-129.
[908] Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. p.17.
[909] Lippard, L. *Op.cit.* p.16.
[910] Adorno, Th. W. "Dialéctica de la espiritualización". En *Op.cit.* p.129
[911] Lippard, L. *Op.cit.* p.7.
[912] Lippard, L. *Ibid.* p.20.
[913] Adorno, Th. W. "Posición ante la praxis". En *Teoría Estética.* Madrid: Akal, 2004. p.319.
[914] Adorno, Th. W. "La obra de arte como mónada y el análisis inmanente". En *Op.cit.* p.240.

respecto a la forma (desprovistas de su facticidad) en las obras de arte porque el trabajo artístico es trabajo social; sus productos también lo son".[915] El desmoronamiento de los materiales estéticos, contrario a conducir a una intervención directa en la praxis política como en el *happening* o a una ascética retirada metasemiótica como en el conceptualismo, debía intensificar el campo de tensiones en la elaboración de las nuevas materialidades. Particularmente el conceptualismo lingüístico de Kosuth expone, contra Adorno, en su extrema logicidad tautológica un momento lúdico con el material lingüístico, que acaba aproximando sus obras a lo ilógico. Sin embargo, con la teoría de la obra de arte como mónada pueden pensarse las mediaciones sociales e históricas que atraviesan el círculo autorreferencial del arte-como-definición-del-arte. En tanto elaboraciones del material lingüístico Kosuth tomó parte allí de las tensiones geopolíticas que marcaron el idioma inglés en el siglo XX.

La desmaterialización del arte fue, en palabras de Lippard, un intento de reestructurar el proceso que es la percepción: "Otros artistas se preocupaban más de dejar que fueran los materiales, más que los sistemas, los que determinaran la forma de su obra, lo que se reflejó en la cantidad de «montones» temporales de materiales que aparecieron por todas partes alrededor de 1968 (los realizaron entre otros, André, Baxter, Beuys, Bollinger, Ferrer, Kaltenbach, Long, Louw, Morris, Nauman, Oppenheim, Saret, Serra, Smithson). Esta premisa se aplicó pronto a materiales tan efímeros como el propio tiempo, el espacio, los sistemas no visuales, las situaciones, la experiencia no registrada, las ideas no expresadas, etcétera. Tal aproximación a los materiales físicos, condujo directamente a tratar de manera similar los procesos de percepción, de comportamiento y de pensamiento *per sé*."[916] El conceptualismo transformó programáticamente la recepción culinaria como experiencia fruitiva del arte moderno burgués, en una experiencia de reflexividad infinita. En *Teoría estética* Adorno discute la voluntad programática del teatro de Brecht del distanciamiento en tanto hacer pensar al espectador como una actitud peligrosa que fuerza el efecto desde arriba: "Pero el gesto didáctico de Brecht es intolerante frente a la plurivocidad en la que el pensamiento se inflama: es autoritario". Este peligro de recaída en un autoritarismo estético sobrevuela sobre toda la producción desmaterializada que intenta anticipar la recepción en la producción de las piezas. El margen de juego de la recepción se modela como un material, se predetermina como en el conceptualismo como pensamiento. En sus *Notes of Analysis* de 1970 señalan Ian Burn y Mel Ramsden: "La consecuencia de muchas de las obras «conceptuales» de los dos últimos años [1968-1969] ha sido reflexionar cuidadosamente sobre los objetos. Ya no nos sentimos obligados a materializar los constructos (…). La formulación de un conjunto de constructos artísticos no exige una justificación por medio de la productividad material ni depende de ella. (…) Una de las primeras pretensiones de las obras conceptuales y analíticas era que ningún objeto contiene una cualidad artística «mágica» que le señale como objeto artístico. Dado que no existen dentro de un objeto artístico tales características determinables y que el misterio está en por qué se elige tal o cual objeto como objeto artístico, es razonable que el centro de atención deba desplazarse fuera del propio objeto. Se podría sostener que la individualización se produce debido a diversos preceptos contextuales y de comportamiento."[917] La desmaterialización, no como abolición en abstracto del concepto de material, sino como la negación determinada de los materiales nobles de las artes plásticas mediante materiales lingüísticos, condujo a la transición hacia una materialidad expandida que involucra a la experiencia estética como parte del trabajo artístico.

[915] Adorno, Th. W. "Mediación de arte y sociedad". En *Op.cit* p.312.
[916] Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. pp.33.34.
[917] En Lippard, L. *Op.cit* pp.203-204.

[La experiencia estética es material. Rebentisch y la instalación]

El trabajo *Estética de la instalación* de la filósofa alemana Juliane Rebentisch (2003) también discute la desmaterialización entendida como el abolir los materiales del arte.[918] Señala Rebentisch que "en general las obras que se agrupan bajo el título de una desmateriliazación del objeto de arte, a saber el arte conceptual (el-arte-como-idea) y el *happening* (el-arte-como-acción) dependen de una realización material que en ningún caso es accidental".[919] No sólo que no es accidental, sino que tanto mejor el concepto de material estético ocupa un lugar central en la estética rebentischiana, porque articula su apuesta por una experiencia de la instalación en tanto que proceso de oscilación entre material y sentido. Esta oscilación para más es producida por el entrelazamiento entre los materiales específicos de las artes particulares. El abordaje está encarado desde la experiencia estética, como una discusión con las estéticas objetivistas, dentro de las cuales la estética de Adorno montada sobre la obra de arte ocupa un lugar central. Pero al ravés, también el concepto adorniano de material estético ofrece contra Rebentisch elementos para discutir el giro a la experiencia y desocultar las mediaciones socio-históricas no sólo del trabajo artístico, sino además del trabajo filosófico. El libro de Rebentisch se trata de uno que, si bien no está concentrado sólo en la estética de Adorno sino también en muchos otres filósofes y críticxs de las vanguardias, parece sin embargo discutir con el carácter objetivista de *Teoría estética* en sus propios términos. A estos fines el punto de partida fuerte que encuentra la autora en la instalación, es el giro hacia la categoría de experiencia estética que ya dejaron planteado otras filosofías del arte posadornianas como la de Albrecht Wellmer en *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad* (1985), Richard Bubner en *Experiencia estética* (1989) y Christoph Menke en *La soberanía del arte* (1997). Sin embargo fue la voluminosa *Teoría de la acción comunicativa* (1981) de Jürgen Habermas la que en Alemania inclinó la balanza hacia la inter-subjetividad es decir, no fue una filosofía del arte sino una filosofía práctica. La experiencia estética se dirige precisamente contra la estructura comunicativa de la acción intersubjetiva, en tanto está planteada "por Wellmer como un «fenómeno de interferencia» entre los tres conceptos habermasianos de verdad: el cognitivo, el práctico-moral y el expresivo."[920] En una dirección análoga aunque decididamente con un pie en el desconstructivismo francés, Menke intenta articular tanto la autonomía del arte como su desborde hacia las otras esferas, bajo la forma de una soberanía. La experiencia estética se constituye como tal en la medida en que niega todas las determinaciones que le vienen impuestas a la experiencia por los ámbitos de la ciencia y la moral, "subvirtiendo los mecanismos automáticos de la comprensión".[921] La *Estética de la instalación* entrelaza ambas ideas de la experiencia estética, pues la subversión de los mecanismos de la comprensión (Menke) constituye ya un momento de la interferencia en las demás esferas de la verdad (Wellmer). La diferencia entre estas estéticas de la experiencia y estéticas objetivistas como la de Adorno no consiste simplemente en la reducción a uno de los polos de la dialéctica sujeto/objeto, como ya lo advierte Rebentisch: "Ahora bien, la objeción que plantea una teoría de la experiencia a las concepciones de la autonomía fundadas por estéticas de los medios o por teorías del progreso no significa de ningún modo, como se podría temer, sacrificar en nombre de un renovado subjetivismo el discurso de la crítica del arte y con éste la consideración de las preguntas

[918] Aunque ya existe una versión al español de *Estética de la Instalación* por Caja Negra, he decidido trabajar con la versión al alemán, a la cual las citas y las referencias remiten. El criterio de esta decisión es que en la lectura comparada, que tuve la posibilidad de realizar en Alemania, la traducción es altamente problemática no tanto desde un punto de vista gramatical, sino cuanto más por el equivoco en la traducción de las categorías específicas de la filosofía en general, y de la estética y la crítica de arte en particular. Por nombrar algunos, «crítica de las instituciones» en lugar de «crítica institucional», «especificidad de sitio» en lugar de «sitio específico» aunque también usado corrientemente el anglicismo «*site specific*».

[919] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.120-121. [Traducción propia].

[920] Galfione, M.V. y Juárez, E. (Eds.) "Debates estéticos posadornianos. Una introducción" en *Modernidad estética y filosofía del arte. La estética alemana después de Adorno, I.* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014.

[921] Menke, Ch. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor, 1997.

por la producción estética".[922] El giro hacia la experiencia estética -al menos el de Rebentisch- no debe ser comprendido reductivamente como una transición de una estética objetivista hacia una estética subjetivista, sino mejor como una articulación crítica de una estética de la producción con una estética de la recepción. Tanto la producción como la recepción presuponen un modo específico de relación entre el sujeto y el objeto. En una estética de la producción -como ha sido definida la adorniana-[923] el sujeto es mayormente l*e* productor, es decir, l*e* artista, l*e* compositor; el objeto es el material a desarrollar mediante el trabajo técnico, la obra en estado de elaboración; y el modo de la relación sujeto-objeto es el del proceso de producción artística, definido con categorías técnicas como las de mímesis, construcción o forma.[924] Mientras que en una estética de la recepción -como podría definirse la rebentischiana- el sujeto es mayormente l*e* receptor, es decir, l*e* espectador, l*e* copartíticipe; el objeto es la obra producida, aunque también es una suerte de proto-obra hasta que no entra en el juego de reconocimiento estético con l*e* espectador; y el modo de la relación entre sujeto-objeto es el del proceso de la experiencia estética, definido con categorías cognitivas como las de reconocimiento, distanciamiento y autorreflexión.[925] Ninguna de estas estéticas reducen empero el problema al extremo de la producción o de la recepción, porque la estética de la producción de Adorno contiene una idea de recepción y la estética de la recepción de Rebentisch contiene una idea de producción. La complejidad del problema de la estética frankfurtiana después de Adorno es que la diferencia reside en una constelación que ha cambiado los puntos de contacto entre sujeto, objeto, producción y recepción. Las estéticas posadornianas asumen el giro hacia la experiencia como una posibilidad para sacar del centro de la constelación a la categoría de obra de arte modernista. En el centro de la constelación se sitúa ahora la categoría de experiencia estética que no se agota en la recepción subjetiva sino que involucra momentos de la producción artística y rasgos de las obras de arte. La *Teoría estética* de Adorno ha sido leída como lo que pretende desde su contenido, como una estética objetivista, centrada bien en la obra de arte (Rebentisch) o bien su proceso de producción (Vilar).[926] Su carácter objetivista ha sido interpretado como la fuga idealista de su estética: el pasaje de la salvación de la apariencia es a la estética lo que la salvación de la metafísica a la dialéctica negativa (Wellmer). Junto a la salvación de la apariencia, el desmoronamiento de los materiales, su complemento, leído desdialectizadamente remite también a la categoría de obra de arte burguesa, contra la que las neovanguardias se levantaron. La configuración de los distintos niveles de relaciones en *Teoría estética* persiguen el estado histórico de la obra de arte, ya como desmoronamiento de los materiales ya como crisis de la apariencia estética. Esta dependencia de la estética, de su concepto de obra y de experiencia respecto de la objetividad artística Rebentisch la comprende como un resto de metafísica en los discursos modernistas, como la filosofía del arte adorniana, contra la que la instalación se reveló.[927] La estética adorniana es un intento de salvar una fuerza tradicional en el momento de su caída, porque toda caída es dialécticamente un proceso de configuración de algo nuevo. El momento de la caída parece haber sido menospreciado, cada vez que se vuelve a formular la pregunta de por qué *Teoría estética* es la última estética de este tipo. *Teoría*

[922] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.135. [Traducción propia].
[923] Vilar, Gerard. „Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Frankfurt" en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* / coord. por Valeriano Bozal Fernández, Vol. 2, 1996.
[924] Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.197 y ss.
[925] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.277 y ss.
[926] La dialéctica sujeto-objeto es quizás el problema más complejo de reconstruir de la filosofía adorniana. Resulta interesante que mientras la estética de Adorno ha sido criticada por objetivista (Wellmer, Menke, Rebentisch) su epistemología, su sociología y su filosofía de la historia han sido criticadas al revés, por seguir presas de una filosofía de la consciencia, en los términos de una filosofía del sujeto, por más desgarrado, mediado y desintegrado que éste se encuentre (Habermas). Ni la estética puede reducirse a un simple objetivismo ni su filosofía de la historia, la sociedad y el conocimiento a un subjetivismo, sino que en la estética se continúa eso deseable que tiene el arte: el perderse del artista en el material, como antídoto contra la dominación instrumental que en la sociedad administrada el sujeto ejerce contra el objeto.
[927] Rebentisch, J. *Op.cit.* pp.145, 151.

estética es objetivista en tanto registro de la revuelta antiobjetivista, y con ello es un extenso ensayo sobre la obra de arte que se vuelve sistemáticamente contra la obra de arte. Que Adorno haya querido salvar la apariencia estética y el concepto de material no debe seguir siendo leído como un intento conservador de restitución de la obra de arte orgánica o un lamento nostálgico por la pérdida de una formación pasada. Adorno formuló la salvación de la apariencia en el momento de su crisis [*Krise der Schein*] y la insistencia en los materiales en el momento de su desmoronarse [*Zerfall der Materialien*] como la posibilidad de elevar a principio su desintegración. La macroconstelación de problemas que monta la *Teoría estética* se trata definitivamente de una decidida búsqueda de expresar el hundimiento de cada uno de los aspectos de la obra de arte moderna y de toda justificación metafísica suya posible. En el pasaje "La estética tradicional y el arte actual son irreconciliables" de la "Introducción inicial" de *Teoría estética* Adorno registra la consciencia de la crisis de la propia estética respecto de la agonía de su objeto: "En su cumbre hegeliana, la estética filosófica pronosticó el final del arte. Ciertamente, la estética olvidó esto después, pero el arte lo percibe tanto más profundamente. (…) El arte busca refugio en su propia negación, quiere sobrevivir muriendo".[928] El gesto paradójico de «sobrevivir muriendo», que es el principio de la autocrítica a la institución artística por las neovanguardias, es el gesto adorniano en *Teoría estética* de hacer sobrevivir a la estética tradicional en el momento de su desmoronamiento, para realizar la autocrítica de la filosofía en tanto que institución histórica. Adorno hizo ingresar todas las categorías estéticas tradicionales en el remolino de la desintegración vigesimesca a través de su autocrítica, a partir de cuyas ruinas es posible montar las categorías estética contemporáneas: "En la era de la irreconciabilidad de la estética tradicional y el arte actual, la teoría filosófica del arte no tiene otra opción que variar una frase de Nietzsche y pensar en negación determinada las categorías en decadencia como categorías en transición. La disolución motivada y concreta de las categorías estéticas habituales es lo único que queda como figura de la estética actual".[929] En este punto la estética de Rebentisch parte desde donde dejó planteado el problema *Teoría estética*, asumiendo que si su centro era la obra de arte, su arruinamiento conduce a la transición hacia la experiencia: "Un abordaje del discurso modernista desde la perspectiva de una teoría de la experiencia muestra que el arte posterior a 1970 no ataca la idea de arte autónomo como tal, sino sólo su malentendido objetivista. Veo, por lo tanto, en la disolución motivada y concreta de determinadas categorías estéticas mediante procedimientos intermediales e instalativos una pieza de ilustración estética: un progreso, si se quiere".[930] En la dialéctica de desintegración y progreso, ambas estéticas, de Adorno y de Rebentisch convergen en que tanto en la estética filosófica como en su objeto de reflexión, el arte, emerge una tendencia a disolver la rigidez de la tradición, a pensar las categorías estéticas y los materiales artísticos heredados en su carácter transitorio.

La *Estética de la instalación* es en sí misma una paradoja entre sujeto y objeto, en la medida en que se dirige hacia la instalación categóricamente. Que la estética se conduzca categóricamente pone de manifiesto un comportamiento asumido, la toma de posición subjetiva frente al objeto, que no sólo se vuelve evidente en su título «Estética-» sino además en las pretensiones normativas, es decir, generales, universales de los conceptos puestos en juego. El carácter normativo se corresponde con la eticización de la estética, lo que de acuerdo al mejor argumento se determina no sólo como «lo deseable» sino todavía más como «lo que debería ser deseable». Que se dirija hacia su objeto, la instalación, no sólo se vuelve evidente en su título «-de la instalación» sino además en la organización de su contenido, que persigue los aspectos singulares del arte instalativo: el carácter de

[928] Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.450.
[929] Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.453.
[930] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.144. [Traducción propia].

escenificación, el entrelazamiento de distintas artes y la sensibilidad al contexto. En la "Introducción" advierte Rebentisch que "su interpretación se ubica dentro del marco de la estética filosófica (…). Por consiguiente, no se trata tanto del arte de la instalación, sino más bien de los conceptos surgidos en reacción a él."[931] Al estar posicionado desde la estética filosófica el análisis de la particularidad de su objeto -la instalación- remite constantemente a los conceptos y a las categorías estéticas, que por definición tienden hacia lo general. El problema de las convenciones (Bürger) y de las instituciones (Foster) que las vanguardias y las neovanguardias expusieron como constitutivas del arte y por lo tanto como objeto de crítica, ha inspirado poco a la autocrítica de la estética de sus propias convenciones e instituciones. Una autocrítica de la estética que le haga justicia a la autocrítica neovanguardista del arte como institución histórica, no se agotaría en la crítica de esta o aquella categoría como en Rebentisch, sino que más afín a Adorno, emprendería una autocrítica radical de la categoría filosófica en tanto que tal, como ha sido construida en el marco de la sociedad burguesa moderna. En este punto el *pathos* desintegrador de la escritura adorniana, según la lógica de la dialéctica negativa bajo la que cualquier categoría que se postule como normativa se descompone en la constelación de sus contradicciones sociales e históricas, se descubre profundamente entrelazado con el estadio de la autocrítica de la autonomía del arte emprendida por los movimientos de neovanguardia. En lugar de la autocrítica del carácter normativo de las categorías Rebentisch vuelve una y otra vez al tono categórico de las formulaciones kantianas. En este sentido resulta problemática una definición normativa de arte contemporáneo, que tome como modélica a la instalación, cuando la instalación es precisamente la crítica al carácter normativo de la institución arte. De la misma naturaleza categórica de su estética se desprende la decisión de Rebentisch de no analizar instalaciones concretas. El centro de *La estética de la instalación* lo ocupa la categoría de experiencia estética, que sin embargo se constituye sin experiencias estéticas. En su discusión con la propia estética deviene un trabajo de meta-estética, de reflexión sobre las condiciones de posibilidad categoriales, normativas, de la experiencia estética, construida a través del análisis de textos de crítica de arte y de estética. El carácter meta-estético de la estética de Rebentisch se sigue de la línea metodológica del filósofo Christoph Menke, con quien ella se ha formado y ha trabajado en la Universidad Goethe de Frankfurt: "Desde su punto de vista [el de Menke], en cambio, la filosofía debería limitarse a reconstruir las condiciones de posibilidad de aquellas generalizaciones de la estética que, más allá de su intervención, tienen lugar en el ámbito de la crítica y de la recepción estética".[932] En esta línea de trabajo se actualiza la idea kantiana de crítica, en el sentido de reconstrucción de las problemáticas categóricas y normativas. La paradoja productiva que empero se despierta en el trabajo de Rebentisch, es que eleva a norma los rasgos dinámicos de la experiencia con la instalación. En un movimiento argumentativo típico de Adorno la *Estética de la instalación* eleva una parte al todo: «Todo el arte es instalativo». La concepción normativa, sistemática y estructural de la estética se realiza por elevación a principios generales válidos para todos los tipos de arte de ciertas características singulares de la instalación, como la inclusión y el desconcierto del espectador, la deslimitación entre el afuera y el adentro o el espacio abierto para lo posible.[933] En Adorno sin embargo este giro argumentativo respondía a razones histórico-materialistas y no a una voluntad categórico-normativa, porque la parte que se vuelve principio en el presente ilumina su existencia retrospectivamente en el pasado, como un estrato subterráneo del arte. Y es justo lo categórico la fuerza selectiva que deja pasar sólo ciertos estratos y reprime o exlcuye otros. Para Adorno también

[931] Rebentisch, J. *Op.cit*. p.18. [Traducción propia].
[932] Galfione, M. V. y Juárez, E. "Debates estéticos posadornianos. Una introducción" en Galfione y Juárez (Eds.) *Modernidad estética y filosofía del arte. La estética alemana después de Adorno, I.* UNC, 2014.
[933] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. pp. 56-59.

la estética, en tanto filosofía del arte mediada por el concepto tiende a lo general: "Ninguna teoría, tampoco la estética, puede privarse del elemento de la generalidad. Esto le conduce a la tentación de tomar partido por invariantes del tipo que el arte enfáticamente moderno tiene que atacar".[934] Sin embargo, al revés que en Rebentisch, el momento correctivo de esta fuerza identificante del concepto era precisamente la experiencia estética de lo concreto que hay en el objeto. Las obras en su singularidad juzgan históricamente a las categorías en su generalidad, sacan a la luz el carácter contingente de todo norma estética. La escasa referencia en la *Teoría estética* a experiencias concretas con obras de arte encuentra su medida si se comprende el libro como un momento de un proceso filosófico amplio, del que la *Teoría estética* es un momento tardío. Desde los años 20 Adorno comenzó a escribir sus «trabajos materiales» -como él le llamaba- de análisis inmanentes de obras concretas. Durante el período temprano, es decir, hasta antes del exilio, los trabajos materiales estuvieron concentrado en análisis musicológicos.[935] A partir del exilio a los Estados Unidos a fines de los años 30 el trabajo concentrado de análisis musical se ve contrapuesto al de los primeros análisis del jazz y de las producciones visuales y cinematográficas de la industria cultural. En retrospectiva, viendo el proceso desde el final, el concepto general de material constituye una suerte de sensor de este proceso filosófico de contacto con el arte en el trabajo de Adorno, que se movió en el arco que va desde el material musical en los inicios, el material industrial luego, pasando por los materiales literario, cinematográfico, pictórico, empírico y conceptual, hasta llegar a la formulación general en *Teoría estética* de material estético. Este proceso de construcción desde la crítica inmanente de obras particulares a la reflexión estética de carácter general es lo que Richard Klein describe como una «estética desde abajo» en Adorno.[936] Habría que extender invertidamente para describir la estética de Rebentisch como una «estética desde arriba». La estética desde arriba de Rebentisch podría precisarse como delegación de la elaboración conceptual de la experiencia directa con las intalaciones, es decir, como una mediación del análisis inmanente de las obras por terceros.

La aproximación categórica hacia la instalación sin embargo pretende abrir el espacio de la interpretación en términos procesualistas, es decir esquivando definiciones positivistas de lo que sería un género de la instalación y a la vez una crítica a lo que Bourdieu llama la «institucionalización de la anomia»[937] - en el sentido de la falta de normas- del todo vale contemporáneo. La normatividad de la *Estética de la instalación* se descubre como crítica a la ideología del «*everything goes*» y del pluralismo estético del arte contemporaneísta. La pregunta aquí es: ¿Cómo formular una estética normativa y que a la vez no "detenga lo que en verdad está en movimiento"? [938] Para Rebentisch no son los criterios de la valoración estética como apología de la instalación, sino mejor las preguntas, los problemas irresueltos y los procesos de apertura y entrelazamiento los que se vuelven normativos, en orden a una defensa normativa de la posibilidad de la instalación. Con la defensa normativa del derecho a la existencia de la instalación, por su potencial desestabilizador, lo categorial -en el sentido epistemológico del trabajo con las categorías filosóficas- muestra su comportamiento como imperativo categórico -ahora en el sentido ético-político de lo que es necesario para la vida democrática-. La comprensión relacional y procesualista del fenómeno artístico de Rebentisch que es en parte tomada de Adorno, entre otros autores modernistas norteamericanos, invierte sin embargo el llamado hegeliano a perderse en el objeto. "La experiencia estética es procesual" decía

[934] Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.451.
[935] Molina, M. "La música de la nueva filosofía. De la apariencia estética al material musical en los textos tempranos de Th. Adorno". En Gonnet, M. y Brendel, K. (Eds.). *Modernidad estética y filosofía del arte: reflexiones en torno a la apariencia estética.* Córdoba: Borde perdido, 2018. pp.118-135. *Cf.* También: Zagorski, M. *Adorno and musical material* (Fuente: Revista Konex: http://tempus-konnex.com/spip.php?article245). Traducción al castellano de Manuel Molina, 2016 (Sin publicar).
[936] Klein, R. „Adornos Zukunft". En *Musikphilosophie zur Einfurung*. Hamburg: Junius, 2014. p.94
[937] *Cf.* Bourdieu, P. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Madrid: Anagrama, 1995.
[938] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.7. [Traducción propia].

Adorno en *Teoría estética* en el sentido de que sólo "es viva desde el objeto, en el instante en que las obras de arte adquieren vida bajo su mirada. (…) La inmersión contempladora saca a la luz el carácter procesual inmanente de la obra".[939] Por lo contrario "el objeto estético es procesual" según Rebentisch "sólo desde la perspectiva de su experiencia (…). Los objetos estéticos se convierten en estéticos solo *en* y *a través de* la procesualidad de la experiencia estética".[940] En este punto Rebentisch -siguiendo otra vez a Menke- construye teóricamente un espacio de protección normativo de la experiencia estética, es decir, una defensa categórica de legitimación del proceso de interacción entre una obra y un*e* receptor, que sin embargo queda vacío de «contenido de experiencia». Allí donde la reflexión más se aproxima a las obras retorna el entramado categorial en boca de otr*e*s autores, que parten de experiencias concretas con instalaciones pero que en el curso de la conceptualizacion se han abstraído de ellas. Esta recurrencia a la inflexión meta-estética, esta suerte de bloqueo del éxtasis de la reflexión filosófica en la experiencia estética, tiende a aplanar las curvas del proceso que como experiencia estética se intenta defender. No hay en la *Estética de la instalación* una descripción fenomenológica de los momentos singulares que constituyen esa "infinita oscilación entre material y significado" que es la experiencia estética. Lo que sí hay es una breve reconstrucción de la estructura estética en Kant, en el pasaje sobre la diferencia entre el juicio «x es bueno» y «x es bello».[941] Rebentisch allí abre una fructífera constelación de estratos de lo que ella llama -siguiendo a Martin Seel- la totalidad de la experiencia estética: la mera experiencia individual [*Erlebnis*], la interpretación y el juicio estético, la crítica de arte, el discurso estético público, la estética como metaanálisis teórico posterior de la totalidad de la experienica estética, el contexto social de experiencia y el trasfondo histórico de las experiencia (Menke). Los estratos de la totalidad de la experiencia estética corresponden a los aspectos lingüístico-discursivos, a un contexto social e incluso a ese trasfondo histórico de experiencia, pero en el desarrollo argumentativo, al descartar el análisis material de instalaciones que involucrarían a las experiencias de la propia Rebentisch, se pierde de vista la experiencia como proceso corporal concreto con el arte instalativo. También se pierde de vista el proceso de la producción artística instalativa como parte de la totalidad de la experiencia estética, totalidad a la que la producción pertenece por derecho propio, por estar involucrada en los juegos de lenguaje y en las disputas por el sentido. Todas las mediaciones en el proceso de producción artística como la crítica, las academias y escuelas, los conversatorios, las visitas a talleres, las clínicas y las residencias se ven ahora como parte de una experiencia estética, del ejercicio de esa oscilación entre producir un objeto y hacerlo siempre en diálogo con otres sujetes. En la estética de Adorno la producción es el juego dialéctico del sujeto aislado con su material de trabajo. Este aislamiento se revelaba profundamente social porque tanto el sujeto como el material están constituidos en sí como sociales. La figura del pianista sentado sólo siguiendo las exigencias de la partitura -prototípica para el comportamiento mimético en la estética- valía para la praxis filosófica adorniana.[942] El contacto uno a uno del artista con el material, se abre a la luz de la experiencia estética en un proceso más complejo que involucra al discurso colectivo, a las instituciones y al trabajo intersubjetivo. *Estética de la instalación* logra relocalizar sistemáticamente la dialéctica sujeto-objeto en la experiencia, porque a través de la experiencia se puede abordar al objeto como algo más amplio que la obra de arte, como objeto del trabajo comprensivo, interpretativo, discursivo, teórico. Ahí es donde hay que pensar que la experiencia es material del trabajo intersubjetivo. Si *Teoría estética* es necrológica como desarrollo de la agonía de la categoría

[939] Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.235.
[940] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. pp.118, 135. [Traducción propia].
[941] Rebentisch, J. *Op.cit*. p.139 y ss.
[942] Sobre la estética adorniana y la relación con la experiencia de tocar el piano, *Cf*.: Klein, R. „Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion". En *Musikphilosophie zur Einfürung*. Hambrug: Junius, 2014. p.104.

estética de obra de arte moderna, *Estética de la instalación* es renacentista en tanto reconstrucción de una totalidad perdida: la de la totalidad de la experiencia estética. Una totalidad a la que también le falta el momento de la economía política. Sin embargo esta totalidad no es una unidad armónica e idéntica a sí misma, sino que se aproxima a la idea adorniana de un campo de tensiones o al conjunto de los momentos de un proceso. Por su parte, Menke sí precisa los momentos del proceso individual de la comprensión, que involucra desde los actos de reconocimiento de ciertos elementos de las obras hasta alcanzar la integración cognitiva orientada hacia un sentido.[943] Sin la diferenciación entre los momentos el proceso deja de ser un proceso, se detiene como una oscilación lineal e idéntica a sí misma. En este punto, la *Teoría estética* de Adorno, la estética objetivista por antonomasia que opera como parte del marco de discusión, parece haber ido empero más allá mediante las reflexiones en torno al momento del primer contacto como *apparition*, "el sentimiento de ser asaltado que causa toda obra significativa";[944] luego el instante de la explosión de los contenidos colectivos de las obras;[945] el posterior momento payasesco, de acoiris o de hormiguero cada vez que el sujeto se intenta reponer y fijar lo que se mueve en la obra;[946] el enmudecimiento ante la comprensión: cada vez que "la experiencia de las obras de arte es amenazada por el carácter enigmático. Si éste ha desaparecido por completo en la experiencia, si la experiencia cree haber captado por completo la cosa, el enigma vuelve a abrir los ojos (...)";[947] y el momento ulterior de la interpretación y la crítica como un perseguir acompasadamente las curvas de la obra.[948] Estos momentos no se pueden ordenar en *Teoría estética* como una cadena lineal fijada *a priori*, sino que se tratan más bien de momentos lógicos, cuyo orden es menos secuencial que espacial, como estratos: "Hay que admitir de antemano que, si el conocimiento sucede en algún lugar por capas, es en la estética. Pero sería arbitrario fijar el comienzo de esa estratificación en la experiencia".[949] El carácter procesal de la experiencia que vuelve una y otra vez en la idea de momento es en Adorno además el carácter musical de todo arte, al que sin embargo no se deja reducir. También toda experiencia es procesual por una razón materialista, porque se trata de un proceso de producción, de elaboración de un material mediante el trabajo dividido socialmente. El procesualismo adorniano es una figura histórico-filosófica que desgarra a la mónada, al estanque leibnizniano, y lo pone en movimiento al ritmo de la producción, que es la elaboración del material en cada obra de arte, pero a la vez la del sistema capitalista como dominio de la naturaleza. Según *Teoría estética* en el proceso que cada obra de arte es y el proceso que cada producción y recepción son, vuelve a acontecer en miniatura y trastornadamente la larga historia de dominación de la naturaleza por la civilización. En este sentido la dialéctica entre la constelación de mimesis, fantasía, juego, payasada, expresión en un extremo y la de razón, concepto, técnica, trabajo y construcción en el otro extremo son las claves de una teoría estética, que explican la inmanencia de la obra de arte pero también estadios históricos de la sociedad. Empero lo que sí resulta productivo dialécticamente en la *Estética de la instalación* es que ahí donde Adorno introduce este tipo de analogías que dan cuenta de sus propias experiencias estéticas, ya elaboradas espiritualmente en los trabajos anteriores de crítica de arte, Rebentisch introduce textos críticos de los propios artistas y de críticos de arte, es decir reflexiones desde la experiencia de la producción artística hecha por otres. Esto diferencia cualitativamente el texto de Rebentisch no sólo de la *Teoría estética* sino sobre todo del que le resulta más cercano, *La Soberanía*

[943] Menke, Ch. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor, 1997. p.70 y ss.
[944] Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.112.
[945] Adorno, Th. W. *Op.cit*. p.118.
[946] Adorno, Th. W. *Ibid*. pp.164-165.
[947] Adorno, Th. W. *Ibid*. p.165.
[948] Adorno, Th. W. *Ibid*. p.179.
[949] Adorno, Th. W. *Ibid*. p.459.

del arte de Menke. Frente a la pureza metasemiótica de una estética que analiza la estética adorniana y derridiana como la de Menke, las reflexiones metaestéticas rebentischianas están preñadas de experiencias estéticas. Aunque claro, mediatamente, no como referencia inmediata a sus propias experiencias, sino colectivamente, a través del contacto y la discusión con otres autores, como Clement Greenberg, Stanley Cavel, Michael Fried, Niklas Luhmann o Gertrude Stein. Allí donde la argumentación se dirige hacia la experiencia concreta con las instalaciones se interponen textos con categorías técnicas, que entregan experiencias no sólo de recepción sino también de producción artística, ya elaboradas conceptualmente a las que Rebentisch empero pone sistemáticamente en movimiento. En su movimiento de autoinflexión, la estética rebentischiana sale más allá de sí misma pasando en el camino por el comentario y la crítica de la instalación, aunque sin llegar a extraviarse en las experiencias con instalaciones concretas, y así su curva de autoconsciencia es más extensa que en Menke. La *Estética de la instalación* comporta así una experiencia estética de segundo orden, es decir un proceso entre sujeto y objeto, donde el objeto no es ya la instalación como obra de arte sino como tejido conceptual de producciones, recepciones y análisis críticos. Se trata de un intento de abrir la experiencia estética y la interpretación de obras como espacio de disputa, pero sin meterse en la disputa concreta sobre las interpretaciones de las experiencias estéticas concretas, sino de la estética como disciplina filosófica. La contradicción estructural que recorre a la *Estética de la instalación* la vuelve a ella misma, en tanto oscilación dialéctica, rastro de una experiencia estética: "La estética filosófica solo puede entregar una imagen de su objeto, la práctica estética, en tanto que (re-)marcando su carácter auto-interpretativo". [950] Converge Rebentisch en este movimiento metareflexivo no sólo con el impulso del autodesmontaje institucional de las neovanguardias sino además con el pronóstico que Adorno arroja para la estética contemporánea: "Sólo en el proceso de la autoconsciencia crítica la estética sería capaz de alcanzar de nuevo al arte, si es que en otros tiempos fue capaz de esto".[951]

Para Rebentisch uno de los problemas decisivos de la experiencia estética es el carácter procesual del arte contemporáneo, y en especial de la instalación, lo que convoca al objeto y al sujeto. Ambos son proceso, un proceso que los media y los remite mutuamente.[952] El problema de la nueva relación sujeto-objeto tiene consecuencias para el de la autonomía del arte, y las tensiones entre las artes, entre el arte y la vida, entre el arte y la política, y entre el arte y la teoría. Todas tensiones que el libro desarrolla paradójicamente a través de los distintos aspectos constitutivos de la instalación, de la constitución de su objeto. El arte de la instalación argumenta explícitamente en contra del objetivismo que presupone la idea de arte tradicional, en cuyo centro se situaba la categoría de obra de arte. En este sentido las instalaciones ejercen presión sobre la teoría para pensar con categorías pos-metafísicas.[953] La crítica a la categoría de obra de arte significa para Rebentisch un momento de progreso de la Ilustración, en el sentido específico de criticar un resto metafísico. De allí su insistencia en que las obras no existen como estéticas por fuera de la trama de reconocimiento de la experiencia estética, del carácter interpersonal y discursivo de la experiencia. En Adorno sin embargo las categorías más próximas a la «objetividad» de la obra de arte, las de material, técnica y forma, contrario a ser una regresión a una metafísica del objeto son también en tanto irrupción de los modos de producción sociales un momento de crítica de la metafísica artística. En tanto espiritualizado, es decir ya atravesado por los procesos de producción social, por la division del trabajo colectivo, el material es *per sé* una dialéctica entre sujeto y objeto, y no una materialidad rala

[950] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.8. [Traducción propia].
[951] Adorno, Th. W. "Obligatoriedad de la estética". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.452
[952] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. pp.11-13.
[953] *Cf.* Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.15.

presemiótica, capaz de desestabilizar todo nombre y todo concepto.[954] La constitución del objeto estético en Adorno, de la obra de arte en estado de desmoronamiento, es la consciencia del estado crítico en el marco de las revueltas neovanguardistas. En la crítica normativa de las condiciones categoriales del juicio estético de Rebentisch, al desaparecer el momento materialista, se engendra una metafísica de segundo orden, en la forma de un plano de existencia de las categorías desvinculado de las condiciones materiales de su producción. Los autores y las categorías son puestos en diálogo sin la sensibilidad al contexto que la instalación exige normativamente. Si la crítica de la instalación a la categoría de obra de arte se realiza mediante una «sensibilidad del contexto institucional y social de producción»,[955] la *Estética de la instalación* realiza el movimiento inverso: afirma una categoría de experiencia como un objeto cuasi-trascendental insensible al contexto institucional y social de su producción.

Lo que hace del concepto de experiencia estética uno decisivo para una *Estética de la instalación* es que el carácter teatral del arte instalativo abre la objetividad de la obra a una escenificación donde el espectador se ve incorporado. Con la incorporación del espectador la experiencia estética no se reduce a la recepción, sino que es un momento constitutivo de la obra como tal. Allí la experiencia es insistentemente definida como una mutua remisión entre el sujeto y el objeto, entre el espectador y la obra. La experiencia estética desde Wellmer es el pivote del giro hacia las afueras del objetivismo presupuesto en la estética adorniana. En el pasaje "El privilegio de la experiencia" de *Dialéctica negativa* Adorno formula un concepto de verdad científica y filosófica contraria a la de una objetividad sin sujeto del positivismo y a la de una inmediata comunicabilidad de lo conocido: "la verdad es objetiva y no plausible (…). Entregrarse al objeto es tanto como hacer justicia a los momentos cualitativos de éste".[956] Lo aquí Adorno llama una «experiencia filósofica», que debido a la especialización de las esferas del saber, se ha vuelto un privilegio igual que las ciencias naturales o las matemáticas, es una experiencia epistemológica comprendida como una dialéctica sujeto-objeto. Paradójicamente si la verdad es objetiva sólo se puede desplegar sin embargo en la experiencia subjetiva; pero si la experiencia de la verdad es perderse dentro del objeto sólo puede tener lugar como extinción momentánea del sujeto. Ha sido el momento hegeliano de la extinción del sujeto en el objeto, del intérprete en la obra de arte, como modelo de la verdad el que ha inspirado la comprensión de la filosofía y la estética adorniana como objetivista. Ciertamente Adorno insiste en sus formulaciones estéticas en la predominancia del objeto sobre el sujeto. Pero lo que puede parecer capricho objetivista es un intento de corregir la fuerza dominante de la razón instrumental que gobierna a cada sujeto y que se expande más allá de éste en el objeto y en los demás sujetos. La tarea de "hacer justicia a los momentos cualitativos" del objeto significaba para Adorno una resistencia contra "la absolutización de la tendencia a la cuantificación de la *ratio*" por la ciencia administrativa, la estadística y el conjunto de la técnica industrial del siglo XX.[957] La filosofía moderna es parte activa de esta tendencia que viene desde Descartes, en tanto que "propende eliminar las cualidades, a transformarlas en determinaciones mesurables".[958] Históricamente esto aparece en concreto en el tratamiento de la naturaleza como una reserva de recursos a extraer y a la vez como un paisaje a explotar por la industria turística. Respecto de la experiencia estética el fenómeno análogo es lo que Adorno llama la «descualificación del material», es decir la reducción del material a un substrato físico, contable, medible cuantitativamente de cara a su mera manipulación. La descualificación del material es el complemento de la absoluta cuantificación

[954] *Cf.* Rebentisch, J. *Op.cit.* p.134.
[955] *Cf.* Rebentisch, J. Ibid. p.232.
[956] Adorno, Th. W. "El privilegio de la experiencia". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.49.
[957] Adorno. Th. W. "El momento cualitativo de la racionalidad". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.51.
[958] Adorno. Th. W. "El momento cualitativo de la racionalidad". En *Op.cit.* p.50.

racional del material. A mayor precisión en las medidas del material tanto menos cualidades sociales e históricas se conocen. Las cualidades del material se acercan a las huellas, mediaciones, filtros, estratos, sedimentos, momentos o vetas que desmienten lo que se quiere reducir a número, que abren la sustancia a sus conexiones con el territorio, el discurso y el cuerpo. También aquí el arte moderno, pero sobre todo las vanguardias con su «pretensión de que cualquier objeto podría ser capturado por el arte» son parte activa de esta tendencia en tanto que expansión del dominio técnico de la naturaleza. Con la expansión de los materiales estéticos el arte expandió el terreno de la cuantificación del material: a partir del «todo vale» inaugurado por las neovanguardias nuevas cosas fueron reducidas a mero material para la producción artística. Esta complicidad del arte con la descualificación del material valía según Adorno sin embargo para los movimientos extremos, que unilateralmente maximizaban bien el polo del rigor técnico -como el postserialismo en la música, el minimalismo en las artes visuales o el objetivismo en la arquitectura- o bien el polo del juego azaroso -como el surrealismo primero, luego *happening*-. Necesario era para Adorno un modo de producción -como el de Beckett- que no pierda la tensión entre ambos extremos, que constituya una composición dialéctica entre el dominio técnico del material y el hacerle justicia a sus momentos cuantitativos, jugando con sus huellas históricas y colectivas. "El rigorismo del desarrollo más reciente, que finalmente elimina del material emancipado (hasta en las vetas más ocultas del componer o del pintar) residuos de lo heredado y negado, obedece tanto más implacablemente a la tendencia histórica, en la ilusión de que el material sin cualidades se da de una manera pura. La descualificación del material, que superficialmente es su deshistorización, es su tendencia histórica en tanto que tendencia de la razón subjetiva. Tiene su límite en que deja en el material sus determinaciones históricas".[959] Con y contra Adorno de lo que se trata es de torcer estas exigencias estéticas interpretando la expansión de los materiales disponibles por las neovanguardias como una recualificación del material estético en medio de su radical cuantificación. La recualificación del material es ante todo una operación estética, en el sentido de una intervención en la categoría filosófica de material estético. Se trata del intento de seguir, de extinguir la reflexión en el objeto, un objeto -los materiales artísticos- que en el siglo XX se encuentra en estado de desmoronamiento. La ampliación de la propia categoría de material en vez de condenar la desmaterialización del objeto artístico en las neovanguardias, implica expandir la búsqueda de aquellas huellas históricas que constituyen las cualidades de los nuevos materiales del contemporaneísmo.

Junto a la de experiencia, la categoría de material juega un papel clave en la *Estética de la instalación,* porque constituye uno de los polos de la oscilación de la experiencia que es el arte instalativo. De manera trasnversal a las estéticas posadornianas el material se refiere a las obras como objetos del trabajo receptivo. Las obras de arte ya hechas devienen el material para la comprensión o la interpretación. La antigua disputa religiosa que heredó el romanticismo alemán entre «la letra que mata y el espíritu que vivifica» retorna aquí para describir la procesualidad constituitva de la experiencia estética bajo muchas formulaciones que confluyen en la oscilación infinita entre una dimensión material y una dimensión empírico/cognitiva. Según Menke se trata de "un teorema formulado por Valéry y Jakobson, siguiendo a Bergson y Slovski, sobre el hecho estético como «oscilación entre el sentido y el sonido» (…) En el orden del arte, el significante oscila entre los dos polos del material y de la significación".[960] Rebentisch recupera esta idea del fenómeno estético y la rastrea en otras teorías estéticas como oscilación entre lo sensible y lo cognitivo (Wellmer), la objetualidad y el símbolo (Michael Fried), la literalidad y el significado (Didi-

[959] Adorno, Th. W. "El concepto de materia". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.201.
[960] Menke, C. "El concepto de negatividad estética". En *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida.* Madrid: La balsa de la Medusa, 1997. p.59.

Huberman), el medio y la forma (Niklas Luhmann), la tierra y el mundo (Heidegger). Aunque se tratan de propuestas filosóficas relativamente diferentes, parecerían coincidir en este momento del oscilar entre el material y el significado desde el que se desata la procesualidad de la experiencia estética. La oscilación "depende de la resistencia que ejercen los aspectos materiales y sensibles sobre la comprensión de la obra de arte. En este sentido, los materiales estéticos deben ser comprendidos en tanto materiales, y no como meros vehículos de comunicación de un significado".[961] ¿Qué sería comprender a los materiales *como materiales*? ¿En qué consiste la resistencia de los materiales frente a la comprensión? Para Wellmer esta idea ya aparece en algunos pasajes de *Teoría estética*: "En la obra de arte la verdad aparece de forma sensible (…) [Pero] cuando se ahonda comprensivamente en la obra de arte, intentado captar lo inasible, «éste se esfuma como el acoiris al acercársele demasiado» (ÄT, 185). (…) Esta estructura está instalada ya desde siempre en su principio mismo, en la separación histórica entre imagen y signo".[962] Para Menke también la tensión entre la materialidad de la obra y su proceso de comprensión ya estaba en la apropiación que Adorno en "Anotaciones sobre Kafka" hace de la crítica de Benjamin al símbolo estético. Porque contra el símbolo, como relación armónica entre el todo y la parte, la letra se tensa en un proceso *con(tra)* el espíritu. Dice Menke: "La tesis de Adorno consiste en que la lógica negativa de la experiencia estética rompe o rechaza la interpretación simbólica de las obras para captarlas en su literalidad. Adorno se une así a una corriente de la estética moderna, que de manera explícita, desde Nietzsche, hace de la experiencia artística la instancia de una inversión de la antigua jerarquía metafísica entre el espíritu y la letra".[963] Lo que Adorno en el artículo sobre Kafka llama el «principio de la literalidad» refiere tanto al modo de producción del texto kafkiano, es decir a una técnica de elaboración del material lingüístico según la cual las palabras se independizan, como también se refiere al modo de recepción «al pie de la letra»: "Cada frase dice: «Interprétame», y ninguna lo tolera (…). El lector ha de relacionarse con Kafka del mismo modo que Kafka se relaciona con el sueño: ha de perserverar en los detalles inconmensurables, opacos, en los puntos ciegos".[964] En la estética adorniana el sentido de la frase del nuevo testamento se invierte, pues si el espíritu ha alcanzado el estadio de la racionalidad capitalista: «*el espíritu mata, más la letra vivifica*». Frente a la singularidad plurívoca del material, el espíritu representa la fuerza histórica humana que avanza matando lo no-idéntico. La defensa de la letra contra el espíritu es la defensa de lo particular contra lo general, del extranjerismo frente a las lenguas naturales, del territorio frente a la ciudad global, del cuerpo frente el trabajo alienante, del impulso mimético frente a la razón instrumental. En la reconstrucción que Menke hace del concepto de material en Adorno, observa que en *Teoría estética* se discute la "regresión de la obra de arte a la literalidad bárbara"[965], como un peligro de recaída en el positivismo que quiere aislar hechos fácticos y reducir la materialidad de la obra a sustancias medibles. Esto es lo que llevó a Adorno en la *Teoría estética*, según Menke, a rechazar explícitamente el principio de la literalidad que jugaba un papel central en sus anteriores "Reflexiones sobre Kafka": "Negativamente esto significa que en las obras de arte no hay nada literal, menos que nada sus palabras".[966] Sin embargo contra Menke hay que distinguir aquí que no se trata de un rechazo del principio de literalidad, sino su dialectización radical con el espíritu: tanto la letra como el espíritu son mortales si se los reduce a una identidad fáctica, tanto la letra como el espíritu pueden ser

[961] Juárez, E. y Galfione, M.V. "Experiencia estética después de Adorno. Reflexiones en torno a Wellmer, Bertram y Rebentisch". En *Kriterion*, n°132. Belo Horizonte: 2015. p.423.
[962] Wellmer, A. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno.* Madrid: Visor, 1993. pp.19 y 22.
[963] Menke, C. "El concepto de negatividad estética". En *Op.cit*. p.39.
[964] Adorno, Th. W. "Anotaciones sobre Kafka". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008. pp.224 y 227.
[965] Adorno, Th. W. "El arte como algo espiritual". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.122.
[966] Adorno, Th. W. *Ibid*. p.122.

vivificantes si se los comprende dialécticamente, mutuamente engendrados. El espíritu de la obra de arte, su potencial de significación está mediado por la configuración material, y la letra de la obra de arte, sus detalles particulares están mediados por el trabajo espiritual -tanto en su elaboración como en el momento de su interpretación-. Continúa Adorno: "así como en las obras de arte lo espiritual no cuenta si no surge de la configuración de sus momentos sensoriales (todo otro espíritu en las obras de arte, en especial el que la filosofía les inserta y que presuntamente se expresa en ellas, todos los ingredientes del pensamiento, son en ellas materiales, como los colores y los sonidos), tampoco lo sensorial es artístico en las obras de arte si no está mediado por el espíritu".[967] Lo que Adorno deja entre paréntesis es enormemente relevante, porque es allí donde los ingredientes del pensamiento también forman parte de aquello con lo que les artistes juegan, devienen material estético. Es decir que el material estético les llega a los artistas espiritualizado, la letra no se puede reducir a esa facticidad bárbara porque ya contiene trazas del espíritu histórico. Este espíritu es histórico y social, no la subjetividad del artista aislado: "Que no se trata del espíritu de los productores (como mucho, de un momento de él) se ve en que ese espíritu es evocado por el artefacto, por sus problemas, por su material".[968] En *Teoría estética* la noción de material se dirige a la vez contra la articulación armónica entre el todo y la parte de la idea de símbolo y a la vez contra la literalidad bárbara positivista. Lejos de ser un rechazo explícito, se trata de una reformulación en clave materialista del principio de literalidad, en tanto defensa del momento de lo concreto y particular que la configuración de la obra puede proyectar sobre el análisis inmanente. Esta idea estaba presente también en el ensayo de la dialéctica de Adorno con Horkheimer, formulada tempranamente en clave histórico-social, como parte del llegar a ser de la división social del trabajo a través del caso singular de la palabra: "Con la limpia separación entre ciencia y poesía, la division del trabajo, efectuada ya con su ayuda, se extiende al lenguaje. La palabra llega a la ciencia como signo; como sonido, como imagen, como auténtica palabra, es repartida entre las distintas artes sin posibilidad de regenerarse mediante la adición, la sinestesia o el «arte total». (...) La separación de signo e imagen es inevitable".[969] Lo que Adorno ya formulaba en los años 40 era que los polos de la oscilación entre signo e imagen están en devenir histórico, con lo que también la función semiótica misma cambia al hilo de la historia y de las tensiones sociales. La división entre la que oscila la experiencia estética deviene dialécticamente reproducción del proceso civilizatorio, un momento en la división capitalista del trabajo en la modernidad. Sin embargo la departamentalización de la palabra en ciencia positiva y juego poético se vuelve inestable en la experiencia oscilatoria con el material lingüístico: "La antítesis corriente entre arte y ciencia, que las separa entre sí como dos ámbitos culturales para hacerlas administrables como tales ámbitos, consiguen que al final, precisamente por ser opuestas, se transformen, en virtud de sus propias tendencias, la una en la otra."[970] Desde el punto de vista del material toda la ciencia seria se invierte en poesía, juego de palabras, y la poesía expone su contenido de verdad.

Rebentisch asume la fuera desestabilizadora del concepto menkiano de material. En Menke por su parte hay una relectura del concepto de material en clave semiótica, no sólo como diferenciado de la letra, sino además como diferenciado del significante, pero profundamente conectado a éste. La letra también para Menke es más que mera literalidad o facticidad de la obra de arte, porque ella porta funciones representativas de ideas estéticas, y estas ideas irreductibles a meros conceptos a su vez remiten una y otra vez a la letra. La letra en su carácter material irrumpe en el proceso de

[967] Adorno, Th. W. *Ibid*. p.122.
[968] Adorno, Th. W. *Ibid*. p.122.
[969] Adorno, Th.W. y Horkheimer, M. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal, 2007. p.33.
[970] Adorno, Th.W. y Horkheimer, M. *Op.cit.* p.33.

comprensión que el espíritu impulsa con una función aplazadora de la identidad, y en consecuencia liberadora, desestabilizadora y negativa.[971] La comprensión automática busca la identidad como un resultado, mientras que la letra convierte la comprensión en un devenir no-concluyente, en el que la identificación se vuelve un momento. "El término mismo de significante subraya la diferencia que existe entre la letra que tiende a un sentido y su simple facticidad material. Los significantes no son simples realidades dadas; se distinguen de los objetos con los que son materialmente idénticos por su relación con una significación. Los significantes son una materialidad significante. Son al mismo tiempo, una realidad cósica y una realidad significativa. Son el resultado de una estructuración del material con vistas a la representaión de un significado. Es solamente la relación entre un material y una significación lo que produce tal significante particular, claramente distinto de los demás. (...) Cuando un material se hace significante pierde su «cualidad positiva» y se convierte en un valor, una conexión funcional entre dos órdenes o dimensiones distintas".[972] Menke toma estos dos aspectos de la semiología que llegan hasta Rebentisch, tanto el carácter procesual de la comprensión y la estructura relacional del signo, en el sentido de que no son cosas sino relaciones entre cosas, entre dimensiones de las cosas. Sin embargo en esta concepción del significante se presupone una noción de material que ya desde Saussure es problemática, por su tendencia a reducirse el material a la literalidad bárbara que el significante pone en relación dinámica con un sentido. ¿Qué queda del material cuando se le quita la relación con el sentido? Lo defectuoso en Menke es que la noción de material parece retornar a la idea de una sustancia física, presemiótica o aún no semiotizada, indeterminada, que como en la semiótica más antigua se comporta «como una nebulosa en la que nada está necesariamente delimitado». De la nebulosa indeterminada que es el material la experiencia pone en marcha los procesos automáticos de recorte y selección de significantes, de unidades mínimas de articulación semiótica. Lo que es altamente problemático en el planteo de Menke es que la obra comporte la función de un material indeterminado frente a la selección de significantes que acontece en la experiencia: "El acto fundamental de toda comprensión estética es el intento de instaurar una visión articuladora, transformadora por un trabajo de selección de un material indeterminado en una red de significantes referidos a una significación (...) La selección que intentamos llevar a cabo al percibir un objeto en el plano estético, se estrella siempre contra su material. Si, pues, los objetos estéticos, sea cual sea su medio de manifestación, se caracterizan por la tensión entre el material y el significante, entonces la fórmula que define el arte como oscilación entre los polos del sonido (pre-significante) y sentido (formador de significante) se revela acertado".[973] Con la incorporación de la perspectiva semiótica Menke importa también una riesgosa caracterización del material como un reducto indeterminado y presignificante. En el modelo menkiano, cada vez que un proceso de comprensión traza la selección de las porciones del material que se articularán con una significación, el resto del material no seleccionado retorna, como una fuerza natural, desestabilizando la identificación hecha, despotenciando la selección del material trazada. La despotenciación estética de la selección de significantes es dialécticamente la potenciación del material, en tanto retorno de lo reprimido por el sentido. Este retorno de los aspectos materiales de las obras que vuelven a desmentir toda interpretación es lo que Menke llama la «autosubversión de la formación de significantes». Lo que Menke -como la semiología estructuralista- pierde aquí de vista es que el material -como Adorno pudo ver- sí está predeterminado, presemiotizado, preformado, ya espiritualizado antes que comience el proceso de

[971] Menke, C. "El concepto de negatividad estética". En *La sobernía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida.* Madrid: La balsa de la Medusa, 1997. pp.44-45.
[972] Menke, C. "¿Material o significante?". En *Op.cit*. p.57
[973] Menke, C. "¿Material o significante?". En *La sobernía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida.* Madrid: La balsa de la Medusa, 1997. p.57

comprensión. La experiencia de la predeterminación del material, en tanto producto del trabajo social, es antes que una desestabilización infinita una constricción, una coerción o una resistencia. En tanto el encuentro oscilatoria entre el material y la consciencia que busca comprenderlo está formulado de manera normativa, completamente formal, limpia las mediaciones que la historia de la producción, la circulación y también la recepción traza en el material. Como hecho histórico el momento de la selección de significantes conduce a la oscilación no tanto por la estructura atemporal de la semiosis, sino porque la crisis del sentido artístico llegó a ser principio constructivo en las vanguardias vigesimescas como protesta en un mundo sin sentido. Contra Menke hay que insistir en la historicidad de la oscilación estética. La crisis del sentido del arte se produjo por la expansión irrestricta de lo que podía ser seleccionado como material: todo puede ser ingrediente para elaborar una obra de arte. Ni en el encuentro con le artista, ni en la obra de arte como objeto para la interpretación puede decirse que el material es puramente indeterminado. Tanto los insumos de la producción artística, así como la producción artística en tanto que insumo de la experiencia estética están atravesados por la organización social del trabajo. Lo puramente indeterminado es la naturaleza, que ya no existe como algo puro. Una concepción de «material bruto» como el lugarteniente de lo indeterminado y de lo presignificante, como puro defecto, es un resto metafísico que se ha sido hipostasiado como crítica del resto metafísico, justo en la categoría de material. "El objeto estético no es simplemente un significante formado con vistas a una significación, sino una perpetua oscilación entre significante y material bruto, que excede a toda comprensión".[974] Lo equívoco de la concepción de material en Menke es que por un lado retoma el carácter indeterminado del material bruto de la *Crítica de la razón pura* de Kant, en el sentido de lo amorfo que las categorías *a priori* de la percepción y el entendimiento intentan darle una forma y un sentido; pero a la vez el material bruto es la materialidad de las obras de arte que es extraña a la comprensión por constituir una superabundancia de aspectos que aún no fueron seleccionados como significantes. El material es indeterminado y esto lo hace superabundante. Sin embargo, para Menke la superabundancia del material sólo proporciona indicaciones para la comprensión de las obras, pero no «criterios suficientes» para la selección de significantes.

El problema de la elegibilidad del material, visto ahora como momento de la producción artística, era para Adorno también altamente problemático, pero en el sentido contrario a Menke: el material superabundante, en tanto saturado de determinaciones socio-históricas, se impone a les artistas. La constelación simpre epocal y situada de mediaciones determina que "una parte extremedamente pequeña del material disponible abstractamente es utilizable de una manera concreta".[975] Precisamente con las neovanguardias la parte utilizable de manera concreta se la invirtió como todo el material disponible abstractamente. Según el principio del todo vale, el material es indeterminado en el sentido de que cualquier cosa puede ser material para elaborar una obra, lo cual es una determinación histórica. En los años 60 la parte del material utilizable de manera concreta dejó de estar regulada por las convenciones *a priori* y por las instituciones artísticas, y se entregó al material disponible concretamente en cada territorio. La ampliación irrrestricta del material pasó a estar restringida al material disponible socialmente, lo cual empero es un proceso de configuración autónoma del material estético. Como la *Teoría estética* se dirige al proceso de producción de la obra de arte y no al proceso de la experiencia estética como la *Soberanía del arte* o la *Estética de la instalación*, el material no son las obras de arte ya configuradas, sino su insumo. Como materia prima el material está elaborado socialmente, con lo que no es ajeno a la comprensión, sino que está dialécticamente interpenetrado por ella. En Adorno el material es una figura de la naturaleza sólo en

[974] Menke, C. "Crítica de la polisemia". En *Op.cit.* p.93.
[975] Adorno, Th. W. "El concepto de material" de *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.200.

tanto naturaleza dominada por el proceso histórico. Como figura de la naturaleza el material es a la vez determinado e indeterminado. El pasaje de *Teoría estética* contra el material natural adquiere un nuevo color como crítica anacrónica a la *Soberanía del arte*. "El material no es un material natural ni siquiera cuando se presenta a los artistas como tal, sino que es completamente histórico. Su posición presuntamente soberana es el resultado del derrumbe de toda ontología artística, y este derrumbe afecta a los materiales".[976] La superabundancia del material según Adorno no es su carácter bruto, sino histórico, que contrario a hacerlo ajeno a la comprensión, lo entrelaza con ésta. Los materiales en su facticidad van más allá de la comprensión no por su esencia indeterminada o por ausencia de *semiosis*, sino que por haber sido producidos conducen al estado histórico de la sociedad que los produjo. Si se extrapola esta concepción adornina del material de la producción artística, a la concepción menkiana de la experiencia estética cuyo material son las obras ya elaboradas, el material llega «filtrado» -para usar la expresión de Marx- no sólo por las circunstancias sociales de su producción sino además por el trabajo artístico. Poner a las obras de arte, como lo hace Menke, en el lugar de un material bruto e indeterminado es una negación del trabajo artístico, por más mínimo que este pudiera aparecer. En tanto encrucijada de mediaciones cada material comporta una negación determinada a la metafísica de los materiales como fuente de indeterminación. La fuerza desestabilizadora que portan los materiales contra los mecanismos de identificación no es su carácter indeterminado y presignificante como analiza Menke, sino por el contrario el hecho de estar saturado de mediaciones históricas. Las mediaciones del material -y este haya sido quizás el equívoco filosófico más grande en el concepto menkiano de material- no equivalen al carácter superabundante de la polisemia como yuxtaposición indiferente de significaciones distintas, todas admisibles por el objeto y todas igualmente positivas, según el modelo de la comprensión automática.[977] Las mediaciones del material son en sí mismas la urdimbre histórica de sujeto-objeto en una experiencia de aplazamiento de la razón. Las mediaciones de los conflictos sociales y de los procesos históricos no están *allá afuera* como contexto ni *en el medio* de los extremos, sino que se median mutuamente según el modelo hegeliano: "En Hegel mediación no quiere jamás decir, como se figura esa mala inteligencia que no ha podido ser más fatal y que precede de Kierkegaard, algo intermedio entre los extremos, sino algo que acontece a través de los extremos y en ellos mismos también (…)".[978] La comprensión misma es una forma histórica cambiante y lo que llega a ser material también. La mediación es la autorreflexión crítica de los extremos. Las mediaciones constituyen internamente tanto el extremo del objeto -de la obra de arte- como del sujeto -del receptor-. No la inmediatez de un substrato amorfo, sino el juego de las mediaciones del material y de la comprensión aplazan la posibilidad de fijar el sentido en el arte. Según el modelo de la dialéctica negativa los extremos están ahí para desintegrarlos en sus mediaciones, que no son algo que está en el medio de ambos, sino fuerzas socio-históricas que los ponen de pie sobre el mismo territorio. Así la duplicidad supuesta en la idea de dos polos opuestos se desarma a la vez en una unidad plural, en un campo de tensiones que es un espacio donde juegan mucho más que dos elementos. El fenómeno estético deja de ser esa definición de lo suspendido que oscila, como un péndulo que se mueve regularmente entre el extremo de lo indeterminado y de lo determinante. Desde las mediaciones no sería jamás posible comprender el fenómeno estético como oscilación aérea entre dos extremos, sino como un movimiento terreforme, errático, inestable y multidireccional. Que el material no sea bruto, sino que esté mediadio, no significa que las obras ya

[976] Adorno, Th. W. *Op.cit*. p.200.
[977] *Cf*. Menke, C. "Crítica de la polisemia". En *La sobernía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida.* Madrid: La balsa de la Medusa, 1997. p.85 y ss.
[978] Adorno, Th. W. "Aspectos". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. pp.234-235.

poseen en sí mismas una estructura de significados fijos y positivos, sino que comportan la estructura de la experiencia estética negativamente. Negando las determinaciones subjetivas la obra se vuelve en sí autosubversiva, coincidiendo con la experiencia que se tiene de ella pero sin reducirse a ésta. Con el extravío del concepto de mediación, Menke positiviza la dialéctica negativa que pretende salvar. Al inmediatizar el material la dialéctica negativa se cierra y traza para éste una esfera de lo indeterminado, de lo presignificante, de lo indiferente al sentido. Las estéticas que pierden el contacto con las obras muestran su insuficiencia, cuando llegan a afirmar que una obra de arte es un material indeterminado. Habría pues algo de bruto, de *brutalmente* indeterminado en la comprensión, a lo que Adorno intentó hacerle justicia con la fractura de la argumentación tradicional, con llevar el concepto al terreno de una experiencia no concluyente en la escritura. Una experiencia que en las estéticas posadornianas parece haberse ocluido de acuerdo a la función comunicativa de la teoría, de su reducción a la divulgación. La crítica de Adorno a la letra de la obra de arte no es la negación de la literalidad -como la lee Menke- sino su mediación por su opuesto, el espíritu: "Lo que se contrapone al espíritu en las obras de arte no es lo natural en sus materiales y objetos; en las obras de arte, sólo es un valor límite. Las obras de arte llevan en sí mismas lo contrapuesto a ellas; sus materiales están preformados histórica y socialmente, igual que sus procedimientos, y lo heterogéneo a ellas es lo que en ellas se contrapone a su unidad".[979] Contra la creencia vulgar de que les artistas eligen su material, Adorno insistía en la idea de la coacción del material. La coacción del material es la determinación que esa preformación socio-histórica del material ejerce sobre la libertad artística.[980] De acuerdo a como está elaborado, extraído o encontrado el material abre o cierra a cada época determinadas posibilidades de acción. En *Teoría estética* la coacción que el material ejerce sobre la producción de las obras, se repite en los procesos de comprensión en tanto las obras constituyen «conjuntos de indicaciones para los intérpretes impregnadas de significado», curvas de las obras que esperan ser imitadas.[981] Ni las obras comportan un material bruto frente a la comprensión, ni la comprensión es mera arbitrariedad subjetiva, puesta desde fuera. Desde este argumento adorniano se puede discutir la idea menkiana de la selección de significantes, para la cual es complemento necesario la reducción del material [*Material*] a mera materia [*Stoff*]. El trabajo de Menke avanza en la descripción del material como una red de relaciones con el concepto semiótico de significante, pero retrocede cuando pone la coacción del material más abajo de esa red de relaciones: la determinación estética del material se realiza como indeterminación. En *Teoría estética* la materialidad de cada obra de arte no sólo tiene los sedimentos socio-históricos con los que le productor encuentra a su material, sino que además está filtrado por el trabajo concreto, con la configuración singular que la obra comporta. Las mediaciones particulares de la producción artística de cada obra se tensan en un campo de oposiciones con las mediaciones generales de la producción social. Si las obras de arte producidas son el material de la experiencia estética, de la recepción y de la interpretación, este material está doblemente determinado: por los sedimentos del modo de producción social en general y por las huellas del proceso de producción artístico en particular. Que la doble determinación del material sobre el que juega el trabajo perceptual-cognitivo no alcance para Menke a determinar criterios de su significación, sino todos como en Adorno, al menos algunos, tiende a desdialectizar y a deshistorizar la interacción entre material y signo. El modelo menkiano de experiencia estética corre el riesgo de dejar poco espacio de juego para la producción artística,

[979] Adorno, Th. W. "La estética como refugio de la metafísica" en la "Introducción inicial" de *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.458.

[980] En el campo de las investigaciones críticas sobre el signo y de la socio-semiótica los conceptos de semiotización del referente y la descripción de los distintos modos de producción estética bajo la lógica del trabajo avanzan en desarrollar la mediación de la significación en la materia sobre la que se ejerce el recorte selectivo de los significantes. Ni siquiera en la semiótica ya se puede concebir la idea de una materia indeterminada sobre la que se articula la función semiótica. *Cf.* Eco, U. *Tratado de semiótico general.* Barcelona: Lumen, 2000.

[981] Adorno, Th. W. "La interpretación como imitación". *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.171-172.

que también es en sí misma una experiencia estética. Acierta en describir la dimensión literal de la obra como significante, porque eso redefine la parte seleccionada del material como una relación de significación o como apuntaba Adorno un «valor límite». Sin embargo, la parte no seleccionada del material, ese resto de materialidad de la obra que queda sin entrar en el juego de significación e interpretación opera como una fuerza inacabable de lo indeterminado, como una nebulosa no semiotizada, que es la que garantiza la autosubversión de la formación de sentido, y con ella la oscilación entre letra y espíritu. La concepción de un reservorio de material que se acumula en las afueras del sentido converge con la descualificación del material, a la luz de los procesos de comprensión automática; cuando de lo que se trata es de intentar ensayar modos de comprensión donde la selección de los significantes sea *per sé* dialéctica. Ese resto no mediado del material sobrevive también en la *Estética de la instalación*.

Como en Wellmer y sobre todo en Menke, también en Rebentisch el modelo procesualista de la experiencia estética necesita de una noción de material como fuerza desestabilizadora de la identidad que la comprensión busca cerrar. En la fuerza desautomatizante reservada para el material en tanto cúmulo indeterminado descansa la construcción del arte como autónomo y a la vez como interferencia en otros espacios sociales. Mediada por el trabajo de Menke, Rebentisch comprende la potencia política del arte, sobre todo el que tiene pretensiones vanguardistas, en la lógica de la autonomía/soberanía, es decir como una potencia que tienen las obras de ir más allá de la esfera artística sin romper su autonomía: "El arte inaugura una experiencia específica. Y es pues una experiencia de la distancia, del desconcierto de los procesos de comprensión respecto del objeto estético. En esta distancia se manifiesta en parte una distancia de lo estético con relación a los intereses prácticos como en relación a los teoréticos".[982] La tensión entre autonomía y soberanía se dirime en el sujeto, en la tensión entre los mecanismos de identificación automática y la experiencia del distanciamiento estético. Lo que garantiza la continuidad del proceso de distanciamiento no es la especificidad del material, sino que a la luz del arte instalativo es su estado histórico de desborde, hibridación e inhomogeneidad. En la concepción de material Rebentisch toma distancia de Menke, porque no se trata de la indeterminación del material lo que provoca la oscilación, sino su estado histórico entrelazado. La *Estética de la instalació*n llama la atención sobre cómo en la estética adorniana el material es donde se traza la división de las artes, cada una dispuesta "para un material específico que impera en los procedimientos y en su progreso".[983] El concepto de material que monta Rebentisch abre un campo de distinciones entre materia como resistencia frente al espíritu, medio en su estado de entrelazamiento y cosa construida como autónoma por la experiencia.

En el primer apartado sobre el dominio del material en Adorno, Rebentisch lo construye como dialéctica entre progreso y espíritu estético. Como parte desde la intermedialidad, que es el estado de la producción instalativa, el concepto de material queda restringido a su sentido técnico de medio. Bajo el polo de lo técnico el material es comprendido en relación a la construcción, es decir como medio para la producción artística, donde se despliega el progreso. El concepto de construcción es determinante para el de material, porque así la historia del arte es la del progreso de las obras ya construidas. Pero además la construcción se repite como forma argumentativa, porque en las distintas formulaciones adornianas del material se repite una y otra vez la misma construcción histórico-filosófica: la idea de que cada material tiene una historia de desarrollo, que se encuentra a cada momento en un determinado estado histórico y cuya tendencia epocal exige ciertos procedimientos. En Adorno el progreso es el avance del dominio técnico del material. El progresivo dominio técnico del

[982] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.279. [Traducción propia].
[983] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.200.

material se corresponde con la fuerza constructiva necesaria para responder a las exigencias históricas del material pero sobre todo *transformarlo* en algún grado. El dominio progresivo del material Rebentisch lo lee desde el punto de vista de la construcción formal, que es subjetiva. En la elaboración subjetiva del material en forma y contenido el espíritu domina al material. Cuando Rebentisch reconstruye el concepto de material ya desde el punto de vista del espíritu se pierde un poco de vista el extremo de la expresión objetiva, donde el material desgarra la forma o al revés la forma «deja hablar al material»: "El concepto de material en Adorno no se refiere solamente a cualidades materiales de los respectivos medios estéticos, es decir, a los recursos de representación. Tanto más nombra el concepto de materiales estéticos a los principios de construcción elaborados históricamente en relación con cada uno de los distintos medios estéticos (…)".[984] Allí la espiritualización en Adorno corresponde a la forma y al contenido, que ambos son nombrados respectivamente como espíritu 1 y espíritu 2.[985] El peligro para Adorno era que la espiritualización se invierta en desespiritualización, que sería la pérdida de tensión entre la construcción y el material.[986] Para Adorno la perdida de la tensión dialéctica en la obra de arte y la desconexión con el material se producía desde ambos extremos de las poéticas del periodo de posguerra, por un lado la maximización de la racionalidad en el postserialismo y en el objetivismo (funcionalismo), y por otro lado, en la creencia en el material bruto y su ostentación inmediata como obra en el *happening*. La elaboración técnica total (poserialismo, minimalismo, funcionalismo) y la ostentación del material crudo (*object-trouves*, *readymades, happening*) conducen ambos desde las puntas a la pérdida de la tensión en la obra de arte. Esta falsa reconciliación, o síntesis no dialéctica, expone la paradoja de la pérdida de tensión que el capitalismo tardío promete. La pérdida de la tensión es la manera en que el dominio del material ha avanzado, la consecuencia del desarrollo del dominio de los materiales. La pérdida de tensión que Adorno diagnosticaba en los años sesenta es la tensión en su momento neoliberal, como reducción a la elaboración técnica total del material o a su ostentación como material bruto: "El dominio material total y la tendencia hacia lo difuso convergen".[987]. Lo que Rebentisch -como Menke- no desarrolla a partir de Adorno es la espiritualización del material, aunque insiste una y otra vez en que el material no es ningún «material puro o natural». Si en Adorno el material no es sólo una sustancia pasiva y maleable, sino que se levanta por sobre el sujeto individual como una esfinge que determina si se podrá pasar o no arrojando acertijos, es porque ahí está acumulado el espíritu. Como no hay material alguno que no esté mediado por el espíritu, la totalidad del material es negativamente el espíritu absoluto, en Rebentisch la totalidad de la experiencia. En este sentido la espiritualización adorniana del material tiene nuevas consecuencias estructurales para la *Estética de la instalación*, en tanto la totalidad de la experiencia (espíritu 3) converge con la totalidad del material. Si la experiencia estética incluye no sólo todos los momentos de la recepción, sino también todos los momentos de la producción artística y de la institución arte, el material siempre llega filtrado por la experiencia estética. En este sentido, también el momento de uno-a-uno del artista con su material es una experiencia estética, porque es profundamente ambivalente, de distanciamiento de las determinaciones sociales, de imposibilidad de fijar el sentido, de toma de decisiones y de posición dentro del discurso público.

En el segundo apartado sobre el dominio del material en Adorno, Rebentisch lo construye como dialéctica entre progreso y entrelazamiento. Rebentisch recupera la conferencia de Adorno "El arte y las artes", porque se trata de un texto que reformula la idea de *Filosofía de la nueva música* acerca

[984] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. pp.106-107.
[985] Rebentisch, J. *Op.cit*. pp.116
[986] Rebentisch, J. *Ibid.* pp.110.
[987] Adorno, Th. W. "Intención y sentido". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.205

del progreso estético como juego dialéctico entre el compositor con su material específico. En "El arte y las artes" Adorno abre el análisis a numerosas producciones artísticas que tienden a desmontar las fronteras entre los materiales específicos. Sus referencias concretas muestran -según Rebentisch pero también según señala Christine Eichel- [988] que el «Adorno tardío» no era sin más un «antivanguardista» como lo tipificó Bürger, sino que intentó arrimar sus reflexiones a las producciones experimentales e intermediales de la época. "Las técnicas musicales fueron estimuladas por técnicas pictóricas como las «informales», pero también por la construcción del tipo de Mondrian. Mucha música tiende al grafismo en su notación. Esta música no se parece a figuras gráficas autónomas, sino que su esencia gráfica se independiza hasta cierto punto de lo compuesto; esto se percibe tal vez con la mayor claridad en las obras del italiano Sylvano Bussotti, que se dedicaba al diseño antes de pasarse a la música. Técnicas específicamente musicales, como la serial, han influenciado como principios constructivos a la prosa moderna (por ejemplo a la de Hans G. Helms), compensación por la retirada del contenido narrado. Por su parte, la pintura no quiere seguir conformándose con la superficie. Mientras que se ha desprendido de la ilusión de la perspectiva espacial, se siente impulsada hacia el espacio, basta con nombrar a Nesch o Bernhard Schultze. En los móviles de Calder, la escultura (que ya no imita el movimiento, como en su fase impresionista) deja de reposar en todas sus partes e intenta temporalizarse siguiendo el principio de la aleatoriedad del arpa eólica. Mediante la permutabilidad o la ordenación cambiante, las secciones musicales pierden algo de la obligatoriedad de su sucesión temporal: renuncian a la semejanza con la causalidad. Los escultores tampoco respetan la frontera entre la escultura y la arquitectura, que parece obvia a la luz de la diferencia entre lo funcional y lo no funcional (…). Pero estos fenómenos son tan variados y testarudos que habría que ser ciego para no ver síntomas de una tendencia poderosa. Hay que comprender esta tendencia y hay que interpretar el proceso de entrelazamiento". [989] La pictorización de la música, la musicalización de la literatura, la espacialización de la pintura, la temporalización de la escultura, la espacialización de la música, la urbanización de la escultura son algunos de los procedimientos que entrelazan los bordes modernos que separaban a los materiales de cada una de las artes. Estos procedimientos de cruces, prestamos y convergencias entre las artes son comprendidos como un proceso de entrelazamiento general. La tendencia al entrelazamiento de los materiales y los procedimientos para su elaboración entre las distintas artes es comprendido por Adorno como parte de su progreso. Es decir, el arruinamiento de los bordes entre los materiales disciplinares como parte del progreso, en tanto progreso del dominio de los materiales. El momento del entrelazamiento de los materiales exige a Adorno a dialectizar la lógica del progreso artístico en tanto dominio del material. Bajo el signo del entrelazamiento el progreso también tiene lugar ahí donde hay retrocesos en el dominio del material. Por lo tanto el propio concepto de progreso estético se ve transformado. Ya no puede ser reducido al desarrollo lineal de las tensiones de un material individual que se integra en una obra de arte armónica, sino que el progreso estético es abierto al entretejimiento de los materiales tradicionales arruinados cuyas costuras son expuestas como la obra. Lo que se domina es la propia interconexión de fragmentos materiales como un nuevo material, lo cual también altera el dominio como resolución del conflicto entre los fragmentos. En las (anti)obras de arte de las neovanguardias se muestra es el desmoronamiento de los materiales nobles: "El arte se rebela contra la dependencia respecto de materiales dados, que se resisten a la configuración autónoma, la cual se refleja en la clasificación del arte en artes. Pues, los materiales esparcidos corresponden a los estímulos sensoriales

[988] Eichel, Ch. Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. p.25 y ss.
[989] Adorno, Th. W. "El arte y las artes". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008. pp.379-380.

difusos".[990] El entrelazamiento entre las artes significa una pérdida del dominio del material no tanto como simplificación de los procesos de producción, sino en un sentido histórico como caída de la departamentalización moderna del arte en artes particulares. El momento de entrelazamiento que es un signo de la posmodernidad en tanto autocrítica de la modernidad, converge con modos de producción premodernos, en su carácter colaborativo e intermedial. El entrelazamiento se trata de préstamos directos entre los géneros como podría ser figurado en el apropiacionismo y las citas, sino que "el proceso de entrelazamiento tiene más fuerza donde brota inmanentemente, del género mismo. (…) Lo que derriba las lindes de los géneros está movido por fuerzas históricas que despertaron dentro de las fronteras y acabaron desbordándolas".[991] La mediación del proceso de entrelazamiento por la separación de las artes divergentes es lo que permite entender a los nuevos modos de producción como un momento de la desintegración de la estructura del arte moderno. Lo que está presupuesto y contra lo que se dirige el entrelazamiento neovanguardista es la separación diferenciada del arte en artes específicas de acuerdo a su material: los colores para la pintura, los tonos para la música, las palabras para la escritura. En este sentido, en los años sesenta el material de cada una de las artes venía preformado por el trasfondo de las experiencias de la vanguardia heroica de los años veinte. Si las primeras vanguardias tuvieron como material de su trabajo corrosivo a sus convenciones formales específicas -como señala Bürger- las neovanguardias recibieron a sus materiales preformados por la revuelta contra la forma: es decir con su forma arruinada. "La ampliación de los materiales disponibles, que echa por tierra las viejas fronteras entre los géneros artísticos, es el resultado de la emancipación histórica del concepto de forma".[992] El arruinamiento de la forma de los materiales produjo que aquello que en la tradición moderna aparecía como una sustancia homogénea reaparezca ahora como un conjunto de elementos heterogéneos. La intermedialidad conduce al entrelazamiento dialéctico entre las artes, al que empero hay que distinguir de la obra de arte total como integración forzosa de las artes y de la pseudomorfosis como confusión sinestésica de las artes, como en el *happening*. La intermedialidad no se vincula tanto a la integración de medios divergentes en una sola obra de arte, sino tanto más a la tendencia histórica del arte hacia el nominalismo, es decir, la inclinación hacia lo particular y contingente. Las obras de la neovanguardia al estar fabricadas en el entrelazamiento de materiales heterogéneos y bastardos se expone como montaje de fragmentos: "El entrelazamiento de los géneros artísticos acompaña casi siempre a la búsqueda por las obras de la realidad extraestética. (…) El género artístico se convierte virtualmente en una cosa entre las cosas, en la cosa que no sabemos qué es".[993] En la desdiferenciación neovanguardista entre la obra y las meras cosas retorna la provocación duchampiana de desvincular el concepto de arte a medios específicos y a las habilidades artísticas para elaborarlos. Rebenstich compara el entrelazamiento entre las artes a los anudamientos entre los flecos de las alfombras viejas, cuyos bordes se comienzan a destejer por el arruinamiento del tejido. El entrelazamiento es un nuevo tejido que surge a partir del desgarro de los tejidos modernos. En *Teoría estética* Adorno cita al poema «*Der Teppich*» [«La alfombra»] de George justamente para describir la experiencia estética como aquella que experimenta el proceso de entrelazamiento que es cada obra de arte:

> La alfombra[994]
> Aquí conviven los hombres con los animales,
> extraños a la alianza que desborda los límites,

[990] Adorno, Th. W. "El arte y las artes". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008. p.382.
[991] Adorno, Th. W. "El arte y las artes". En *Op.cit*. p.381.
[992] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.200.
[993] Adorno, Th. W. "El arte y las artes". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Madrid: Akal, 2008. p.394.
[994] *Cf.* George, S. *Antología*. Madrid: Libertarias-Prodhufi, 1986.

las hoces azules ornan las blancas estrellas
y se dirigen hacia la fría danza.
La desnuda línea avanza asfixiante,
toda ella es confusa e incontrolable,
y nadie adivina el enigma de los cautivos…
Pues cualquier tarde los trabajos cobrarán vida.
La lluvia cae torrencialmente sobre las ramas muertas,
sobre el estrecho espacio de la línea y el círculo
y resbala libre del pincel senil.
El último desenlace le proporciona reflexiones.
Ella no concede nada: no está destinada a la mayoría.
Horas habituales: la promiscuidad no da recompensa.
Negará a la masa la palabra
y solo permitirá lo extraordinario en la imaginación.

Al liberarse de las hilos, las ataduras y los contornos fijos de la forma, los materiales estéticos se volvieron más inestables y permeables. Adorno describe en *Teoría estética* el desmoronamiento de los materiales como la experiencia de la disgregación de un poema en sus palabras o de una pintura en sus colores: lo que estaba fijo se pone en movimiento, hormiguea. La división del arte en artes específicas y divergentes es una organización institucional que fue desfundada cuando los objetos de trabajo perdieron su diferencia específica. El material estético sesentista tenía los sedimentos de la tensión entre convención forma y lógica institucional, es decir la contradicción entre un material en proceso de expansión tras las vanguardias heroicas y un aparato de producción y recepción en proceso de especialización. La especialización artística de los años 60 constituyo el enorme esfuerzo de comprender lo incomprensible, de desplegar el sentido sobre el absurdo del (anti)arte. La diferencia entre el momento neovanguardista y el momento contemporáneo reside en que su material trae presupuesto no sólo la crisis de todas las convenciones formales como la belleza armónica o la unidad de las partes, sino también la crisis de la departamentalización institucional de las artes -como señala Foster-. Para el mundo del arte contemporáneo el entrelazamiento es la condición histórica de existencia de los materiales. Rebentisch siguiendo aquí a Martin Seel se acerca a la comprensión de la historicidad del entrelazamiento cuando reflexiona "sobre el rol constitutivo que tiene la intermedialidad en la especificidad de los medios de representación de cada una de las artes".[995] Que la intermedialidad sea constitutiva del material estético solo ha llegado a ser mediante el proceso histórico de entrelazamiento de los materiales específicos a partir de las revueltas vanguardistas contra las convenciones formales y la autocrítica neovanguardista de la institución del arte burgués. Los materiales estéticos llegan al arte contemporaneísta filtrados por la intermedialidad, son en sí una intersección de fragmentos de materiales arruinados provenientes de las distintas artes modernas. La categoría de intermedialidad presupone el concepto de medio. El concepto de medio es muy cercano al de material, pero no es idéntico. El medio tradicionalmente asociado en la jerga artística al medio de representación específico, remite teóricamente al aspecto instrumental de la técnica que fija los medios de acuerdo a un fin y al aspecto económico-político de un medio de producción. Frente al material, el medio está más emparentado al «culto burgués del hacer».[996] En este carácter instrumental-productivista el medio aproxima la materialidad de la obra al trabajo constructivo que comporta la experiencia estética. Según Adorno los medios de producción que antaño la revolución proletaria debería tomar, no son sólo medios en el sentido de inocuos o simplemente adaptables al sujeto político y sus necesidades. Los medios, en su carácter material, están cargados de fuerzas históricas, de trabajo muerto acumulado, que dejan un acotado espectro de posibilidades. Para Adorno el dejarse tomar por los medios es más potente como resistencia, porque abre la consciencia

[995] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.124.
[996] Adorno, Th. W. "Aspectos". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. p.250

a las determinaciones sociales. La noción de medio es definida en la *Estética de la instalación* desde el fenómeno contemporáneo de la intermedialidad, es decir como superación dialéctica del recorte de las artes por sus medios específicos. Aquí Rebentisch introduce el concepto de medio de Clement Greenberg para discutirlo. Según Greenberg frente a la crisis del sentido artístico "tuvo que ser demostrado, no solo qué hay de singular e irreductible en el arte en general, sino también qué hay de singular e irreductible en cada una de las artes (...). Fue rápidamente claro que el propio y verdadero terreno objetual de cada una de las artes es ciertamente lo que establece la esencia de cada uno de sus medios".[997] Cada medio de cada una de las artes modernas posee una serie de características que los diferencia uno de los otros. Medio es para la pintura la lisura del fluído pictórico esparcido sobre el lienzo frente a la tridimensionalidad del bulto escultórico modelado. El medio material [*Medium*] es comprendido como el medio de representación [*Mittel*], es decir como medio para un fin expresivo, como materia prima de la producción artística. La versión greenbergiana identifica en el medio específico la esencia transhistórica de cada una de las artes, lo cual la deja como insuficiente frente a los préstamos entre las artes. Frente a Greenberg, Rebentisch elabora el concepto de medio tomando los aportes de Niklas Luhmann: "Luhmann utiliza el término «medio» para referirse a un «acoplamiento laxo de elementos, una pluralidad abierta de posibles conexiones». En contraste con esto, según su definición, «dentro de un medio las formas se alcanzan mediante acoplamientos rígidos». Según Luhmann «el medio se observa únicamente en las formas y no en sí»".[998] Con la partición del material en medio y forma que asume Rebentisch, la descripción de corte semiótico que hace Menke entre material y significante se ve corregida, porque ese resto de material que no ha sido seleccionado para articularse rígidamente en una función semiótica no queda reducido a una nebulosa indeterminada y presignificante, sino que se reconfigura ahora como «acoplamiento laxo de elementos, una pluralidad abierta de posibles conexiones». Frente a esta concepción del medio como conjunto abierto de conexiones la concepción de medio homogéneo de Greenberg queda expuesta como defensa de un resto metafísico en la esencia de cada medio y a la vez como un positivismo que identifica a cada arte con su material. Rebentisch encuentra la mutua determinación del medio y la forma de Luhmann productiva también para precisar su crítica al concepto de material en la estética de Adorno: "Para Adorno no es posible hablar de material estético independientemente de las formas que emergen históricamente o de las construcciones de forma. El material existe como material estético solo en cada forma individual. El discurso de Adorno sobre un progreso del material estético solo tiene sentido sobre la base de esta premisa cuasi-luhmanniana. Para Adorno, son las obras logradas las que continúan escribiendo la historia del progreso de los principios de producción estética existentes hasta el momento, y lo hacen de un modo que no refleja afirmativamente el estado previo del material estético".[999] Para poder sostener que la historia del arte es la del progreso de las obras ya elaboradas Rebentisch tiene que restringir el material a la construcción, para luego contraponer allí su idea de un progreso y una autonomía estética por fuera de la objetividad de las obras de arte, esto es, en la experiencia estética. Sin embargo, la dialéctica del material en Adorno no se puede remitir unilateralmente al extremo de la forma, la técnica y la construcción como quisiera Rebentisch. Si el material remite a sus formaciones históricas no es porque la forma está ahí afuera del material, como algo sustancialmente separado de éste, sino todo lo contrario: "las formas también pueden ser material".[1000] Que el material esté a cada momento preformado no sólo remite el material a las configuraciones históricas, sino que exige comprender al material en sí mismo como una formación

[997] Greenberg, C. „Modernistische Malerei". En Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.83. [Traducción propia].
[998] Luhman, N. *Die Kunst der Gesellschaft*. En *Rebentisch*, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.84-85. [Traducción propia].
[999] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.107.
[1000] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.200.

histórica. Al revés, la forma no sólo es material configurado técnicamente, sino además el desarrollo de las tensiones históricas que *per sé* el material es. En su unidad dialéctica la forma reconduce entonces al estado histórico del material, sin reflejarlo positivamente, sino expresándolo allí donde la forma se resquebraja. El material se opone a la forma sólo bajo su concepción como una «acoplamiento laxo de elementos» que sin embargo no es posible observar en sí, porque no todos esos elementos del conjunto llegan a ser formas históricas. Nuevamente en su oposición rígida a la forma, el material corre el riego de ser naturalizado. En una de las Lecciones sobre Estética de 1961/1962 señala Adorno que el material "no es un aglomerado puro y desnudo de momentos empíricos".[1001] Contrario a la definición del medio de Luhmann como «acoplamiento laxo de elementos», para Adorno el material es más bien un aglomerado complejo de mediaciones históricas y sociales, que no se puede mirar en sí, como ninguna otra cosa puede ser mirada en sí desde Kant: tampoco la forma. Al material estético se lo puede analizar precisamente mediante la dispersión por ese entramado complejo de determinaciones que lo constituyen. "Palabras como *material, forma, configuración*, que tanto emplean les artistas de hoy, (…) no son atemporalmente iguales a sí mismas, sino que llegan a ser lo que son porque su propio ser es un devenir".[1002] Las asociaciones adornianas van todavía más lejos. Para Adorno el material es un medio, no sólo como instrumento para alcanzar otra cosa o como objeto de la producción, sino en el sentido paranormal que resuena en la palabra *médium*, en tanto comunicación con los espíritus. Adorno fue crítico del concepto intraéstetico de medio por su determinación por la finalidad: "Con seguridad es la obra de arte más que la mera encarnación de un procedimiento, el cual en un sentido radical debe llamarse técnica, esto es, la encarnación de un medio, y aquello que la obra es, lo que la obra cristaliza, es más que la finalidad".[1003] El medio, en tanto parte del material, muestra que es más que un medio de acuerdo a un fin, muestra que es más que un ser-para-otro. Las mediaciones del material hacen del medio un *médium* a través del cual hablan las capas del trabajo muerto acumulado. Al revés, el material se convierte en medio sólo en tanto orientado a un fin, que está por fuera del propio medio. El concepto de medio expone el carácter teleológico del material. Con ello el medio rebaja el material a cruda materia, que no sólo falsea su carácter devenido, producido *ergo* histórico, sino que además lo entrega como sustancia manipulable. Adorno insiste en negar la idea del material como aglomerado de elementos físicos. El material pues no sólo está mediado por el espíritu, sino que para más es su cristalización por antonomasia. En tanto espiritualizados los materiales traen el estado desmoronado de sus bordes, son constitutivamente intermediales. Rebentisch se posiciona también contra el diagnóstico de Rosalind Krauss de una «era postmedial», próxima al diagnóstico de la desmaterialización de Lippard. Lo decisivo para Rebentisch es el estado histórico actual de los medios, que en el arte instalativo alcanza el momento de su entrelazamiento. La intermedialidad contrario a extinguir la reflexión sobre los medios, la presupone: "Bajo el signo de la intermedialidad ya no sería posible identificar el concepto de medio específico con un arte o género artístico específico".[1004] Para Rebentisch la identificación de cada una de las artes con un material específico cuenta como síntoma de un miedo al híbrido o *híbridofobia*, que la estética necesita criticar para poder sintonizar con el estado de la experiencia estética que la instalación exige. Para la *Estética de la instalación* la intermedialidad no debe conducir a descartar lo específico de cada uno de los medios estéticos ni tampoco a las convenciones formales de los géneros tradicionales. La intermedialidad libera a los materiales de la atadura de los géneros, pero no elimina sus conexiones, ni su libertad en la producción debe conducir al desprecio de la

[1001] Adorno, Th. W. Vorlesung Ästhetik 1961/1962. Vo. 6565. Adorno Archiv, Akademie der Künste, Berlín. [Traducción propia].
[1002] Adorno, Th. W. "Obligatoriedad de la estética". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.453.
[1003] Adorno, Th. W. Vorlesung Ästhetik 1961/1962. Vo. 6476. Adorno Archiv, Akademie der Künste, Berlín. [Traducción propia].
[1004] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.88.

especificidad que presuponen y posibilitan sus conexiones. La dialéctica entre la «mezcla de tradiciones» y la «tradición de la mezcla» que abre la intermedialidad se dirige contra la ideología de la unidad que se esconde detrás del miedo a los híbridos.[1005] Cuando Rebentisch aborda el problema de la instalación como un arte espacial que se distingue *de* pero dialoga *con* las artes temporales (teatro, cine, vídeo y música), retoma la oposición que hace Lessing entre la secuenciación [*Nacheinander*] de elementos en la poesía, dispuestos uno atrás del otro, y la yuxtaposición [*Nebeneinander*] de los elementos en la superficie de la pintura. Esta coexistencia es llamada simultaneidad [*Gleichzeitigkeit*].[1006] En otro pasaje, Rebentisch elabora el problema del progreso en Adorno, donde retoma el diagnóstico de Thierry de Duve sobre el estado histórico de la producción artística después de Duchamp. Como expone la *Estética de la instalación*: "Y de Duve tiene también razón cuando él afirma que esto -el hecho de que todo potencialmente puede ser arte- es un desafío que se presenta especialmente en el terreno de las artes visuales. Porque principalmente ellas se han desvinculado de las tradiciones de la pintura y de la escultura".[1007] Lo que precisamente Peter Bürger llama la «simultaneidad [*Gleichzeitigkeit*] acritica de lo radicalmente dispar» como un estado histórico general de la producción artística es precisamente el principio que estructuraba ya la pintura moderna. El carácter de imagen del arte hoy alcanza a todos los materiales en tanto que simultaneidad de elementos y fuerzas dispares. En este sentido preciso la simultaneidad de los elementos plásticos, la coexistencia de formas diversas en el espacio pictórico no se ha eliminado en las artes visuales contemporáneas sino que ha encontrado su reconfiguración autocrítica, se ha extendido como relación simultánea ya no solo entre los elementos de la obra sino entre las obras, entre los géneros, entre el arte y la vida, entre el objeto y el sujeto. Sin embargo esta espacialidad constitutiva de las artes plásticas modernas y también de las visuales contemporáneas no significan una disolución de la temporalidad sino que -como argumenta Rebentisch- implican al tiempo de formas mediadas.[1008]

En tercer apartado sobre el dominio del material en Adorno, Rebentisch lo construye como dialéctica entre progreso y autonomía. La autonomía es comprendida aquí como desanclada del objeto estético, de la obra de arte y de la elaboración de su material en el marco de una historia lineal de progreso. Rebentisch critica a Adorno que su concepción de autonomía estética necesita de una obra de arte que se oponga materialmente a la «esfera del objeto». En la objetividad de la obra de arte se repetiría siempre la misma construcción histórico-filosófica, ya determinada de antemano, por lo tanto la experiencia y la interpretación de cualquier obra concreta se reducen a reconocimiento de contenidos ya fijados. La autonomía del arte depende de la autonomía de las obras de arte que consiguen construir técnicamente, como elaboración de su material, la unidad tensa entre forma y contenido. El esquema histórico-filosófico que se repite en esa construcción es el de la dialéctica sujeto-objeto en términos de razón y naturaleza: "Porque Adorno evidentemente asocia la esfera del pensamiento conceptual como un todo con la razón instrumental, puede en consecuencia, imaginar la mímesis solo como lo otro del pensamiento conceptual".[1009] Retorna en Rebentisch la crítica de Habermas al pesimismo adorniano que está en la base de todas las estéticas alemanas de la experiencia, de que la dialéctica omnipresente de la razón instrumental obstruía a Adorno considerar cualquier posibilidad de cambiar la realidad social mediante los aspectos comunicativos e intersubjetivos, que también forman parte de la razón. La experiencia con obras concretas, sostiene Rebentisch casi en la línea de la defensa de la neovanguardia de Hal Foster, "abre un horizonte de

[1005] Rebentisch, J. *Op.cit.* p.126. [Traducción propia].
[1006] Rebentisch, J. *Ibid.* p.146. [Traducción propia].
[1007] Rebentisch, J. *Ibid.* p.141. [Traducción propia].
[1008] Rebentisch, J. *Ibid.* p.147. [Traducción propia].
[1009] Rebentisch, J. *Ibid.* p.132. [Traducción propia].

creaciones de relaciones y sentido para el sujeto receptor; un horizonte que, en cada caso y de maneras distintas, puede estar saturado de un contenido socio-político concreto".[1010] Al ocupar sistemáticamente la experiencia el centro de la reflexión, la *Estética de la instalación* comprende al objeto como una proyección del proceso que sucede en primer lugar en la experiencia. Sin la experiencia estética de la recepción el objeto es indeterminado, inaprensible. "Ningún nombre da en su corazón" cita Rebentisch a Bubner. Sólo la experiencia estética crea a la obra de arte. El concepto menkiano de «cosa de segundo orden» explica la determinación de lo que es una obra de arte por parte de la experiencia estética, una experiencia que involucra no sólo el contacto individual con la obra sino que además incluye la disputa discursiva, institucional y pública por el juicio estético. "Lo que se juzga ahora no es ya, de manera objetivista, un objeto como requisito de la experiencia estética y su constitución, sino que se juzga el objeto como reflejo objetivo de una experiencia que tiene lugar en él. Sin embargo, el discurso de la crítica de las artes también es necesariamente posterior a la experiencia estética en tanto se hable con sentido de objetos estéticos. Si es correcto que los objetos estéticos se convierten en estéticos en el sentido de una «cosa de segundo orden» solo *en* y a través *de* la procesualidad de una relación con el objeto específicamente estética, entonces esto implica que los objetos estéticos, debido a esta procesualidad, dependen de formas de un discurso estético público en el que este proceso, como Adorno escribe en un pasaje ya citado de *Teoría estética*, «quedan cristalizados»".[1011] La autonomía a través de la experiencia estética es vuelta a pensar como proceso completamente histórico e inestable, es decir contra la estética de los medios (como Greenberg, Luhmann y Krauss) y la estética del progreso (como Adorno y Greenberg otra vez). Rebentisch argumenta que Adorno llega a formular este carácter oscilatorio y enigmático de la experiencia estética, al que sin embargo, en tanto figura determinable de la configuración técnica del material, tiende a solucionar el enigma de las obras y con ello a hacerlo desaparecer.[1012] Es cierto que en el tono acertivo y arrogante de las interpretaciones de obras concretas Adorno parece cerrar la reflexividad de la crítica. Las formulaciones hacen como si los nombres hubieran dado en el corazón de las obras de arte. Sin embargo es en la secuencia de frases contradictorias entre sí y en sí mismas que entretejen lo ensayístico donde se reconfigura lo enigmático, bajo la forma de la constelación de dialécticas. Adorno trabajó de este modo conscientemente. "El pensamiento no ingenuo sabe qué poco alcanza de lo pensado, y sin embargo debe siempre hablar como si lo tuviera completamente. Esto lo aproxima a la payasada".[1013] La forma argumentativa que incluye lo concluyente para negarlo a continuación se observa en *Teoría estética* precisamente allí donde Adorno desarrolla el problema del enigma: "El contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. (…) El carácter enigmático sobrevive a la interpretación que obtiene la respuesta".[1014] Aunque sea formulada como definitoria, la paradoja del enigma restringe toda interpretación a un intento siempre parcial. Lo enigmático se resuelve y sobrevive. Cada intento de comprender las obras de arte por parte de la interpretación crítica y estética trata de disolver el enigma de la experiencia con la obra, de su aparición, y sólo en su fracaso desarrolla la tensión productiva entre enigma y concepto en la escritura. "La tarea de una filosofía del arte no es eliminar mediante la explicación el momento de lo incomprensible, como siempre ha intentado la especulación, sino comprender la misma incomprensibilidad. (…) La comprensión, el sentido y el contenido no son equivalentes".[1015] La incomprensibilidad de las obras es la expresión de la crisis del sentido, es decir el proceso de arruinamiento de su

[1010] Rebentisch, J. *Ibid.* p.133. [Traducción propia].
[1011] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.135. [Traducción propia].
[1012] *Cf.* Rebentisch, J. *Op.cit*. p.134.
[1013] Adorno, Th. W. "La infinitud". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.25.
[1014] Adorno, Th. W. "Enigma, escritura, interpretación". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.174 y 170.
[1015] Adorno, Th. W. "La experiencia estética como comprensión objetiva". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.461

nexo que mantenía unidas las partes en un todo organizado. La crisis del sentido es la desintegración de la obra de arte como totalidad que converge con la desintegración del sentido del mundo como totalidad. La experiencia de esta crisis del sentido es la incomprensibilidad, lo que no implica -como supone Rebentisch al identificar la experiencia con el momento de la comprensión- no poder ensayar formulaciones contingentes, parciales y provisorias que configuren lo incomprensible mediante formas del pensamiento. La incomprensibilidad constituva de las obras no es como formula Menke el carácter indeterminado de la materialidad de las obras, sino su determinación histórica bajo la crisis neovanguardista del sentido. El intento de comprender lo incomprensible, como magistralmente lo ensaya Adorno en el análisis de *Final de partida* de Beckett, es el intento de interpretar la crisis del sentido del mundo en la Guerra Fría bajo la amenaza de la autodestrucción total como contenido de verdad de la obra, como aquel «horizonte abierto de conexiones para el sujeto receptor, saturado de un contenido socio-político concreto» que reclama la *Estética de la instalación*.

El objeto se vuelve enigmático -siguiendo a Rebentisch- específico y en consecuencia estético, no por características técnicas propias, sino mediante una manera específica de la relación procesual con el sujeto y su experiencia. La relación procesual con el sujeto como *regressus ad infinitum* que hace del objeto uno estético es empero la potencia desestabilizadora del material (tanto del material para la producción artística como así también la obra de arte en tanto material de la experiencia estética). Y aquí parece retornar una vez más indeseadamente una concepción problemática del material, como una pseudonaturaleza, próxima a la de Menke: "el objeto estético es esencialmente indeterminado. Todo acceso cognitivo concluyente está constitutivamente obstruido".[1016] En el concepto de un material en tanto que indeterminación capaz de resistir y desestabilizar a la comprensión parece hipostasiarse el viejo concepto de obra de arte modernista del que se pretendía salir. El carácter enigmático que en Adorno era la obra de arte tardo-moderna se redujo ahora al mero material para la experiencia: "Cuanto mejor se comprende una obra de arte, tanto más deja de ser una enigma en una dimensión, pero tanto menos se esclarece su enigma constitutivo. Éste vuelve a relucir en la experiencia artística más penetrante (…) Hasta la obra mejor interpretada quiere seguir siendo comprendida, como si se esperara la palabra definitiva que destruirá su oscurecimiento constitutivo".[1017] En este punto no resulta solamente problemático que el material sea concebido como algo aún no atravesado por la significación y la significación como una forma del material con el que la producción artística trabaja, sino además la desdialectización con la experiencia. La experiencia es un material estético y el material arrastra experiencias estéticas sedimentadas en su constitución. Como el concepto de material estético bajo la luz de una teoría crítica mira por un lado hacia la producción artística y por el otro vuelve inflexivamente hacia la propia producción filosófica, hay que insertar esta diferenciación respecto de su potencial de resistencia. El carácter enigmático de las obras de arte frente a los procesos de comprensión es correctamente interpretado como material por las estéticas de la recepción, solo si se piensa específicamente a las obras como material del trabajo filosófico. Según su concepto en *Teoría estética* material es aquello "con lo que les artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo: por tanto, también las formas pueden ser material (…)".[1018] Movimientos de la neovanguardia como el apropiacionismo, el conceptualismo y el citacionismo han trabajado con otras obras de arte como materiales para su producción. Pero en un sentido más radical, también las obras pueden ser material si se comprende al material estético en su conexión con la filosofía, en tanto que aquello con que les filósofes juegan, aquello que constituye

[1016] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.134. [Traducción propia].
[1017] Adorno, Th. W. "Carácter enigmático y comprensión" en *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp. 166 y 167.
[1018] Adorno, Th. W. *Op.cit.* p.199.

también el objeto del trabajo del concepto. Con ello, la idea de «un material en tanto que material» parece regresar subterráneamente a un estado aún más cósico y fisicalista de obra de arte. A la inversa ahí donde el material es interpretado como enigma por las estéticas de la recepción, si se lo piensa como material del trabajo artístico, comporta una profunda expansión. El carácter enigmático no depende de que el material sea leído como mero material, sino por lo contrario, con una característica de las obras de arte: como un oscurecimiento constitutivo. Este aspecto oscuro, abisal expande los límites del material hasta volverlo un abismo: deslocalizado e infinito. Rebentisch articula esta idea cuando comprende a las intalaciones de sitio específico como «constitutivamente deslocalizadas», en el sentido preciso de que se vuelven críticamente *contra* el espacio expositivo circundante en el que aparecen pero también *contra* el espacio social en el que fueron producidas.[1019] Por esta doble negación del espacio expositivo y del espacio social las instalaciones *site specific* están estructuralmente deslocalizadas. El material en tanto enigmático, visto así, es la indeterminabilidad *a priori* tras las neovanguardias del trabajo artístico, es la expresión de ese espacio lúdico negativo de toda espacialidad y de toda temporalidad.

Al concebir la obra de arte como un objeto indeterminado se pierde de vista con su configuración material su determinación como mercancía. La mediación por el carácter espectacular de la instalación, dado precisamente por su estructura procesual, su esencia como aparición para más en escala monumental, no se puede explicar como proyección subjetiva sobre un objeto indeterminado, sino por el carácter fetichista de la instalación. Allí donde la instalación borra su materialidad y las huellas de su producción, aparece ante el receptor como indeterminada. La indeterminación aparente del objeto estético contemporáneo es su configuración material. El punto que se ha movido desde los años sesenta y donde Rebentisch acierta, es que la autonomía no puede seguir siendo pensada como una contraposición a la esfera del objeto corriente -la mercancía-, sino precisamente en su entrelazamiento y desdiferenciación con éste. A su vez, el proceso que constituye al concepto de material permite discutir la lectura de la estética adorniana como homogénea a lo largo de los años. Rebentisch en este punto parece no sólo seguir a Wellmer, Bubner y Menke sino también a Buck-Morrs, y las reconstrucciones del concepto de material de Dalhaus, Maiso y Zagorsky quienes sostienen que los motivos histórico-filosóficos principales de la estética adorniana ya están anticipados premonitoriamente en los escritos filosóficos más tempranos. Contra esta lectura fijadora hay que insistir en el devenir de los argumentos adornianos. El concepto de material en particular se tensa desde su inicial variante musicológica, a la que tampoco se puede reducir, hasta una concepción expandida de material a las demás artes, marcada por la idea de entrelazamiento, no sólo por las artes sino también con el *Kitsch*. Los cambios de función del concepto de material desde *Filosofía de la nueva música* hasta *Teoría estética*, a partir de nuevas experiencias y análisis concretos de obras implicaron transformaciones en la construcción histórico-filosófica estructural. Richard Klein observó que desde 1950 la concepción adorniana de material dejó de ser un intento de converger con la música dodecafónica en favor de las piezas de Samuel Beckett;[1020] Menke señaló que entre el artículo "Anotaciones sobre Kafka" y *Teoría estética* Adorno abandonó el principio de la literalidad en favor del abstracto concepto de material estético;[1021] y contradictoriamente la propia Rebentisch siguiendo a Christine Eichel añadió también que el Adorno tardío de "El arte y las artes" reformula los presupuestos históricos-filósicos de *Filosofía de la nueva música* a la luz del entrelazamiento de los materiales de las distintas artes.[1022] Frente a la historia lineal del progreso en tanto dominio del material musical como

[1019] *Cf.* Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.263.
[1020] Klein, R. „Adornos Zukunft". In *Musikphilosophie zur Einfurung*. Hamburg: Junius, 2014. p.108.
[1021] Adorno, Th. W. "El arte como algo espiritual" en *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.122.
[1022] Rebentisch, J. *Op.cit*.

antítesis dialéctica de la historia del progreso civilizatorio como dominio de la naturaleza, formulada en *Filosofía de la nueva música* y en *Dialéctica de la Ilustración*, pero también sostenida en las *Lecciones de Estética 1958/59*; las *Lecciones de Estética de 1961/1962* dan cuenta de un cambio significativo en la organización de la constelación: el concepto de material musical en este curso ocupa un lugar claramente secundario, desplazado por los conceptos de medio, cosa, artefacto y objeto. No hay una sola lección concentrada sobre el concepto de material, ni apuntada en el índice de palabras clave ni desarrollada en las transcripciones. Por lo contrario, en estas lecciones de comienzos de los 60 Adorno insiste repetidas veces en el carácter instrumental de los medios, el carácter enigmático de la cosa, el carácter artesanal del artefacto y el carácter producido del objeto. Con ello el espacio de la materialidad deviene a la luz de esta nueva constelación un espacio de trabajo altamente problemático para la producción artística y la recepción estética. Ya no es posible derivar procedimientos claros para la composición que conduzcan al progreso como en el atonalismo libre o el dodecafonismo. El trabajo con el material se vuelve parte del problema que amenaza con caer en la maximización de la racionalización, del dominio técnico del material, o en la literalidad bruta, del abandono de la maestría.[1023] Las razones que llevaron a Adorno a descentrar la estética del concepto de material musical, parecen ser como en los trabajos sobre Kafka y Beckett, las experiencias concretas con la producción artística. En este Seminario, tras las discusiones con los jóvenes compositores en los cursos de Darmstadt donde ambas tendencias coincidían, en un extremo el postserialismo de Boulez y en el otro los *happenings* de Cage, Adorno parece haber querido corregir la sobredeterminación en ambos extremos del concepto de material musical. Justamente lo que también se vuelve satelital es la composición musical, y en cambio la pintura llega a ser un punto luminoso de la constelación. De entre las artes específicas, destaca el lugar que tiene la pintura en las *Lecciones de Estética 1961/62*, allí donde se leen muchísimas referencias a la pintura tradicional desde Rafael, Cimabue, Piero de la Francesca o Velázquez, pasando por el impresionismo, cubismo y expresionismo, hasta llegar a la *action painting*.[1024] También lo pictórico aparece con insistencia en el modelo cognitivo-interpretativo según la «teoría de las capas». Lo que Adorno llama «Bildcharakter», el carácter de imagen o visual de la obra de arte sería el momento del aparecer de la obra de arte, que es un principio dominante en la pintura pero constitutivo de todas las artes. En su aparecer "la obra deviene imagen, no en el sentido de una imagen de algo, sino en el de un carácter de imagen en sí o el carácter de similitud consigo misma"[1025]. La figura es la del fuego artificial, el cual en tanto que fenómeno celeste, comprende tres capas superpuestas: la de ser una cosa hecha, la de ser una aparición luminosa y la de explotar sin ninguna otra función que la de extinguirse. Esas tres capas son la dimensión cósica, la aparente y la autónoma. Bajo el concepto de la estratificación el material en sí mismo es una dialéctica de sujeto-objeto, porque es la explosión de la cosa que sólo existe como capas de una comprensión que no agota nunca al objeto. Es decir, la experiencia estética con el material es ya en Adorno una estructura de estratos.[1026] La idea de una «*Schichtetheorie*» se aproxima a la pintura moderna al óleo con la técnica de las veladuras, que son capas finas y relativamente translúcidas de material pictórico, que construyen la imagen por relaciones verticales de opacidad y transparencia; aunque inconscientemente también a la forma del edificio en altura en particular y de la ciudad en general, que se expanden hacia arriba, por acumulación de niveles. Comprender el material no sólo como un proceso, como una secuencia de momentos, sino además como una estratificación complejiza la idea rebentischiana de que ahí Adorno sólo repetía una y otra vez la dialéctica del progreso. La noción de

[1023] Adorno, Th. W. *Vorlesung Ästhetik 1961/1962*. Vo. 6368, 6476, 6964. Adorno Archiv, Akademie der Künste, Berlín.
[1024] Adorno, Th. W. *Vorlesung Ästhetik 1961/1962*. Vo. 6841.42, 6845, 6846, 6850, 6878-79. Adorno Archiv, Akademie der Künste, Berlín.
[1025] Adorno, Th. W. *Vorlesung Ästhetik 1961/1962*. Vo. 6961. Adorno Archiv, Akademie der Künste, Berlin. [Traducción propia].
[1026] Adorno, Th. W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.459

Wellmer de la estereoscopía como un modo de comprensión por capas no sólo de las obras sino especialmente del texto adorniano acierta con la propuesta de la «*Schichtetheorie*». En su comprensión tensado entre el momento y el estrato, el material va más allá de la estética y se arrima a los problemas de la teoría crítica. «*Sozial-schichten*» son en idioma alemán las clases sociales y a su vez los estratos del suelo y del cielo en las voces «*Luft-schichten*» y «*Erd-schichten*» respectivamente. Que no haya nada entre el cielo y la tierra que no esté mediado no puede dejar afuera al concepto de material. El material, bajo su carácter visual, ya no se puede reducir a la encarnación del proceso histórico en tanto un desarrollo temporal prototípico en la música, sino que en tanto estructura de capas abre la construcción estética a la dimensión espacial, con ella a la tensión social y a los problemas del territorio. El material estético puede ser releído ahora como un entrelazamiento de una dimensión diacrónica, como despliegue histórico, y como una dimensión sincrónica, como organización territorial. Dialécticamente la historia puede ser leída en capas de tiempo como lo presupone el término alemán «*Ge-schichte*» y la sociedad en procesos entrecruzados. En este punto, el modelo adorniano de la experiencia parece ganar complejidad frente al modelo de una infinita oscilación entre material y experiencia, que acaba apareciendo todavía más lineal que la filosofía de la historia de *Teoría estética*: "Sin embargo, la estética llega a ser algo más que una oscilación rapsódica entre [el afuera y el adentro de la obra de arte] cuando se desarrolla el entrelazamiento de ambos al hilo de la cosa".[1027]

En una de las notitas para el Seminario de estética de 1961/62 todavía sin publicar, Adorno escribe: "Contra el pensamiento del punto cero = Consciencia de las implicancias del material".[1028] El concepto de material tiende a ocupar el punto cero de los intentos explicativos posadornianos tanto de los procesos de producción artística como de los procesos de recepción estética, en el sentido de que es reducido *in toto* o en parte a un substrato natural o pseudonatural. Rebentisch introduce en otros pasajes fuera de la reconstrucción de Adorno, una serie de distinciones entre material y significado a propósito de Heidegger, que se vuelven a parar en la lectura de Menke.[1029] El material deviene estético en su conflicto con el significado. La materialidad de la obra de arte es estética solo en relación con los procesos de comprensión y significación. El carácter procesualista no debería conducir a extinguir el momento objetivo de la obra en el momento subjetivo, sino llevar más allá sus mutuas mediaciones. El concepto de material permitiría pensar el carácter procesual no sólo como un *entre* el objeto y el sujeto, sino además en cada uno de los polos. En la obra, en su materialidad expandida, quedan las huellas del proceso de producción, que es también una relación entre el sujeto productor y el objeto en construcción. La producción contemporánea, en tanto entrelazada con la obra misma, involucra como nunca antes momentos de recepción intermedias (mediante los formatos de clínicas, talleres, residencias, etc). La incorporación del espectador en la obra no se da sólo cuando la obra está terminada y se expone, sino que el espectador forma parte activamente de la producción del objeto. Los comentarios y las interpretaciones intermedias ya están antes que la obra sea abandonada por le artista.

[1027] Adorno, Th. W. "Dialéctica de la experiencia estética". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.464.

[1028] Adorno, Th. W. Ts20695, S.3. Adorno Archiv, Akademie der Künste, Berlin. [Traducción propia].

[1029] En este apartado de *Estética de la instalación* el concepto de "*Ge-Stell*" está en el medio de la tensión irresoluble entre tierra y mundo, que aquí es interpretada como materialidad y significación, como dos figuras a su vez de la dialéctica objeto-sujeto.[1029] La tierra en su materialidad tiende a cerrarse sobre sí misma. La tierra puede comprenderse bajo dos figuras del marxismo clásico: tanto en su carácter de materia prima [*Stoff*] (en su relación con la producción mediante una herramienta) y a la vez como portadora [*Träger*] (en su relación con el significado). El material de la obra de arte, según Rebentisch, no es comprendido bajo esta idea positivista, en esta mera utilidad práctica [*praktischer Dinglichkeit*], sino como una pendulación entre el significado que abre mundos y que reenvía el horizonte a la tierra todo el tiempo, que se cierra sobre sí misma, que interrumpe el proceso de significación. *Cf*. Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.241 y ss.

Con la crítica de la estética rebentischiana de la recepión a la estética adorniana de la producción se puede avanzar por varios frentes en la dialéctica experiencia y material. Como están mutuamente interpenetrados, en los materiales estéticos también hay experiencias sedimentadas, eso que Adorno llamaba la preformación del material. Con Rebentisch se puede pensar a todo el proceso de producción de obras de arte como una experiencia estética. Como la recepción, también la producción artística comporta una «experiencia de autodistanciamiento en el sujeto respecto de las determinaciones sociales e históricas». Lo significativo del aporte de Rebentisch es que el material de la instalación se puede comprender como preformado en el sentido concreto de su entrelazamiento con el discurso de recepción, de su intermedialidad y de su sensibilidad al contexto institucional y social. Que los materiales estén mediados por la experiencia estética significa que la disputa discursiva, institucional y pública por el juicio estético elabora también lo que a cada época es material y lo que es posible hacer con éste. No sólo la procesualidad de la experiencia remite al procedimiento instalativo de la inclusión del espectador, la intermedialidad y la sensibilidad al contexto. Que la intermedialidad constituya a los materiales contemporáneos es el efecto del proceso de la experiencia social actuando dentro de ellos. La preformación del material, su espiritualización, en *Teoría estética* aparece como la inversión dialéctica de la tensión entre material y forma. "Contra la división banal del arte en forma y contenido, hay que insistir en su unidad; contra la concepción sentimental de su indiferencia en la obra de arte, hay que insistir en que su diferencia sobrevive en la mediación. (…) El material es aquello a lo que se da forma".[1030] Como reconstruye Rebentisch siguiendo a Menke, la forma y el contenido convergen porque ambas son momentos del espíritu, del trabajo humano sobre el material. De allí que en la *Estética de la instalación* la forma sea nombrada como el «espíritu 1» y el contenido como el «espíritu 2». Tradicionalmente la materia fue comprendida como sustancia *amorfa* cuasi-natural y la forma como la organización que se le da al material. Con la inversión en la definición adorniana del material, "también las formas pueden ser material"[1031], el material se ve incolucrado en la dialéctica de forma y contenido, abre el dos a una constelación triangular. Así el material mismo está mediado con el contenido al que se le opone. Adorno toma el concepto de contendio de la música por su carácter ejemplarmente transitorio: "El contenido de la música es lo que sucede, acontecimientos parciales, motivos, temas, elaboraciones: situaciones cambiantes." [1032] El contenido aparece en el material como su carácter dinámico, transitorio y acontecimental. El material aparece frente al contenido como su carácter fáctico, objetivo, técnico. Ambos, material y contenido no son una identidad, como quería la estética idealista: "En las exposiciones de Homero, Sófocoles o Rafael, la particularidad del sujeto ha desparecido; el asunto es tan dominante que la pecularidad del artista no aparece. Él no ha introducido nada su particularidad, sino que únicamente ha devenido un órgano formal del contenido, del material" señala Hegel.[1033] «No» dice Adorno: "el material no es lo mismo que el contenido; Hegel cometió un error muy grave al confundir ambas cosas".[1034] No son una identidad, sino una unidad quebrada. La figura de su relación es la tensión. En alemán Hegel usó el término «*Stoff*» para referirse a la materia, en el sentido de los caracteres y las acciones de la trama literaria, equivalente a los temas de la pintura y los motivos de la música. Pero en el pasaje "el devenir libre del material, de la inmediatez natural" utiliza nuevamente «*Stoff*» para referirse a "lo subjetivo, lo exterior como tal, que aquí también alcanza su libertad sin someterse al concepto, la objetividad formal abandonada por lo superior, la

[1030] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.199.
[1031] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Op.cit*. p.199.
[1032] Adorno, Th. W. *Ibid*.
[1033] Hegel, G.W.F. *Filosofía del arte o estética (verano de 1826).* Madrid: Abada, 2015. p.183
[1034] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.199.

objetividad que se sostiene por su propio pie al margen de lo superior".[1035] La materia que se comporta con la inmediatez de lo natural, no es sin embargo en Hegel naturaleza inmediata, sino ya el espíritu que pasó en sus estadios simbólico y religioso por el mundo natural y el mundo histórico, y con la forma romántica el espíritu se repliega en la autoconsciencia, ya no se reconoce en la materia. Sin embargo Hegel no recupera este estadio del espíritu confundido en la materia como una huella o un sedimento, sino que en tanto abandonada la materia queda vacía de espíritu. En alemán Adorno usa el término «*Material*» para distinguirlo de «*Stoff*», porque la materia "en su inmediatez, como algo a tomar de la realidad exterior y que, a continuación hay que elaborar, está en decadencia desde Kandinsky, Proust y Joyce".[1036] «*Stoff*» nombra ahora -como la palabra en inglés «*Matter*»- asunto, tema, motivo como en Hegel y sustancia, materia prima como en Marx. La objetividad abandonada por lo superior, es el mundo material filtrado por el espíritu. En el arte la tensión material y espíritu se elabora sin resolverse, de un modo opuesto al espíritu del mundo, a la razón instrumental absoluta. Para Adorno el modelo de esta tensión entre material y espíritu es el comportamiento mimético en el arte, que funciona como antídoto a la violencia de la razón capitalista que domina al material: "Propiamente, Hegel negó al momento mimético el acceso a la estética".[1037] En la elaboración mimética del material estético el espíritu estético no solo lo domina, sino que le da expresión a lo dominado en él. El entrelazamiento de los materiales de las distintas artes y entre estos y la vida sacó a la luz lo heterogéneo contenido a la fuerza en cada material por la organización espiritual del arte. El entrelazamiento de los materiales específicos de las artes es la consecuencia histórica del juego mimético de cada arte con su material a lo largo del siglo XX. Hoy el entrelazamiento es una forma y es también un contenido del arte contemporáneo. Esto significa que el entrelazamiento es una configuración que se le da al material, es un procedimiento técnico; pero también según la lógica de la preformación del material, que no es lineal sino asociativa, cada material que a penas se puede concebir aisladamente se encuentra en un estado histórico de pre-entrelazamiento: cada material es demoníaco, porque su nombre esconde una legión. El arte contemporáneo tiene por forma el entrelazamiento como estructura general y como huella en cada uno de sus materiales. En tanto que forma el entrelezamiento tiene como *principium stilisationis* al contemporaneísmo. El arte contemporáneo, que pretende liberarse de todo estilo o forma fija, deviene -ismo superior, es decir, estilo. El contemporaneísmo es el estilo -o forma constante como lo definen les historiadores- del entrelazamiento, la intermedialidad, el desmoronamiento de los materiales. Si la forma y el contenido son el trabajo del espíritu sobre el material, la espiritualización del material es su mediación por la experiencia subjetiva individual y social. La dialéctica de la preformación y de la espiritualización del material no está desarrollada en las estéticas posadornianas desde Wellmer hasta Rebentisch. Con ello corren el riesgo de inmediatizar al material, de reservarle la función como si de una fuerza inestabilizante de lo indeterminado se tratara. Sin embargo, solo desde las estéticas posadornianas se puede ver en *Teoría estética* que el desmoronamiento del material puede ser comprendido también como experiencia estética sedimentada. La sedimentación de la experiencia estética en el material no es sólo la del compositor aislado, que en tanto individuo constituido socialmente introduce la tensiones universales en la configuración del material, sino que aparece con Rebentisch la mediación del espacio social del arte, de la institución arte y del discurso específicamente estético. La noción de experiencia estética en Rebentisch se compone del complejo de tensiones de sujeto-objeto que va desde la experiencia singular hasta la totalidad de la experiencia

[1035] Hegel, G.W.F. *Op.cit.* p.347.
[1036] Adorno, Th. W. "El concepto de materia; intención y contenido". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.201.
[1037] Adorno, Th. W. "El concepto de materia; intención y contenido". En *Op.cit*. p.202.

pasando por las instancias formales, convencionales, teórico-críticas, categoriales, institucionales, discursivas, públicas, contextuales e históricas. Los materiales estéticos se determinan ahora por el entrecruzamiento singular del contexto de experiencia, el trasfondo de la experiencia, el discurso público sobre el arte, las lógicas institucionales, el modo de producción de la teoría, la curaduría y la crítica de arte, las categorías vigentes, las formas en circulación, el encuentro subjetivo con una obra.

Todavía en el terreno de la producción artística, el entrelazamiento de material y experiencia también se encuentra en el sentido específico de que con las neovanguardias también la experiencia estética devino material para la producción artística. La experiencia estética tiene una materialidad constitutiva que está determinada en tanto proceso histórico. Sobre esta materialidad han trabajado las vanguardias del siglo XX, lo que significa que la experiencia estética ha sido uno de los materiales elaborados por la producción artística. Bajo la constelación adorniana de historia y naturaleza la expansión de los materiales disponibles por las neovanguardias se descubre como una expansión del dominio estético de la experiencia, y ya no sólo lo que allí habría que defender normativamente como en Rebentisch y Menke. La experiencia estética es material de la producción artística por diversas razones. Con el desmoronamiento de los materiales nobles, la crisis de la categoría de obra de arte y la inclusión del espectador la experiencia estética se vuelve central para la producción artística contemporánea. Pero la experiencia estética, constitutiva en la recepción de las obras de arte, es también desde siempre un momento del proceso de producción. Si de acuerdo a la experiencia "la obra de arte no se percibe como algo fijado y a continuación es interpretada en vano, sino que vuelve a ser producida en su propia constitución objetiva";[1038] dialécticamente la obra de arte no se produce como mero devenir indeterminado, sino que como juego con el sentido la producción es ya una anticipación de la recepción. La recepción estética es (re)construir la obra de arte, la producción artística es anticipar la experiencia estética. Desde que en el siglo XX las obras comenzaron a exhibir en la superficie sus propios procesos de producción, al revés la producción comenzó a mediarse cada vez más por el discurso, la crítica y la teoría. La experiencia de la producción artística es una experiencia estética por derecho propio, que también está atravesada por las categorías y el discurso público. La experiencia estética de recepción de obras de arte en este sentido está preformada y anticipada por la producción artística. Lo que se llama objeto estético es el espacio de tensión entre la predeterminación de la experiencia en la producción y la posdeterminación de la experiencia en la recepción. La múltiple determinación del objeto estético por los distintas instancias individuales, institucionales y sociales de la producción, la circulación y la recepción parece haber sido mejor descripto por la sociosemiótica que por la estética.[1039] En los modos de producción donde el proceso se acorta a un puñado de decisiones de montaje de fragmentos la producción trabaja especialmente con el juego interpretativo como material. Incluso en los movimientos donde las obras aparecen como material bruto, ha sido *puesto ahí* subjetivamente: "En todo caso, ya que los procedimientos experimentales (en el sentido más reciente) están organizados pese a todo de manera subjetiva, es quimérica la creencia de que mediante ellos el arte se desprende de su subjetividad y se convierte sin más en el en-sí que en el resto de los casos finge ser".[1040] El caso del arte objetual, de los ensambles de objetos encontrados, son un caso potente de análisis, porque trabajan con materiales que son puestos a jugar en su yuxtaposición o en su intersección. Lo que Duchamp llamaba los *ready-mades* asistidos son

[1038] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.199.

[1039] Sobre el argumento de la anticipación de la recepción en la estructura de las obras de arte en tanto discursos, resulta significativo las investigaciones sobre la preconfiguración semiótica del «lector modélico» o del «tú textual» en el llamado doble espacio discursivo. *Cf.*: Fraenza, F. et Alt. *Ver y estimar arte apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio, y sobre todo, en regiones periféricas del mundo.* Córdoba: Brujas, 2009; Charodeau, P. "Éléments de sémiolinguistique. D'une théorie de language à une analyse du discours" Connexions, N° 38, p. 7-30, 1983; Eco, U. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Traducción de Ricardo Pochter. Barcelona: Lumen, 1993. También de Eco, U. *A Theory of Semiotics.* Milano: Bompiani, 1975. Traducción castellana de C. Manzano, *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.

[1040] Adorno, Th. W. "El problema de la invariancia; experimento (I)". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.40.

objetos cotidianos que devienen objetos estéticos por dos procedimientos: la combinatoria y la ostentación. Ambos procedimientos son aparentemente sencillos por su carácter intelectual, porque ninguno de ambos procedimientos implica modelar artesanalmente la estructura y la superficie material de los objetos. En el caso de los ensamblajes se altera la estructura de los objetos lo necesario para que conformen una sola pieza, pero lo fundamental en esa nueva unidad resultante es que ambas partes permanezcan claramente reconocibles. Uno de los primeros ensamblajes es el *ready-made* asistido de Duchamp *Rueda de bicicleta*, que consiste en una rueda de bicicleta incrustada en un taburete de madera, que luego ha sido comprimida como obra a través de su inscripción institucional. Dos objetos combinados y ostentados como obra de arte. Desde el punto de vista del juego con el material, no sólo la rueda y el taburete, sino también las operaciones de combinación y de ostentación forman parte de aquello sobre lo que hay que decidir. Combinar y ostentar son dos operaciones (inter)subjetivas, que implican los trabajos cognitivos de seleccionar, ensayar, interpretar, registrar y gestionar. En el arte objetual las propias operaciones de la interpretación de los objetos y la ambivalencia de la experiencia con ellos son también los materiales. Una rueda, paradigma del movimiento y el traslado del cuerpo, anclada a un taburete, paradigma del reposo y el asentamiento del cuerpo. La estabilidad del taburete permite sin embargo que la rueda gire erguida sin avanzar pero sin que nada se le interponga y la detenga. El círculo en la parte superior del ensamblaje sostenido por las esbeltas patas en la parte inferior por momentos constituye un antropomorfismo, como los monigotes de Klee, que se desarma luego por la textura industrial de los materiales. Los objetos producidos industrialmente expresan en su encuentro en *Rueda de bicicleta* las dos partes de la vida administrada por el modo de producción capitalista: la actividad y el descanso. La imagen de una rueda dada vuelta que por mas que gire no avanza es una imagen ajustada de los años de progreso de preguerra. Pero también de la modernidad cansada, al borde del colapso. Ninguna de estas ideas agota a la obra, pero estas e infinitas otras son provocadas y admitidas por la fuerza de la combinatoria.[1041]

La experiencia estética es material no sólo como objeto de trabajo de la producción artística, sino que la experiencia estética tiene su propia materialidad como trabajo receptivo. La materialidad de la experiencia estética permite que la recepción pueda también ser criticada como un tipo de producción. Adorno nombra aquí y allá la idea de un «material de la experiencia» en los términos de un «material empírico». A raíz de su condición de material empírico la experiencia está constituida por una historia y por una geopolítica de mediaciones cognitivas, es decir no sólo la de las obras sino también las de las categorías del entendimiento. Si en la *Estética de la instalación* la experiencia estética no es la de un individuo aislado, sino que involucra las instancias intersubjetivas de discusión pública de la crítica, la teoría del arte y la estética, no queda claro porqué la materialización de la argumentación estética no le hace justicia a la procesualidad, el entrelazamiento y la sensibilidad al contexto. En cambio la argumentación se expone kantianamente -no sólo en Rebentisch, sino también en Menke- de modo analítico y categórico, en favor de un dominio comunicativo del lenguaje y una abolición de la plasticidad expresiva. Las estéticas de la recepción -como la de Rebentisch- proyectan en el modelo de la experiencia estética como oscilación entre material y sentido, la autoexclusión de la estética del trabajo con su propio material conceptual-lingüístico. Que la experiencia se defina como elaboración dialéctica de un material empírico exige hacer un movimiento de autocrítica para precisar las mediaciones históricas que constituyen a este material. En la separación no mutuamente mediada, no negativa, no entrelazada, entre material y sentido se deshistoriza el sentido y se esconde peligrosamente el trabajo estético con el concepto. La dimensión

[1041] Sobre el análisis inmanente de un trabajo que constituye un encuentro «fortuito» asistido, *Cf.*: Molina, M. "¡Bang-bang! Las violencias en la obra de Luciano Burba «La realidad también es una burbuja»", publicación *El galpón de las delicias*, Edición única, Noviembre 2015, Córdoba.

categorial y argumentativa queda fuera del concepto de material y de su crítica en las estéticas de la recepción. En contrapartida el material de la experiencia Adorno lo elabora fragmentariamente en varios pasajes de distintos textos. El material empírico puede pensarse con Adorno, además de como objeto de trabajo de la producción artística, como el triple entrecruzamiento de una dimensión epistemológica, una dimensión histórica y una dimensión político-económica. [1] Sobre la dimensión epistemológica del material empírico, dice Adorno en "Aspectos" de los *Tres estudios sobre Hegel*: "Justamente a través del idealismo absoluto, que no deja que nada quede fuera del sujeto ampliado hasta lo infinito, sino que todo lo mete a la fuerza dentro del circuito de la inmanencia, se cancela la oposición entre la consciencia conferidora de forma y de sentido y la mera materia".[1042] El mismo movimiento de inversión dialéctica que Adorno aquí aplica en el terreno de la teoría del conocimiento lo extenderá luego en el terreno de la teoría del arte a la clásica oposición entre material estético y forma, con el ya citado, "también las formas pueden ser material".[1043] Para la teoría del conocimiento la dialectización de materia y forma implica concebir con Hegel contra Kant que la mera materia no existe en un estado puro al que luego la consciencia le da forma, sino que ella ya está marcada por la historia del despliegue espiritual, por la división del trabajo social. Para Adorno la materia es ya un híbrido de historia y naturaleza, en virtud de lo cual la materia no recibe pasivamente una forma de la consciencia, sino que ella también le preescribe «las reglas para su concatenación».[1044] No sólo lo «cósico dado» sino también lo «cósico fenoménico» está mediado por el estado histórico de la consciencia.[1045] "Según la tradición de la teoría del conocimiento, lo inmediato está en el sujeto, pero como dato o afección de éste".[1046] En la tradición empirista el mero observar, oír y sentir constituyen la captación inmediata por los sentidos de lo singular y lo concreto de la cosa. Contra la concepción empirista de la experiencia, es decir como reducción de las impresiones sensibles a una inmediatez cuasi-natural continúa en "Contenido de experiencia" discutiendo Adorno: "Las llamadas impresiones de los sentidos, por ejemplo, a las que la antigua teoría del conocimiento reducía todo saber, son ellas mismas meras construcciones, y no se dan puramente como tales en la consciencia viva. (…) Aquellas cualidades supuestamente elementales de la inmediatez se presentan siempre categorialmente ya formadas, y no es posible separar limpiamente como capas los momentos sensibles y los categoriales".[1047] Ni la cosa matérica ni la cosa percibida son material amorfo y sin cualidades que luego la consciencia configura, sino que están entrelazadas. Esto significa que las impresiones sensibles, el material a elaborar por la consciencia, en tanto preformadas comportan también una fuerza que altera a las categorías de la percepción. Precisamente en la *Crítica de la razón pura* tiempo y espacio son las dos categorías que dan forma a la percepción sensible.[1048] Especialmente desde un teoría de la experiencia que se concentra en la instalación desde una *rekantianización* de la estética filosófica a lo Bubner, como lo es la de

[1042] Adorno, Th. W. "Aspectos". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. p.232.
[1043] Adorno, Th. W. "El concepto de material". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.199.
[1044] Un argumento análogo aparece tempranamente en la tesis de doctorado de Adorno sobre Husserl, pero en lugar de la materia discute la indeterminación de la cosa frente a la consciencia: "No es la idea de cosa la que preescribe reglas a las múltiples apariencias, sino que la cosa misma es la regla ideal para la concatenación de las apariencias. En cuanto tal, sin embargo, «no (es), a diferencia del concepto kantiano de regla de las apariencias, simplemente una x, sino un objeto cognoscible de forma muy determinada a través de sus distintas características». Detrás de las apariencias no se nos oculta ninguna trascendencia planteada eternamente". Adorno, Th. W. "La trascendencia de lo cósico y lo noemático en la fenomenología de Husserl". En *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid: Akal, 200. p.71.
[1045] Adorno, Th. W. "La trascendencia de lo cósico y lo noemático en la fenomenología de Husserl". En *Escritos filosóficos tempranos*. Madrid: Akal, 200. p.344.
[1046] Amplía Adorno en *Dialéctica negativa,* con un argumento útil para precisar la crítica a *La soberanía del arte* de la «autosubversión del significante», ya no por la fuerza de un material bruto, sino por un material con una forma pobre: "Ciertamente la inmediatez pone coto a la idolatría de la deducción, pero es también por su parte algo abstraído por el objeto, material bruto del proceso subjetivo de producción en el que la teoría del conocimiento tenía su modelo. En su forma pobre y ciega, lo dado no es objetividad, sino meramente el valor límite que el sujeto no llega a dominar por entero en su propio ámbito de jurisdicción tras haber confiscado el objeto concreto". Adorno, Th. W. "El objeto no es algo dado". En *Dialéctica negativa*. Madrid: Akal, 2005. p.177.
[1047] Adorno, Th. W. "Contenido de experiencia". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. pp.272-273.
[1048] *Cf.* Kant, I. *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Colihue, 2007. B33 y 75.

Rebentisch, el material empírico se específica como modo de producción artística que juega con el tiempo y el espacio en tanto materiales de trabajo. Los análisis en *Estética de la instalación* sobre los entrelazamientos de las artes espaciales y las artes temporales dan cuenta de las transformaciones concretas e históricas de estas categorías de la percepción estética provocadas por el arte instalativo de los años 70. "Las formas de las percepciones sensibles y las categorías, que Kant desarrolló en la *Crítica de la razón pura*, no sólo son empero algo *a priori*, no sólo se enfrentan a la experiencia como su otro, sino que ellas están mediadas por la experiencia, así como también ellas tendrían que constituir a la experiencia. Esto significa, que la propia experiencia se constituye básicamente en la aplicación de los fundamentos, cuyo sistema de los juicios sintéticos *a priori* es el material de la experiencia".[1049] En este complejo pasaje de las Lecciones de estética de 1961/62 Adorno lleva la dialéctica de material y experiencia un paso más allá, porque no sólo las categorías del entendimiento que configuran el material sensible sino también la forma resultante en el juicio sintético *a priori* se ve reconfigurada históricamente como material de la experiencia. En Kant la síntesis organiza trascendental y verticalmente la multiplicidad de las percepciones sensibles. Pero vista como material histórico la forma de la síntesis deja de ser *a priori*, se destrascendentaliza. El arte ensaya modelos de reunión no sintética o paratáctica de las partes. Frente al estático modelo kantiano de síntesis, formas posteriores de la idea como la constelación, la estereoscopía, el rizoma o la diseminación darían cuenta de una unidad no violenta de lo múltiple. Como Adorno desarrolla en "El arte y las artes", el fenómeno vigesimesco del montaje de fragmentos y del entrelazamiento de las artes engendra una unidad dialéctica o abierta de lo múltiple que le hace justicia simultáneamente al material y a la experiencia.[1050] Estas cualidades históricas y sociales que ya trae el material de la experiencia y que a la vez hacen de los estratos de la consciencia parte de aquello a lo que se da forma, impacta en la idea del material como substrato fenoménico presignificante que se tiene en *La soberanía del arte* y en la *Estética de la instalación*. En *Teoría estética* esta mutua mediación entre material y experiencia se vuelve prototípica en la mímesis como una mutua transformación entre el artista y aquello con lo que juega. Si según el comportamiento mimético el sujeto sigue las sendas que lo conducen hacia el interior de su objeto para elaborarlo, allí dentro el material impone exigencias históricas que no dejan «nada sin cambios» en el sujeto. Rebentisch se aproxima a esta mutua transformación en la mímesis con su concepción de experiencia estética, allí donde señala que el arte instalativo en su materialidad híbrida y su sensibilidad a los contextos institucionales y sociales concretos en los que aparece reconfigura la experiencia de individuos situados socialmente.[1051] En la medida en que Adorno comprende no sólo a la elaboración del material por los artistas sino también a la interpretación de las obras de arte como imitación, esta mutua imbricación entre material y experiencia vale tanto para la producción artística como para la crítica de arte y para la estética.[1052] El material de la experiencia, según el modelo de la dialéctica negativa adorniano no es nunca inmediato y bruto como Menke recupera de Kant y sobrevive en Rebentisch en la idea de oscilación entre materia y signo, sino siempre ya preformado por la experiencia y esta a su vez por su material empírico. [2] Sobre la dimensión histórica del concepto de contenido de experiencia advierte Adorno que "para Hegel aquello de lo que en cada caso se tiene experiencia es la contradicción motora de la verdad absoluta (…) La concepción hegeliana de la experiencia como

[1049] Dada la dificultad técnica que este pasaje representa para la traducción, conviene contrastarlo con la versión en alemán: „Die Anschauungsformen und Kategorien, die Kant in der Kritik der reinen Vernunft entwickelt, sind aber nicht nur solche Apriorien, sie stehen nicht nur der Erfahrung als deren Anderes gegenüber, sondern sie sind mit ihr insofern vermittelt, als sie zugleich auch die Erfahrung selbst konstituieren sollen. Das heißt, die Erfahrung selbst besteht im Grunde in gar nichts anderem als in der Anwendung der Grundsätze, deren System das der synthetischen Urteile a priori ist, auf das Material der Erfahrung". Adorno, Th. W. *Vorlesung Ästhetik 1961/1962*. Vo. 5547. Adorno Archiv, Akademie der Künste, Berlin. [Traducción propia].
[1050] *Cf*. Adorno, Th. W. "El arte y las artes". En *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz.* Madrid: Akal, 2008. p.386.
[1051] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.284.
[1052] Adorno, Th. W. "La interpretación como imitación". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.171.

«movimiento dialéctico que la consciencia lleva a cabo en sí misma, tanto en su saber como en su objeto» (…) Más tampoco nos referimos a observaciones empíricas que en la filosofía de Hegel se elaborasen sintéticamente. Lo que aquí se tematiza son contenidos de experiencia *de* la filosofía hegeliana, no contenidos de experiencia *en* la filosofía hegeliana. Lo así entendido toca más bien a lo que en la introducción a su *Sistema de la filosofía* Hegel llama la «postura del pensamiento con respecto a la objetividad –la del suyo-. Intentaremos traducir a una posible experiencia actual lo que a Hegel se le abrió esencialmente, lo que vio en el mundo (…) lo que objetivamente se le presentó, lo cual se reflejó y precipitó en su filosofía»".[1053] La idea de un contenido de experiencia podría pensarse como convergente con la de contenido de verdad de las obras de arte. El contenido de verdad de las obras de arte no es el contenido temático ni las intenciones subjetivas de l*e* autor*e*. Se trata en cambio de contenidos objetivos, que atraviesan a los temas y a las intenciones, que l*e* autor*e* elabora a partir del material -de la experiencia- y que quedan como huellas en la configuración del material empírico, de las percepciones sensibles, categorías del entendimiento y formas del sentido. Lo que inintencionalmente se precipita en la experiencia estética hay que buscarlo en la materialidad que ella elabora y que ella misma es. Adorno interpretaba como contenido de verdad de la filosofía de Hegel la experiencia de un mundo como sistema antagónico, cuya forma expresaba la "inexorable reunión en un todo, por obra del principio del intercambio, de todos los momentos y actos parciales de la sociedad burguesa".[1054] En este punto, el modelo de la experiencia estética como oscilación entre dos extremos -el del material y el del sentido- resulta reductivo frente a los fenómenos de entrelazamiento y desdiferenciación descriptos en la *Estética de la instalación*. En Rebentisch -allí donde sigue a Menke- hay un vacío conceptual sobre el material, un momento donde la oscilación se detiene. En Menke el material refiere a las obras de arte terminadas como material para el trabajo comprensivo. El material del proceso de comprensión, su objeto de trabajo, son las obras de arte, que subvierten el proceso de comprensión. Que este material, que las obras de arte como material de la experiencia estética, sea indeterminado y presignificante es así todavía más problemático. Esto comporta una pérdida de las mediaciones de las obras como objeto del juicio estético. Menke no piensa en que la configuración del material que porta la obra de arte sea significante y determinada, al menos no lo suficiente para orientar el juicio estético. Al deshistorizar el estado del material estético, no puede ver que su aparente desconfiguración, indeterminación y carencia de sentido no constituye estructuralmente al material, sino que es la huella histórica de su momento vigesimesco, de su descomposición por las revueltas vanguardistas contra las categorías estéticas, convenciones formales e instuticiones artísticas. En el caso de las ostentaciones, es decir, ese procedimiento posduchampiano de escoger un objeto ya producido y señalarlo como obra de arte, el «material crudo» coincide literalmente con la obra de arte «terminada». Las ostentaciones exponen un objeto de la vida cotidiana mayormente en la ciudad, y junto con el objeto exponen el procedimiento de la ostentación estética. La auto-ostentación del *ready-made* y del *object trouvé* señalan irónicamente lo breve que puede ser producir una obra de arte en la metrapolis. La indeterminación aparente de la obra de arte es el momento vigesimesco del material. La forma histórica que tienen los materiales contemporáneos está filtrada por las experiencias de la expansión, la descomposición, la bastardización, la yuxtaposición y el entrelazamiento. En este sentido, las estéticas de la experiencia -incluyendo a Rebentisch- descuidan la dialéctica material y apariencia. Menke avanza en la descripción del proceso (anti)cognitivo de la experiencia estética, pero de un modo abstracto. Por su parte, Rebentisch vuelve a pensar el material como material de la producción artística. La reconstrucción del concepto de material con su respectiva constelación de categorías como la de

[1053] Adorno, Th. W. "Contenido de experiencia". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. pp.269-270.
[1054] Adorno, Th. W. "Contenido de experiencia". En *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal, 2012. pp.296.

medio, forma, técnica y progreso implica sostener un pie en la producción artística. El artículo de Adorno "El arte y las artes", con el que Rebentisch reconstruye el concepto de material, pone al entrelazamiento de los materiales de las distintas artes como el estado histórico del material. Que cada material contemporáneo aparezca como un campo de tensiones, constituido interdisciplinariamente, con desviaciones hacia otros espacios de trabajo es la huella del entrelazamiento de las artes que Adorno describía en los años sesenta. Rebentisch avanza en la dialéctica de la experiencia entre sujeto y objeto, porque en el centro de su estética de la experiencia está el fenómeno artístico de la instalación. La reconstrucción conceptual está además abierta a la crítica y a la teoría del arte, incluso a textos de artistas, lo cual hace aparecer preguntas y categorías técnicas cercanas a la producción artística. El lugar y la función de la categoría de material no llega a incoporar en la argumentación la figura del entrelazamiento y el desborde de la propia categoría. La dialéctica sujeto-objeto que se defiende sistemáticamente en las estéticas de la experiencia, no se distancia tanto de Adorno por las ideas anti-objetivistas, sino por la tendencia a la desdialectización. Si la dialéctica sujeto-objeto la comporta en la *Estética de la instalación* la oscilación entre experiencia y material, ambas no se oponen concretamente sino que están mutuamente atravesadas. La figura de la oscilación como pendulación *entre* dos extremos contrapuestos es claramente una salida de la dialéctica negativa. En este sentido, ni el material es comprendido como experiencia cristalizada ni la experiencia estética es analizada normativamente como material. En sus mediaciones materiales la experiencia desintegra su comprensión como totalidad. Es complicado políticamente argumentar en favor de una descripción de la experiencia estética como totalidad, sin referir a la desigualdad estructural que su historia y su presente encarna. Si esa totalidad de la experiencia estética está compuesta también por el discurso público y la institución arte, entonces hay que criticar normativamente a la estructura de poder global que constituye la totalidad del discurso estético y la totalidad de la institución arte. La estética forma parte desde sus inicios activamente de la reproducción de la asimetría sensible, discursiva y territorial. Las categorías estéticas tradicionales, que han sido determinante en la discusión pública sobre el tipo de juicio "X es bello" y que están en la base de la industria cultural, son mayormente europeas. Todas ellas han sido formuladas en nombre de la totalidad y no como autocrítica de su falsedad histórica y social. En este sentido que el recorte de autores con los que Rebentisch discute es un hibrido de estéticas alemanas y estadounidenses que refieren a instalaciones del mundo del arte del norte global. El híbrido categorial de la *Estética de la instalación* es hegemónico. La desintegración de la categoría de totalidad también debería formar parte del programa de una estética crítica del resto metafísico en el discurso sobre el arte. *Estética de la instalación* converge con *Teoría estética* como presuposición de una totalidad fragmentaria respectivamente de la obra de arte y de la experiencia estética. La crítica de la estética como discurso de la totalidad tiene que autocriticarse como hipostatación de la desigualdad entre el sur global y el norte global, entre hombres y mujeres, entre blancos y negros, entre ricos y pobres. Rebentisch nombra aquí y allá esa agenda política, pero no la desarrolla. [3] Sobre la circulación de las impresiones dice Adorno en "Desviaciones de Valéry": "La conexión del espíritu y de la producción espiritual con lo que en el lenguaje de la economía política se llama esfera de circulación no le es ajena. «Si *hacer negocio* significa que uno compra con la intensión de revender, es hombre de negocios el artista o el autor que observa, viaja, lee y hasta vive sólo para producir, para poner en el mercado su impresión»".[1055] Adorno asume de Valéry una suerte de tipificación del papel, la función y la posición objetiva de los intelectuales en el sistema productivo capitalista, a partir de la lógica del intercambio precisamente de las impresiones.[1056] De acuerdo a las experiencias que Adorno tuvo

[1055] Adorno, Th. W. "Desviaciones de Valéry" en *Notas sobre literatura.* Madrid: Akal, 2003. p.169.
[1056] Adorno, Th. W. "Desviaciones de Valéry" en *Notas sobre literatura.* Madrid: Akal, 2003. p.173

en el exilio, especialmente en el *Princeton Radio Research Project*, el procedimiento epistemológico de aislar el dato empírico y ofrecerlo como objetividad constituía la lógica vigesimesca del intercambio de las impresiones. Lo que en su artículo "Experiencias científicas en América" se describe como «investigación administrativa» es la parte de la teoría cómplice con la industria cultural.[1057] En las mediciones radiofónicas de las experiencias de los oyentes de radio a través de variables que aíslan datos sensibles en orden a su organización estadística se perpetra una fetichización regresiva de la escucha.[1058] Los datos de estas investigaciones de la sociología empírica de la escuela de Chicago sobre las experiencias de la audiencia se vendían a las corporaciones para determinar los rangos horarios de la programación más escuchados para su cotización publicitaria. Frente al despliegue de la organización positivista de la ciencia que en el siglo XX se volvió hegemónica, Adorno insistía en una carta a Thomas Mahn del período del exilio: "No debemos permitir que nos roben la posibilidad de pensar dialécticamente".[1059] Frente a la reducción de la experiencia a un repertorio organizado discretamente de hechos empíricos aislados por un método positivista, la teoría crítica debía perseverar en «la experiencia de la dialéctica», como intento de superar la manipulación conceptual.[1060] Para Adorno el signo de la configuración del material empírico, por el arte, pero también por la filosofía se decide como una posición del sujeto frente al objeto en el marco histórico del conflicto social. Sin embargo, lo que la cita de Valéry señala saca a la luz además la mediación de la institución académica, cuyo aparato de producción, circulación y recepción involucra también a la ciencia no administrativa, incluyendo a la puesta en circulación de las experiencias .[1061] Esto aproxima la experiencia hacia la crítica de la economía política del signo.[1062] En Rebentisch sin embargo no hay en el medio de la estructura del fenómeno artístico como oscilación entre materia y signo una crítica al carácter intercambiable del signo, no sólo del signo artístico sino también del signo estético, del discurso sobre el arte. La crítica a la economía política del signo involucraría de lleno al discurso estético, y reclama escribir una autocrítica de la economía política de la estética.

En la cuádruple mediación del material empírico por la producción artística, por la estética, por los procesos históricos y por la lógica del intercambio, la experiencia estética encuentra una singularidad alternativa al teorema de la oscilación entre material indeterminado y comprensión determinante. Con la crítica al resto de metafísica en la estética y en el arte, la metafísica queda sin «refugio» y en contrapartida la estética queda vaciada de una diferencia substantiva respecto de los otros discursos. Las capas de mediaciones que constituyen la experiencia estética liquidan la idea de que allí hay algo esencial o estructuralmente diferente, contrariamente se expone su radical entrelazamiento con los otros procesos materiales de experiencia: "Como las obras de arte registran y objetivan capas de la experiencia que, ciertamente, están en la base de la relación con la realidad, pero en ella están ocultas como cosas, la experiencia estética es acertada como experiencia social y metafísica".[1063] En este pasaje eliminado por Adorno de *Teoría estética* se tensa el momento de verdad de su concepción de experiencia y su recaída en la metafísica, contra la que acertadamente se dirige Rebentisch. La concepción de la experiencia estética como en capas de mediaciones que van más allá de la obra de arte parece perseguir el desmoronamiento de los materiales comportada por las neovanguardias. Montada bajo el mandato de las mediaciones de su material la estética contemporánea se ve obligada a desviarse a cada rato. Que estas capas se oculten metafísicamente en el objeto y no como dialéctica

[1057] Adorno, Th. W. "Experiencias científicas en América". En *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entradas*. Madrid: Akal, 2009. p.629.
[1058] Adorno, Th. W. "Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha". En *Disonancias*. Madrid: Akal, 2009.
[1059] *Cf.* Adorno, Th. W. y Mann, T. *Correspondencia 1943-1955*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2006.
[1060] Cf. Adorno, Th. W. *Introducción a la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2013. p.34.
[1061] Las leyes del despliegue del capital simbólico y cultural en juego en el espacio académico fue descripto rigurosamente por Pier Bourdieu: en *Homo academicus*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
[1062] *Cf.* Baudrillard, J. *Crítica de la economía política del signo*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2002.
[1063] Adorno, Th. W. "Paralipómenos". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.411.

con el sujeto es el punto donde Rebentisch acierta en discutir en Adorno. En la *Estética de la instalación* la experiencia estética en virtud de su procesualidad es capaz de interrumpir los procesos de comprensión automática, en una motivación que remite a los procedimientos instalativos concretos de la teatralidad, la intermedialidad y la sensibilidad al contexto. La singularidad que caracteriza normativamente a la experiencia estética al querer dirigirse contra el diagnóstico de la razón instrumental absoluta dentro la cual la mímesis tiene sentido, reafirma la misma asimetría en el terreno de la experiencia entre lo que podríamos llamar experiencia ordinaria o vivencia [*Erlebnis*] y experiencia auténtica [*Erfahrung*].[1064] El contexto de experiencia del que se diferencia el arte sigue estando descripto bajo la sombra del «lamento por la crisis de la experiencia»,[1065] frente al que el arte se muestra superador o cualitativamente superior. En Rebentisch, como sostiene la problemática idea de un arte avanzado en tanto autocrítica de los restos metafísicos en la institución arte, se cuela allí también la tan discutida separación adorniana alto/bajo, sobre la que no se desarrollan mayores argumentos: "En la medida en que el arte instalativo hoy reprime la cuestión del sujeto concreto de la experiencia estética, parece rendirse al consumo, degenerando en diseño de interiores decorativo".[1066] Las producciones más avanzadas del siglo veinte desfundaron la propia idea del arte avanzado. La estética contemporánea no sólo que ya no puede contar con obras más avanzadas que otras por sus características objetivas o formales, sino que tampoco con experiencias más avanzadas que otras. Con ello las preguntas por el arte pero también sus fuerzas se desparramaron en otras instituciones no artísticas -como el lenguaje, el cuerpo o la ciudad-, a las que habría que interpretar como otrora a las obras de arte. Adorno parece haber dejado esta intuición todavía más lejos, incluso contra sus propios diagnósticos tempranos, al sospechar que el futuro del arte avanzado podría llegar a ser el *kitsch*. La estética después de Adorno sin embargo no ha logrado todavía pensar la industria cultural y los fenómenos extraestéticos cotidianos por fuera del diagnóstico pesimista del empobrecimiento de la experiencia.[1067] En este sentido, las estéticas de la experiencia no se han movido del terreno de la modernidad estética, es decir de una narrativa del progreso por más experiencial, situado y contingente que se lo describa. Si los procesos de desmoronamiento, entrelazamiento y de desdiferenciación desatados por las vanguardias por fin se toman en serio desde la estética, la reflexión tiene que arrebatarle al arte el privilegio de lo radicalmente singular o de lo infinitamente capaz sobre el que se apoya su valor de cambio. En la elaboración concreta de las experiencias subjetivas

[1064] Jay, M. "El lamento por la crisis de la experiencia. Benjamin y Adorno". En *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidos, 2009. p.379

[1065] *Cf.* Jay, M. "El lamento por la crisis de la experiencia. Benjamin y Adorno". En *Op.cit*.

[1066] Rebentisch, J. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p.281.

[1067] Sin embargo hacia esta dirección se orientan los dos trabajos de Juliane Rebentisch posteriores a la *Estética de la instalación*, a saber *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz* [*El arte de la libertad. Sobre la dialéctica de la existencia democrática*] (Frankfurt am Main: Surhkamp, 2012) y *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung* [*Teorías del arte contemporáneo. Una introducción*] (Hamburg: Junius, 2013) aún no traducidos al español. En *Estética de la instalación* Rebentisch llama la atención sobre la constitución discursiva de la subjetividad, es decir el carácter interpersonal del sujeto como el carácter intermedial del objeto (*Cf.* Rebentisch, 2003, s.135). En los discursos históricos sobre el arte la experiencia estética se manifiesta públicamente, y conduce a nuevos debates. El sujeto se compone de materiales discursivos. En este punto la ambivalencia infinita de la experiencia estética cumple un papel decisivo en el juego infinito de fuerzas en disputa de la democracia. La experiencia estética pone en cuestión los discursos y los mecanismos fosilizados, incluso o quizás sobre todo cuando ya no está en contacto directo con las obras de arte, sino por la estela de su efecto en el material subjetivo, en la experiencia, en los vínculos-con los demás pero sobre todo con uno mismo- y en los discursos. En la *Estética de la instalación* está el germen de la politicidad inmanente del distanciamiento estético, del momento de la reflexividad inacabable entre material y significado. *Estética de la instalación* deja abierto el campo estético para su articulación con el proceso democrático, que se desarrollará luego en *El arte de la libertad*. En este punto el distanciamiento respecto de las determinaciones, instituciones y convenciones sociales que experimenta el sujeto con una obra de arte es *per sé* un momento necesario del juego democrático, en orden a "la autocorrección permanente de las instituciones y de las regulaciones socialmente reconocidas". Sin embargo, lo que falta en la *Estética de la instalación* es una crítica de la economía política del carácter procesualista y relacional de la experiencia estética, que constituyen el material por antonomasia para el capital simbólico en el arte contemporáneo. En este punto la descripción de la potencia del arte instalativo se revela naif. En Rebentisch el carácter procesual es entendido en términos relacionales, un proceso donde acontece un modo específico de la relación sujeto-objeto pero también sujeto-sujeto. Las relaciones entre el sujeto-objeto quedan sedimentadas tanto en el objeto como en el sujeto, en el material de ambos. En la materialidad del productor-receptor, en sus materiales empíricos también quedan sedimentadas las relaciones con las obras. Este momento de inmanencia, de interiorización de la relación y de cristalización del proceso en el material subjetivo, en el material espiritual sería decisivo en la relación de la *Estética de la instalación* con el *Arte de la Libertad*, es decir como condición de posibilidad para la afectación de la experiencia estética sobre las demás experiencias en la vida democrática, como ejercicio de la fuerza desconfiguradora de la esfera estética sobre los sentidos naturalizados de las esferas de la moral y de la ciencia, eso que Menke llama como soberanía.

con el arte desde las vanguardias irrumpen una y otra vez formas que no parecen ser tenidas en cuenta por las estéticas de la recepción. Allí el modelo rebentischiano del distanciamiento reflexivo se revela formalista, y por demasiado abstracto algo ingenuo. Las experiencias más corrientes desde el desmoronamiento de los materiales estéticos parecen ser las de la decepción, el desinterés y el enojo en el *common sense* y la de la fruición culinaria o la proyección de valor simbólico entre los amigos de las artes, antes que las del distanciamiento crítico. Nada garantiza que el «poso de absurdo» -como formuló alguna vez Goethe- arrastre dentro suyo la reacción de la razón ante su bloqueo del «¿Para qué todo esto?» que Adorno refería como experiencia clave del arte neovanguardista[1068]; la indiferencia en comentarios del tipo «A esa obra la puede hacer cualquiera» y la intolerancia a la ambigüedad con el «¡Eso no es arte!». Las reflexiones finales de la *Teoría de la Vanguardia* sobre los efectos del *shock,* ya en los años posteriores al surrealismo y al dadaísmo, como su tendencia a producir una cerrazón de la experiencia, una reafirmación de la posición del espectador por una parte, y por otra, en su institucionalización, lo que debería ser una sorpresa, se espera para ser consumido, discute la expectativa en la fuerza inagotable de la experiencia estética en relación al material de generar distanciamiento como es descripta en las estéticas de la recepción.[1069] Además no sólo la interrupción de la comprensión por un material que frente a ella aparece como indeterminado, sino un tipo específico de determinación racional en la obra -desde Magritte y el conceptualismo- puede dar lugar a experiencias estéticas: "1. Los artistas conceptuales sacan conclusiones a las que la lógica no puede llegar. 2. Los juicios racionales repiten juicios racionales. 3. Los juicios ilógicos conducen a nuevas experiencias".[1070] La experiencia del absurdo del arte, si todavía tiene alguna razón de ser, es la de extenderse haciendo saltar el absurdo de todo lo que hay, concretamente de todo aquello que a cada vez lo atraviesa. El absurdo estético, la sensación por momentos de una «tomadura de pelo» o de «un chiste sin remate», no sólo de los materiales bastardos arrojados allí en la sala expositiva sino también en la estupidez de todo el mundo del arte, no garantizan un distanciamiento reflexivo de las determinaciones sociales, sino que por momentos mueven a la risa. El carácter irrisorio de muchas manifestaciones neovanguardistas, prototípico de los *happenings* de Jorge Bonino de los años sesenta, se aproximan a la idea adorniana de payasada.[1071] El carácter desestabilizante de la payasada, contrario a constituir socialmente a la subjetividad en el marco de la discusión pública democrática por el sentido del arte como en Rebentisch, para Adorno ponía al sujeto al límite de su subjetividad allí donde dejó abierta la constelación poshumanista con les animales, les niñes y les locos.[1072] La idea menkiana de la soberanía se aproxima a este punto, pero habría que corregirla con la noción de las mediaciones del material. Para eso hace falta la estética, en el sentido de una teoría crítica del arte, una estética más acá del arte. La estética, para autosuperarse como reclama Rebentisch, tiene que dejar de ser una filosofía del arte -o su variante contemporánea, una filosofía de la experiencia con el arte-. La estética contemporánea trabaja sobre su objeto, que de acuerdo a su estado histórico expandido se mueve entre lo más especializado de la institución arte y su entrecruzamiento con otros fenómenos de la vida social. Ya no alcanza con una metacrítica de las categorías intraestéticas alrededor de la obra de arte y de la experiencia estética con ellas. Tampoco alcanza ya con un andamiaje que anuncie desde fuera el entrelazamiento y los lazos con los movimientos feminista, poscolonial, queer, negro, indígena, animal y otras minorías sin involucrarse con sus

[1068] *Cf.* Adorno, Th. W. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp. 452, 458, 459-460.
[1069] Bürger, P. *Teoría de la vanguardia.* Buenos Aires: Las cuarenta, 2009. p.114.
[1070] LeWitt, S. "Frases sobre arte conceptual". En Lippard, L. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal, 2004. p.124.
[1071] *Cf.* Molina, M y Bustos, Guillermina. "Intentando recuperar a Jorge Bonino: Problemas Epistemológicos y Metodológicos", co-autora: Guillermina Bustos. En *Avances Revista de Artes*, Volumen 1, Nº19, ClFFyH y CePIA, UNC. Editorial Brujas. Córdoba, Octubre 2012.
[1072] *Cf.* Adorno, Th. W. "Lo mimético y lo estúpido". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. pp.163-164.

manifestaciones concretas. La estética tiene que comportar en su propio trabajo simultáneamente la desintegración del arte en sus mediaciones y su entrelazamiento con otras categorías. En una estética del material el arte -incluyendo los momentos de la producción artística y la experiencia estética- no ocupa ningún centro, sino que se yuxtapone con otros fragmentos de la vida dañada. Una estética del material ya no se circunscribe más una filosofía del material estético.

Conclusión

El desmoronamiento de los materiales estéticos producido por las vanguardias del siglo XX arrastró también a la forma que cerraba el proceso de producción en un todo unitario. Lo ensayístico en la *Teoría estética* de Th. W. Adorno al abrir la argumentación conceptual a la parataxis se enfrenta al mismo problema del final que las obras de forma abierta: ya no puede concluir. "La penuria de la forma parece anunciarse con la mayor energía en la dificultad del arte del tiempo para acabar; musicalmente, en el llamado *problema del final*; en la poesía, en el problema de la conclusión, que se agudiza hasta Brecht. Una vez liberada de la convención, ninguna obra de arte es capaz de concluir de una manera convincente, mientras que las conclusiones habitualmente hacen sólo como si con el punto final en el tiempo los momentos individuales también se reunieran en la totalidad de la forma".[1073] El enorme esfuerzo adorniano puesto en formular lo no-idéntico se vuelve contra los enunciados de tipo concluyente, es decir las frases que pretenden cerrar el asunto. Este impulso anticoncluyente opera en la filosofía adorniana, según la lógica de la desintegración, como la apertura del concepto a sus múltiples mediaciones. El concepto de material estético desmiente toda conclusión, todo aspecto que se quiere verticalizar como principio último. Como concepto filosófico el material estético no es idéntico al estado de la producción artística. Adorno piensa el material estético a través de múltiples capas divergentes entre sí pero entrelazadas que rompen con la forma cerrada de su concepto. Al estar estratificado el material deja de ser uno, tampoco es un dos -como habitualmente se malentiende la dialéctica adorniana- sino que es una multiplicidad que no se puede reducir a una idea superior, que finalice desde fuera el recorrido por los estratos. Una de las últimas decisiones de Adorno sobre *Teoría estética* fue suprimir la división en capítulos y quitar la introducción, para que las partes se expusieran como equidistantes del centro. De acuerdo a su estructura concéntrica el extenso ensayo sobre estética no concluye porque en verdad tampoco empieza, lo lineal del texto se espacializa mediante la argumentación asociativa. La conclusión de dos páginas de *Adorno y lo político* de Silvia Schwarzböck y la ausencia de una conclusión separada en la *Estética de la instalación* de Juliane Rebentisch exponen el agotamiento de la división academicista entre introducción, *corpus* y conclusión. "La infinitud mala, el no poder concluir, se convierte en el principio libremente elegido del procedimiento y en expresión".[1074] El procedimiento del no poder concluir se ha desarrollado en esta tesis transversalmente. Se ha conservado empero la división introducción-*corpus*-conclusión y a su vez el *corpus* en capítulos, porque aumenta la tensión a la luz de la interconexión que subterráneamente recorre a las partes. El capítulo 02 sobre el territorio a penas se puede pensar como una unidad temática separada del capítulo 03 sobre el cuerpo. A su vez el capítulo 04 sobre las neovanguardias se compone menos de partes que de extensos estudios, que presionan desde dentro por independizarse como ensayos autónomos. La reflexión desparrama el problema del material desmaterializado por doquier, bajo el signo de su irresolubilidad constitutiva. Que el material estético sea concreto y volátil, natural e histórico, artístico y filosófico constituye una encrucijada que no se puede resolver, sino que se desarrolla en renovadas variaciones y matizaciones materialistas. Las mediaciones retornan espiraladamente. Bajo la reflexión paratáctica se "extrae la conclusión: «El final está en el principio y, sin embargo, uno continúa»".[1075] Concluir no es cerrar sino retirarse de un proceso que en su perfectibilidad es infinito. Si terminar es abandonar la cosa, el concepto de material se expone al final como proceso de trabajo en estado de detención.

[1073] Adorno, Th. W. "El concepto de articulación (I)". En *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. p.198.
[1074] Adorno, Th. W. "El concepto de articulación (I)". En *Op.cit.* p.199.
[1075] Adorno, Th. W. "Intento de comprender Fin de partida". En *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.p.307.

Bibliografía

[Obras de Adorno en alemán y en español]

Adorno Theodor W. & Horkheimer Max
_ (1944) *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, (New York: Social Studies Association Inc.). Trad. de Joaquín Chamorro Mielke *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (Madrid: Akal, 2007).

Adorno, Theodor W.
_ (1933) *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (Tubinga: J.C.B. Mohr). Trad. de Joaquín Chamorro Mielke, *Kierkegaard. Construcción de lo estético.* (Madrid: Akal, 2006).
_ (1948) *Philosophie der neuen Musik* (Tubinga: J.C.B. Mohr). Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003).
_ (1951) *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. Joaquín Chamorro Mielke, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada* (Madrid: Akal, 2006).
_ (1955) *Kulturkritik und Gesellschaft i. Prismen. Ohne Leitbild* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). *Crítica de la cultura y sociedad i. Prismas. Sin imagen directriz*. Trad. de Jorge Navarro Pérez (Madrid: Akal, 2008).
_ (1958) *Noten zur Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Notas sobre literatura* (Madrid: Akal, 2003).
_ (1962) *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Gabriel Menéndez Torellas, *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (Madrid: Akal, 2011).
_ (1963) *Kulturkritik und Gesellschaft ii. Eingriffe. Stichworte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Jorge Navarro Pérez, *Crítica de la cultura y sociedad ii. Intervenciones. Entradas* (Madrid, Akal, 2009)
_ (1970a) *Musikalische Schriften i-iii* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de A.B. Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, *Escritos musicales i-iii.* (Madrid: Akal, 2006).
_ (1970b) *Musikalische Schriften iv* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de A.B. Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth*, Escritos musicales iv. (*Madrid: Akal, 2006).
_ (1970c) *Musikalische Schriften v* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de A.B. Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, *Escritos musicales v* (Madrid: Akal, 2006).
_ (1970d) *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad.* (Madrid: Akal, 2005).
_ (1970e) *Ästhetische Theorie*, editada por G. Adorno y R. Tiedemann (*Gesameltte Schriften* 7), (Frankfurt am Main). [1] Trad. de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, *Teoría Estética* (Buenos Aires: Orbis, 1983); [2] Trad. de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética* (Madrid: Akal, 2004).
_ (1971) *Die musikalischen Monografien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Antonio Gómez Schneekloth *et Alt. Monografías musicales. Wagner/Mahler/Berg*. (Madrid: Akal, 2008).
_ (1972) *Soziologische Schriften I* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. De Agustín González Ruiz, *Escritos sociológicos I* (Madrid: Akal, 2004).
_ (1975) *Soziologische Schriften II* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. De Agustín González Ruiz, *Escritos sociológicos II* (Madrid: Akal, 2009).
_ (2006) *Correspondencia 1943-1955*. (con Thomas Mahn) Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
_ (2009) *Ästhetik (1958/59)(*Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Silvia Schwarzböck, *Estética (1958/59)* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2013).
_ (2010) *Einführung in die Dialektik (1958)* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción al castellano de Mariana Dimópulos, *Introducción a la dialéctica* (Buenos Aires: Eterna cadencia, 2013). (2012) *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel*, editada por G. Adorno y R. Tiedemann (*Gesameltte Schriften* 5). Trad. De Joaquín Chamorro Mielke, *Tres estudios sobre Hegel*
_ (2015) *Philosophie und Soziologuie (1960)* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Mariana Dimópulos, *Filosofía y sociología (1960)* (Buenos Aires: Eterna cadencia, 2015).
_ (2017) *Philosophische Terminologie. Zur Einfurung*. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)
_ (1961/1962) Adorno, Th. W. *Vorlesung Ästhetik 1961/1962*. Vo. 5547. Adorno Archiv, Akademie der Künste, Berlin. [Traducción propia].

[Relacionados al pensamiento de Adorno]

Aristóteles
_ (1995) *Physis*. Introducción, traducción al castellano y notas de Guillermo R. de Echandía, *Física* (Gredos, Madrid: 1995)

Benjamin, Walter
_ (1928) *Ursprung des deutchen Truerspiels*. Traducción al castellano de Carola Pivetta, *Origen del* Trauerspiel *alemán* (Buenos Aires: Gorla, 2012).
_ (1936) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Suhrkamp: Gesammelte Schriften). Traducción al castellano de Tomás Joaquín Bartoletti y Julia Fava, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009).
_ (1942) *Über den Begriff der Geschichte*. Traducción al castellano de Tomás Joaquín Bartoletti y Julia Fava, *Sobre el concepto de historia* (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009).
_ (1967) "La facultad mimética" en *Ensayos escogidos*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1967. Versión castellana, H. A. Morena. 105-107.
_ (1982) *Das Passagen-Werke* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de L.F. Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, *El libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005).

Berman, Russell
_ (1977-1978) *Adorno, marxism and art* (Telos 34). Trad. de M. Molina, *Adorno, marxismo y arte* (Córdoba, 2015).

Böhme, H.
_ (1988) „Kritik der Melancholie und Melancholie der Kritik“. En *Natur und Subjekt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

Bubner, Rüdiger
_ (2010) *Acción, historia y orden institucional* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010).
_ (2016) "Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos" en *Materialien zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne.* Herausgegeben von Burkhardt Lindner und W. Martin Lüdke (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)

Buck-Morss, Susan
_ (1977) *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Trad. por Nora Rabotnikof Maskivker (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011).

Bürger, Peter
_ (1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp). Trad. de J. García, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).
_ (1983) *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* (Frankfurt: Suhrkamp). Trad. *Crítica de la estética idealista* (Madrid: Visor, 1996).

Callois, Roger.
_ (1939) "Mimetismo y psicastenia legendaria". En *El mito y el hombre*. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1939.

Dalhaus, Carl
_ (1974) "Adornos Begriff des musikalischen Materials" en H. Eggebrecht (ed.), *Zur Terminologie der Musik des 20 Jahrhunderts* (Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlgas-Gesellschaft, 1974). Translate by Nicholas Walker, "Adorno`s concept of musical material" en Jarvis (2007).

Eichel, Christine.
_ (1993) *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

Galfione, Verónica y Juárez, E.
_ (2015) "Experiencia estética después de Adorno. Reflexiones en torno a Wellmer, Bertram y Rebentisch". En *Kriterion*, nº132. Belo Horizonte: 2015.

Gómez, Vicente
_ (1998) *El pensamiento estético de Theodor Adorno* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998)

Habermas, Jürgen.
_ (1993) *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1993.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
_ (1796/97?) *Das ältest Systemprogramm des Deutchen Idealismuus*. Traducción al castellano de Zoltan Szankay y José María Ripalda, "Primer programa de un sistema del idealismo alemán" en *G.W.F Hegel. Escritos de juventud* (México DF: Fondo de cultura económica, 1978).
_ (1807) *Phäenomenologie des Geistes*. Traducción al castellano de Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra, *Fenomenología del espíritu* (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2009).
_ (1817) *Enzyklopäedie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Traducción al español de Ramón Vals Plana, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio* (Madrid: Alianza Editorial, 2005)
_ (1842) *Vorlesungen über die Ästhetk*, según la segunda edición de Heinrich Gustav Hothos. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, *Lecciones sobre estética* (Madrid: Ediciones Akal, 1989).
_ (2003) *Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, edición de Annemarie Gethmann-Siefert y Bernadette Collenberg-Plotnikov. Traducción al castellano de Domingo Hernández Sánchez, *Filosofía del arte o Estética (verano 1826) Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler* (Madrid: Abada Editores, 2015).

Hölderlin, Friedrich
_ (1984) *Poesía completa*. Barcelona: Libros Río Nuevo, 1984.

Huyssen, Andreas.
_ (2012) *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

Jameson, Fredric
_ (1990) *Late Marsxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic*. Traducción al castellano por María Julia De Ruschi. *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010).
_ (2011) *Representing Capital. A Reading of Volume One* (Londres: Verso, 2011). Traducción al castellano a cargo de Lilia Mosconi, *Representar El Capital. Una lectura del tomo 1* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013).

Jarvis, Simon
_ (2007) *Theodor W. Adorno. Critical Evaluations in Cultural Theory*. Volume 1. Routledge, New York, 2007.

Jay, Martin
_ (1973) *The dialectical imagination* (Boston: Little Brown y Co, 1973). Traducido por Juan Calos Curutchet, *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación social, 1923-1950* (Taurus, 1974).
_ (1984) *Marxism and totality. The adventures of a concept from Lukács to Habermas* (Los Ángeles: University of California, 1984).

Jiménez, Marc
_ (1977) *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte* (Buenos Aires: Amorrortu, 1977)

Juárez, Esteban
_ (2010) "Adorno: Lo político en el arte" en *Formas de lo político en el arte* (Córdoba: Plaquetas del Museo Caraffa)
_ (2013) "*La promesse du bonheur* en los inicios de la teoría crítica. Adorno, Marcuse y una controversia sobre estética materialista" en *Eikasia, revista de filosofía*, Número 67, año 2013, pp.279-310.
_ (2014) "El vanguardismo de lo tardío". En Revista de Humanidades Nº29. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014.
_ (2014) *Modernidad estética y filosofía del arte. La estética alemana después de Adorno* (Córdoba: Editorial 29 de mayo)

_ (2020) “Promesa y negatividad” en *Constelaciones*. 2020 (En prensa).

Kant, Immanuel
_ (1790) *Kritik der Urteilskraft*. Traducción de José Rovira Armengol, *Crítica del juicio* (Buenos Aires: Losada, 2005).

Klein, Richard
_ (2011) *Adorno. Handbuch*. Herausgegen von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müuller-Doohm. Stuttgart: Metzler, 2011.
_ (2014) *Musikphilosophie zur Einfürung*. Hambrug: Junius, 2014.

Leibniz, Gotfried
_ (1889) *Monadología*. Madrid: Biblioteca económica filosófica, 1889.

Lindner, B y Martin Lüdke, W. (Ed.).
_ (2016) *Materialien zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016.

Lüdke, W.M.
_ (1981) *Anmerkungen zu einer «Logik des Zerfalls»: Adorno-Beckett*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

Lukács, Georg
_ (1975)*El alma y las formas*. Barcelona, Grijalbo, 1975.

Maiso, Blasco Jordi
_(2009) “Theodor W. Adorno en castellano: Una bibliografía comentada”. En *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, ISSN-e 2172-9506, Vol. 1, 2009, (pp. 51-71). p.54.
_ (2011). Escritura y composición textual en adorno. *Azafea: Revista De FilosofíA, 11*, 73-96. Recuperado de http://revistas.usal.es/index.php/0213-3563/article/view/8025

Marx, Karl
_ (1857) *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Traducción castellana de Pedro Scaron. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador) (1857-1858)* (México: Siglo Veintiuno Editores, 2007).
_ (1867) *Das Kapital* [Tomo I]. Trad. de Wenceslao Flores. *El Capital. Crítica de la economía política* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999)

Marcuse, Herbert
_ (1965) “Über den affirmativen Charakter de Kultur” (1937), en *Kultur und Gesellschaft I* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag). Traducción castellana, “Sobre el carácter afirmativo de la cultura”, en *Cultura y Sociedad-l* (Buenos Aires: Sur, 1969).

Menke, Cristoph
_ (1997) *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* (Madrid: Visor, 1997).

Mittelmeier, M.
_ *(2013) Adorno in Neapel: Wie sich eine Sehnsuchtslandschaft in Philosophie verwandelt. München:* Siedler, 2013.

Molina, Manuel
_ (2017) “La música de la nueva filosofía. De la apariencia estética al material musical en los textos tempranos de Th. Adorno”. En Gonnet, M y Brendel, K. *Modernidad estética y filosofía del arte: reflexiones en torno a la apariencia estética*. Córdoba: Borde perdido, 2018.
_ (2018) *Archivo de los zafajes*. Córdoba, 2018. Disponible en: https://www.academia.edu/36676682/Archivo_de_los_zafajes

Müller-Doohm, Stefan
_ (2003) *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual* (Barcelona, Herder, 2003).

Quent, M.
_ (2014) “Thinking-Mimesis-Pre-imitation: notes on Art, Philosophy and Theater in Adorno´s Aesthetic Theory”. En Daddario, W. y Gritzner, K. *Adorno and performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2014. pp.130 y 141.

Rebentisch, Juliane
_ (2003) *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
_ (2013) *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einfürung*. Hamburg: Junius, 2013.

Rilke, Rainer Maria
_ (1908) *Der neuen Gedichte Anderer Teil* (Leipzig: 1908). Traducción de Federico Bermúdez-Cañete, *Nuevos poemas II* (Madrid: Ediciones Hiperión, 1994).

Roggerone, S.
_ (2015) “Theodor W. Adorno y Michel Foucault. Dos modos de la crítica.” En *Límite. Revista interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*. Volumen 10, Nº 32. Buenos Aires: 2015. pp. 5-14

Schütte, Wolfgang (Herausgeber)
_ (2003) *Adorno in Frankfurt. Ein Kaleidoskop aus Texten und Bildern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Schwarz, Michael
_ (2003) *Adorno: eine Bildmonographie*, Herausgegeben vom Theodor Adorno Archiv, Frankfurt, Suhrkamp.
_ (2020) Entrevista publicada en alemán en el sitio web oficial del Archivo Walter Benjamin con fecha 15.07.2020: https://www.adk.de/de/archiv/news/?we_objectID=61124

Schwarzböck, Silvia
_ (2008) *Adorno y lo político* (Buenos Aires: Prometeo, 2008).

Sonderegger Ruth

_ (2011) “Essay und system” en Klein, R. et Alt. *Adorno. Handbuch*. Stuttgart, Metzler, 2011.

Steinert, H.
_ (1992) *Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung*. Berlín: Sozialwissenchatler Fischer, 1992.

Trujillo, Iván
_ (2007) “Hegel y la desilusión de la historia. En torno a Paul de Man y la tesis del fin del arte” en *Persona y sociedad* Vol. XXI N°3, pp.91-107 (Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2007).
_ (2008) “El sujeto imposible: Jacques Derrida y la precipitación fenomenológica” en Olga Grau, Patricia Bonzi (ed.), *Grafías filosóficas: Problemas actuales de la filosofía y su enseñanza. Seminario Internacional de filosofía y educación*, Santiago 8-13 de enero 2007, pp. 205-210.
_ (2009) “El arte es… preciso. Derrida y el pensamiento hegeliano del arte” en *Persona y sociedad* Vol. XXIII N°3, pp.61-84 (Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2009).

Wellmer, Albrecht
_ (1985) *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. José Luis Arántegui, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* (Madrid: Visor, 1993).

Wiggershaus, Rolf.
_ (2010) *La Escuela de Fráncfort*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

Zagorsky, M.
_ (2009) „Material and History in the Aesthetics of ‚serielle Musik‘“. En *Journal of the Royal Musical Association* 134/2. *pp* 271-317.

[Sobre y de las vanguardias históricas y neovanguardias]

Alberro, A.
_ (2016) *Working conditions. The Writings of Hans Haacke*. Massachusetts: WritingArt Series, 2016.

Alonso, Rodrigo
_ (2011) *Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975*, catálogo de muestra homónima (Buenos Aires: Fundación Proa, 2011).

Bazzini, Marco et Alt.
_ (2012) *Palabras, imágenes y otros textos*, catálogo de muestra homónima (Buenos Aires: Museo de arte moderno, 2012).

Beckett, Samuel
_ (2006) *Fin de partida*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2006.

Berger, John
_ (2016) Modos de ver. Bercelona: Gustavo Gili, 2016.

Boehmer, Konrad
_ (1997) *Schönberg & Kandinsky: an historic encounter* (Amsterdam: Overseas Publishers Association)

Borges, Jorge Luis.
_ (1974) *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

Bozal, Valeriano
_ (1978) *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia, 1850-1939* (Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo1978)
_ (2003) *Kandinsky. El origen de la abstracción* (Madrid: Fundación Juan March).

Braun, L. R. (Ed.)
_ (1972) *Krieh die Kränk, Offebach!: Offenbacher Geschichten und Anekdoten*. Offenbach am Main: Kumm, 1972.

Brea, José Luis.
_ (1991) *Las auras frías*. Barcelona: Anagrama, 1991.

Brouchoud, Francisco Alí.
_ (2012) “Sobre el arte contemporaneísmo”. En Revista *Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visualEs*, Número 2. Buenos Aires: Blanco sobre blanco, 2012. pp.7-18.

Bustos, G. y Molina, M.
_ (2012) “Intentando recuperar a Jorge Bonino: Problemas Epistemológicos y Metodológicos”. En *Avances Revista de Artes*, Volumen 1, N°19, CIFFyH y CePIA, UNC. Córdoba: Editorial Brujas, 2012.

Bürger, Peter
_ (1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp). Trad. de J. García, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).
_ (1983) *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* (Frankfurt: Suhrkamp). Trad. *Crítica de la estética idealista* (Madrid: Visor, 1996).

Camnitzer, Luis.
_ (2009) *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac, 2009.

Carrión, Ulises.
_ (2012) “El arte nuevo de hacer libros”. En revista *Plural*. México: Tumbona, 2012.

Churner, R.
_ (2015) *Hans Haacke. October Files*. London: the MIT Press, 2015.

Cortázar, Julio.
_ (1995) *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
_ (2016) *Final del juego*. Madrid: Alfaguara, 2016.

Crow, Thomas
_ (2001) *El esplendor de los sesenta: arte americano y europeo en la era de la rebeldía* (1955-1969) (Akal: Madrid, 2001).

Daalder, R.
_ (2009) *Here is Always Somewhere Else*. Video-documental. Estados Unidos: Cult Epics and AgitPop Media, 2009: https://hereisalwayssomewhereelse.com/Here-Is-Always-Somewhere-Else

Danto, Arthur.
_ (2002) *La trasnfiguración de lugar común: una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós, 2002.

Düchting, Hajo
_ (1991) *Wassily Kandinsky (1866-1944). A revolution in painting* (Colonia: Tachen, 1991).

De Micheli, Mario.
_ (1968) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Córdoba: Editorial universitaria de Córdoba, 1968.

Farocki, Harun
_ (2009) „Wie man sieht" de *Harun Farocki. Filme 1967-2005*. De la colección de DVDs *Die Grossen Dokumentaristen*. Berlin: Absolut Medien, 2009.

Fischer-Lichte, Erika
_ *(2013) Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores, 2013.

Fiz, Marchan.
_ (1994) *Del arte objetual al arte del concepto*. 1960-1974. Madrid: Akal, 1994.

Foster, Hal
_ (1996) *The return of the real: The Avant Garde at the end of the century*, (Boston: M.I.T. Press). Trad. de Alfredo Brotons, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, (Madrid: Akal, 2001).

Fraser, Andrea.
_ (2016) *De la críticica de las instituciones a la institución de la crítica*. México: Siglo XXI, 2016.

Friedel, Helmut
_ (2004) *Kandinsky. Acuarelas (in die Städtische Galerie im Lenbachhaus Münich)*. (Cuenca: Catálogo de la Fundación Juan March).

Girondo, Oliverio.
_ (1922) *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía*. Buenos Aires: Coulouma, 1922.

Giunta, Andrea.
_ (2014) *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001; Longoni, A. *Vanguardia y revolución*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

Goldberg, Roselee.
_ (2001) *Performance art*. Thames & Hudson, 1998.

Grasskamp, Walter. et Alt.
_ (2004) *Hans Haacke*. Londres: Phaidon, 2004.

Gropius, Walter
_ (1967) *Die Neue Architektur und das Bauhaus*. Florian Kupferberg, Mainz, 1965.

Haftmann, Werner
_ (1978) *Kandinsky (1923-1944)* (París: Editorial Maeght). Trad. José Luis Alonso (Cuenca: Catálogo de la Fundación Juan March).

Hahl-Koch, J.
_ (1987) *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Madrid: Alianza, 1987. p.17.

Jacoby, Roberto y Fernández Vega, José
_ (2017) *Extravíos de vanguardia. Del Di Tella al siglo XXI*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa, 2017

Jager, N.
_ (1970) Catalogue of *Earth Art*. New York: Cornell University, 1970.

John, N. P.
_ (2018) *Verkörperte Allegorien. Skulptur und Fotografie im Werk Hans Haackes*. Berlin: Logos, 2018.

Kandinsky, Wassily
_ (1912) *Über das Geistige in der Kunst* (Münich: R. Piper&Co). Trad. Genoveva Dietrich, *De lo espiritual en el arte* (Buenos Aires: Paidós, 2006).

Kaprow, A.

_ (1995) "*Assemblages, Enviroments and Happenings*". En Sandford, M. S. (Ed.). *Happenings and other acts*. London: Roundlege, 1995. p.261.

Kastner, Jeffrey
_ (2005) *Land art and medioambiental art* (New York: Phaidon). Trad. de Santiago Navarro, *Land art y arte medioambiental* (Barcelona: Phaidon, 2005).

Kluge, Alexander
_ (2018) *Nachrichten aus der ideologischen Antike. Marx – Eisenstein - Das Kapital*. Frankfurt am Main: filmedition Suhrkamp, 2008.

Kosuth, Joseph
_ (1991) "Art after philosophy". En *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge: MIT Press, 1991.

Krauss, Rosalind
_ (1977) *Passages in Modern Sculptur*, London/Cambridge, Mass.: The Mit Press, 1977.

Lippard, Lucy R.
_ (1973) *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (University of California Press). Traducido al castellano por María Luz Rodríguez Olivares. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972* (Madrid: Akal, 2004).

Longoni, Ana.
_ (2006) "La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de «vanguardia» en el arte argentino de los 60/70". En *Pensamiento de los confines*. N°18, Julio de 2006. pp. 61-68.

Loos, Alfred
_ (2011) *Ornament und verbrechen. Die Schriften zur Architektur und Gestaltung*. Herausgeben von Oliver Ruf. Avedition. 1931.

Matzak, Matthius (Herausgeber).
_ (2014) *Das Neue Frankfurt*. VG Bild-Kunst, 2014, Bonn.

Morgan, Robert
_ (1996) *Art into ideas. Essays on conceptual art* (Cambridge University Press). Trad. de Ma. Luz Rodriguez, *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual* (Madrid: Akal, 2003).

Nadeau, Maurice.
_ (2007) *Historia del surrealismo*. Barcelona: Ariel, 1972.

Osborne, Peter
_ (2006) *Conceptual art* (New York: Phaidon). Trad. de Gemma Deza Gui, *Arte conceptual* (Barcelona: Phaidon, 2006).

Peble, Armando
_ (1971) *¿Qué es verdaderamente el expresionismo?* (Madrid: Doncel, 1971).

Peleschyán, A.
_ (2011) *Teoría del montaje a distancia*. México: UNAM, 2011.

Piper, Reinhard
_ (1965) *Der Blaue Reiter* (Munich: R. Piper and Co. Verlag). Trad. Ricardo Burgaleta, *Der Blaue Reiter* (Barcelona: Paidós, 1989).

Rivas, Pilar
_ (2010) *Bas Jan Ader: Suspended between Laughter and Tears*. Catalogue of exhibition by Pitzer Art Galleries, Pitzer College and Claremont Museum of Art. San Diego: Pitzer College, 2010.

Rocca, María Cristina
_ (2009) *Arte, modernización y guerra fría. Las bienales de Córdoba en los sesenta* (Córdoba: Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba, 2009).

Sontag, Susan
_ (1984) "Happening: An art of radical yuxtaposition" en *Contra la interpretación*. 1996 (traducido al español por Horacio Vázquez Rial). Barcelona: Seix Barral, 1984.

Steyerl, Hito
_ (2012) *Los codenados de las pantallas*. Buenos Aires: Caja negra, 2012.

Verwoert, J.
_ (2006) *Bas Jan Ader. In Search of the Miracolous*. Londres: Afterall Book, 2006.

Wallis, Brian
_ (1979) *Hans Haacke: Unfinished Business* (Nueva York: M.I.T. Press).

Yunker, Hans Dieter
_ (1977) "La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual" Publicado en Ehmer H.K. et Alt, *Visuelle Kommunication. Beitrage zur Kritik der Bewsstseinsindustrie* (Köln: Du Mont). Traducción castellana de Surbirats, *Elementos para una crítica de la industria de la consciencia* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

Warr, Tracy y Amelia Jones
_ (2006) *El cuerpo del artista* (Londres: Phaidon Ediciones, 2006).

[Otrxs]

Aumont, Jacques
_ (1990) *L`image* (París: Editions Nathan). Traducción al castellano por Antonio López Ruiz, *La imagen* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1992).

Barthes, Roland
_ (1978) *Le plaisir du texte* (París: Éditions du Seuil), *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France* (París: Éditions du Seuil) Traducción castellana de Nicolás Rosa y Oscar Terán, *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France* (Buenos Aires: Siglo xxi Editores, 2008)
_ (1982) *L`obvie es l`obtus. Essais critiques III* (París: *Éditions du Seuil*). Traducción castellana de C. Fernández Medrano, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (Barcelona: Paidós, 2009).
_ (1984) *Le bruissement de la langue* (París: *Éditions du Seuil*). Traducción castellana de C. Fernández Medrano, *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 2009).
_ (2002) Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens (París: *Éditions du Seuil*). Traducción castellana de Patricia Willson (Buenos Aires: Siglo xxi Editores, 2003).

Baudrillard, Jean.
_ (2002) *Crítica de la economía política del signo*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2002.

Baxandall, Michael.
_ (1978) *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quatroccento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978

Beccaría, Horacio et Alt.
_ (2010) "El libro de artista. Aspectos narrativos. El aporte del análisis estructural" en *Arte e investigación*. Año 13 - Número 7.

Blohm A. et Alt.
_ (1984) *Vom Handwerk zur Kunst. Die Geschichte der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main*. Hochschule für Gestaltung, Offenbach 1984.

Bourdieu, P.
_ (1979) *La distinction, critique sociale du jugement* (Paris: Minuit). *Traducción castellana de* Mª del Carmen Ruiz de Elvira, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Taurus, 1988).
_ (1992) *Les règles de l`art*, (Paris: Éditions du Seuil). Traducción castellana de Thomas Kauf, *Las reglas del arte* (Barcelona: Anagrama, 1995).
_ (2011) *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011).

Bruno, Giuseppe.
_ (2005) *Der zug in die Fremde. Ein Leben als Bauernjunge und Gastarbeiter*. Wiesbaden: Edition 6065, 2005.

Butler, Judith
_ (1993) *Lenguaje, poder e identidad* (Madrid: Síntesis, 2004).

Cagnolo, Carina
_ (2009) "Un oso polar en la Antártida". En *Parabrisas. Artes visuales en debate público*. Córdoba marzo de 2009.

Caillois, Roger
_ (1938) "Mimetismo y psicastenia legendaria" en *El hombre y el mito* (México: Fondo de Cultura Económica, 1988).

Calveryra, Arnaldo.
_ (2018) *Diario francés. Vivir a través de cristal.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018.

Calvo Martínez.
_ (2000) "La noción de *physis* en los orígenes de la filosofía griega". En *Δαιμων. Revista de Filosofía*. N°21, 2000. p.24.

Caner, Beatrix
_ (2008) *Doppelte Heimat. Türkische Migranten berichten*. Frankfurt am Main: Heinrich & Hahn, 2008.

Crespo Martin, B.
_ (2012) "El libro-arte y el libro de artista. Tipologías secuenciales, narrativas y estructuras". *Anales de Documentación*, 2012, vol15, nº 1.

Derrida, Jacques.
_ (2015) *Clamor*. Madrid: Oficina de arte, 2015.

Detlev, Janik.
_ (1998) *Hochäuser in Frankfurt. Wettlauf zu den Wolken. Societaetes Verlag*, Frankfurt am Main. 1998

Deutscher, Guy
_ (2008) *Die Evolution der Sprache*. München, Verlag C.H. Beck, 2008.

Di Salvia, D.
_ (2011) "Para una dialéctica de la naturaleza andina. Aproximaciones filosófico-antropológicas a las creencias quechuas en los Apus y la Pachamama". En *Gazeta de Antropología*, N°27, 2011.

Eifert, Cristiane
_ (2011) *Unternehmerinnen im 20. Jahrhundert,* C.H.Beck; Auflage: 1 (2011).

Fanon, Franz.
_ (2013) *Schwarze Haut, weiße Masken*. Wien: Turia+Kant, 2013.

Farocki, Harun
_ (2001) „Die Wirklichkeit hätte zu beginnen“ en *Nachdruck / Imprint. Texte / Writings* . Lukas & Sternberg, Verlag Vorwerk 8, Berlin / New York, 2001.

Földenyi, Laszló
_ (2006) *Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar*. Madrid: Galaxia, 2006.

Foster, Hal
_ (1996) *The return of tje real: The Avant Garde at the end of the century*, (Boston: M.I.T. Press). Traducción al castellano de Alfredo Brotons, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, (Madrid: Akal, 2001).

Foucalt, Michel
_ (1998) *Historia de la locura en la época clásica I*. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1998.
_ (2003) *Historia de la sexualidad 3. La inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Fulbrook, Mary.
_ (1995) *Historia de Alemania*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

González, Horacio
_ (2015) *Ecos alemanes en la historia argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015.

Goodden, H.
_ (2008) "El camuflaje civil británico en la Segunda Guerra Mundial" en Revista de Occidente, Nº 330, 2008, págs. 7-26.

Goundareva, Irina.
_ (2006) *La traducción como acto creativo en Jorge Luis Borges*. University of Victoria, 2006.

Guss, K. (Ed.).
_ (1975) *Gestalttheorie und Erziehung*. Darmstadt: Steinkopff, 1975.

Hernández, Felisberto.
_ (1985) *Novelas y cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

Hobsbawm, Erich
_ (1998) *Historia del siglo XX*. Grijalbo Mondadori, Buenos Aires, 1998.

Huyssen, Andreas
_ (2001) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Traducción de Silvia Fehrmann (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007).

Kant, Immanuel
_ (1790) *Kritik der Urteilskraft*. Traducido al castellano por José Rovira Armengol, *Crítica del juicio* (Buenos Aires: Editorial Losada, 2005).

Klötzer, Wolfgang.
_ (1985) *Frankfurt ehemals, gestern und heute*. J.F. Steinkopf VG, Stuttgart, 1985.

Knoll, Helli (Herausgeber).
_ (1994) *Die wiederaufgebaute Stadt. Jahresbericht 1956/1957 der Stadt Frankfurt am Main*.

Lothar R. Braun (Hrsg.)
_ (1972) *Krieh die Kränk, Offebach!: Offenbacher Geschichten und Anekdoten. 2*. Auflage. Kumm, Offenbach am Main.

Marozeau, Jules
_ (1935) *Traité de Styistique latin* (París: Société d'édition "Les Belles Lettres", 1935).

MacInnes, J. y Pérez Díaz, J.
_ (2008) “La tercera revolución de la modernidad; la revolución reproductiva”. En *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (Reis). Nº 122. 2008, pp.89-118.

Menna, Filiberto
_ (1975) *La línea analítica dell`arte moderna: le figure e le icone* (Torino: G. Einaudi), Traducción castellana de Francesc Serra i Cantarell Rev. Bibl. Joaquim Romaguera i Ramió, *La opción analítica en el arte moderno. Figuras e íconos* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

Mösl, K. und Demandt, P.
_ (2016) *Der Mönch ist zurück. Die Restaurierung von Caspar David Friedrichs Mönch am Meer und Abtei im Eichwald*. Berlín: Nationalgalerie. Staatliche Museen zu Berlin, 2016.

Nghi Ha, Kien
_ (2019) „Postkoloniales Signifying – Der „Kanake“ als anti-rassistische Allegorie?“. Extraído de: https://heimatkunde.boell.de/2009/02/18/postkoloniales-signifying-der-kanake-als-anti-rassistische-allegorie

Öztürk, Ali Osman
_ (2001) *Alamanya türküleri. Türk göçmen edebiyatının sözlü/öncu kolu. Kültür Bakanlığı*, Ankara 2001.

Palermo, A. I.
_ (2006) “El acceso de las mujeres a los estudios universitarios (siglo XIX)”. En *Revista Argentina de Sociología*, 4 (7), pp.377-417. 2006.

Phillipson, Robert.
_ (2008) "The linguistic imperialism of neoliberal empire". En *Critical Inquiry in Language Studies* (2008), 5/1. pp. 1-43.

Pierantoni, Ruggero.
_ (1984) *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Barcelona: Paidós, 1984.

Posada Kubissa, T.
_ (2009) *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado*. Catálogo de la colección. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009.

Preciado, Paul B. (P.)
_ (2008) *Testo Yonqui* (Madrid: Espasa, 2008)

Prieto, Eduardo
_ (1959) *Parataxis e hipotaxis* (Rosario: Universidad Nacional del Litoral, 1959).

Regenbogen, A. und Meyer, U (Hgb.)
_ (2013) *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Hamburg: Felix Meiner, 2013.

Rilke, Rainer Maria.
_ (2018) *Gedichte*. Frankfurt am Main: Fischer, 2018.

Santana Pérez, S.
_ (2006) "El libro por venir. Acerca del texto virtual y su lectura matérica" en *Escritura e imagen*. Vol. 2

Saussure, Ferdinand
_ (1945) *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1945.

Shelley, M.
_ (1818) *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (Buenos Aires: Colihue, 2006).

Schmid, Hans Ulrich
_ (2017) *Einführung in die deutsche Sprachgeschichte*. Stuttgart, Springer-Verlag, 2017.

Schomann, Heinz
_ (1988) *Das Frankfurter Bahnhofsviertel*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1988.

Sick, Bastian.
_ (2004) *Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod*. Köln: Kiepenheur und Witsch, 2004.

Staab, Philipp.
_ (2019) *Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Berlin: Suhrkamp, 2019.

Taccetta, Natalia
_ (2017) "*En nuestra pequeña región de por acá*: de la desclasificación del documento al contraarchivo en la obra de Voluspa Jarpa", en *Meridional. Revista chilena de estudios latinoamericanos*. Nº9, Mayo-Octubre 2017.

Twain, Mark
_ (2010) *Die schreckliche deutsche Sprache*. Köln, Anaconda Verlag, 2010.

Ungers, O.M. et Alt.
_ (1985) *Ein Städtebauliches Konzept für Frankfurt am Main: „die Stadt in der Stadt"*. Im Auftrag der Stadt Frankfurt am Main. Der Magistrat. Amt für Kommunale Gesamtentwicklung und Stadtplanung, 1985.

Unseld, Siegfried.
_ (1990) *Suhrkamp Verlagsgeschichte 1950-1990*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1990.

Vigo, G.
_ (2006) *Reseña histórica de Oberá*. Oberá: Honorable Concejo deliberante de Oberá, 2006.

Werner, W. *et Alt*.
_ (2014) *Naturwerksteine aus Baden-Württemberg: - Vorkommen, Beschaffenheit und Nutzung* - Verlag: Landesamt f. Geologie, Rohstoffe u. Bergbau Baden-Württemberg; Auflage: 1 (1. Februar 2014).

Wittgenstein, Ludwig.
_ (2009) *Tractatus Logico Philosophicus*. Madrid: Gredos, 2009.

Wölfflin, Heinrich.
_ (1952) *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa, 1952.

Zaimoglu, Feridun
_ (2011) *Kanak Sprak*. Köln, Verlag Kiepenheuer & Witsch, 2011.

Zavalla Carbó, J.
(1960) *Resistencia de materiales*. Buenos Aires: El Ateneo, 1960.

Zörn, Thomas.
_ (1996) *Frankfurt aus der Luft*. Argon VG, Frankfurt am Main, 1996.

Índice temático detallado

Capítulo 1 | Idioma y sociedad

[Contra la cuestión del origen y la autenticidad. Traducción de *Zerfall der Materialien* al español]

Lenguas naturales como material idiomático no natural- p.19
La traducción como desviación, la traducción como traición – p.19-20
El material idiomático y la política editorial: las tres versiones de *Teoría estética*- p.20-21
Zerontologie. El concepto de *Zerfall der Materialien* y la lógica de la desintegración – p.22
Zerfall como desintegración, descomposición y desmoronamiento – p.22-23
Senkung, Abbau, Auflösung como *Zerfall* – p.24
Dialéctica de *Zerfall* también como despliegue – p.25
Zerfall como ruina. Benjamin y la transitoriedad. Arruinamiento y arruga – p.25-26

[Pérdida de la obviedad del lenguaje adorniano]

Carácter performativo del concepto de material- p.26
Exigencia de autoconsciencia del material filosófico – p.27
Preformación del material filosófico – p.27-28
Expansión e inespecificidad del material lingüístico – p.28
Incomprensibilidad de *Teoría estética.* Absurdo en Beckett – p.28
Superabundancia de negatividad y profusión de dialécticas – p.28

[Relación entre el idioma alemán y la sociedad]

El idioma alemán como material de *Teoría estética* – p.29
Cómo escribir filosofía después de Auschwitz – p.29
Preformación del idioma alemán: "Jerga de la autenticidad" y desnazificación – p.29-30
Técnica lingüística de la Jerga: inmediatización y deshistorización del material terminológico – p.30
El ser-ahí y el estado histórico de la palabra muerte – p.31
«*Eigentlichkeit*» y el fascismo – p.32
Fetichización del material lingüístico en *Ser y tiempo* – p.32-33

Crítica política del idioma alemán – p.33
Extranjerismos como materiales disonantes y explosivos – p.33
«*Autentizität*» vs «*Eigentlichkeit*»: arte auténtico, avanzado y autónomo – p. 33-34
Extranjerismos como materiales de *Teoría estética* – p.35
Extranjerismo contra el nacionalismo – p.36
Extranjerismo y extranjeres – p.36

Constelación contra el aislamiento del material lexicológico – p.36
Procedimientos lingüísticos de la *Darstellung*: diferenciación, yuxtaposición y transposición – p.37-38
Notas sobre literatura como metacrítica del material lingüístico – p.38
Constelación y parataxis. La parataxis como material de *Teoría estética* – p.39
Carácter paratáctico del *Hochdeutsch* – p.40
Parataxis como síntesis sin concepto contra la síntesis idealista. Síntesis musical y síntesis poética. p.41
Parataxis como disociación constitutiva. Parataxis filosófica y parataxis cubista. p.41-42
Parataxis vs hipotaxis- p.43
Desjerarquización paratáctica y serialización del material – p.43
Parataxis y linealidad del lenguaje: sintagma, música, historia y libertad – p.43-44
Contra los conectores: el hiato como material constructivo – p.44-45
Mediación lingüística vulgar y mediación determinada – p.46
Contra las *Nebensatz*: parataxis como inversión de los períodos ciceronianos – p.47
La frase como material: frase-párrafo y frase-chombera en *Teoría estética* – p.47
Carácter novelesco de *Teoría estética*: animación de las categorías y trama – p.48

[Contenido de verdad y vida del lenguaje alemán]

Exigencias históricas del idioma alemán – p.49
Idioma alemán como material de la filosofía especulativa – p.49
Begriff como dominio conceptual de la naturaleza – p.49
Adorno y la experiencia con el idioma inglés como material positivista – p.50
Zerfall del idioma alemán: caída del caso genitivo – p.50
Zerfall der Materialien y *Zerfall des Genitivs* – p.50
Prehistoria de la caída de los casos en el *Urgermanisch* – p.50
Tensión lexicológica en los verbos separables y las palabras compuestas – p.51
Inestabilidad semiótica del *Hochdeutsch*: carácter saltimbanqui – p.52
Idioma alemán como *tour de force*: *Teoría estética* como acto equilibrista – p.53
El *Hochdeutsch* y los dialectos: unificación alemana y verticalización lingüística – p.53
Germanización del idioma alemán durante el Tercer Reich – p.53
Costuras del material idiomático: *Flickenteppich*, *Verflechtung* y un *Schneider* – p.54

Dialectos en formación como comunidades de malhablantes – p.54
Defensa de las jergas contra la "Jerga de la autenticidad" – p.54-55
Vida del idioma alemán: momentos latino, francés e inglés – p.55-56

[Crítica de la teoría twaniana del idioma alemán]

Reglas y excepciones de la gramática del alemán – p.56-57
El «horóscopo» de declinaciones – p.57
El comportamiento del verbo. Verbos separables – p.57
Los sustantivos con mayúscula – p.57
Los tres géneros – p.57-58
El género neutro como tercer excluide. Le cuerpe intergénere – p.58
La semejanza entre palabras – p.58
Proyecto de reforma del alemán como reducción al inglés – p.59
La anglización del alemán como realización del proyecto twaniano – p.59
Simplificación, acortamiento y atoscamiento del alto-alemán – p.59

[Las teorías del lenguaje alemán de Twain y Zaimoglu: entre el inglés y el *kanak sprak*]

La reconstrucción de Alemania y la fuerza de trabajo inmigrante – p.60
Historia del término *kanake*: racismo, clasismo y auto-reivindicación – p.60
Kanake y «negro de mierda» – p.60-61
Tercera generación de *kanaken*: entre el alemán y el turco – p.61
Kanak sprak como jerga interidiomática – p.61
Carácter musical del *kanak sprak*: entre el rap y el *Gurbet Türküleri*– p.62
Mediación en la escritura del *kanak sprak* – p.62
Kanak como desviación del material idiomático: Simplificación, acortamiento y atoscamiento del altoalemán– p.63
Caída de los conectores. Carácter bizantino del *kanak*: muestrario de materiales lingüísticos – p.64
Kanak como extranjerismo. Material idiomático disonante – p.64
Kanak como «jerga de la inautenticidad» – p.64

Mediaciones vigesimescas del alto-alemán: el *Denglish* y el *kanak* – p.65
Dialéctica entre las críticas de Twain y Zaimoglu al idioma alemán – p.66
Carácter esquizofrénico del material sintáctico alemán, entre el inglés y el turco: VO|OV – p.66
Principio del César, principio ciceroniano. Oraciones principales y subordinadas – p.66
Interrupción de la linealidad sintagmática y carácter saltimbanqui: VOV,OV – p.67
Teoría estética y el material gramatical – p.67

[El extranjerismo como material visual en *Aufstellung* de Harun Farocki]

Extranjerismos como material explosivo- p.67
Montaje idiomático y montaje audiovisual – p.67-68
La imagen digitalizada como extranjerismo – p.68
Imagen de medición y captura horizontal – p.68-69
Contra la síntesis de la infografía y la estadística – p.69
El *kanake* como monigote: esquematización del material visual – p.69
Materialidad de la imagen y «mácula lutea» – p.70
Desjerarquización digital del material. Parataxis audiovisual – p.70
El extranjero como mancha: exiliado, inmigrante y turista – p.70
La figura del *outsider* en Adorno – p.71
Iconografía de los obreros inmigrantes como fetichización de la subjetividad – p.71
Extranjerismos, extrañamiento, extraño y extrañar – p.72

[Signos de puntuación, ciudad y cuerpo]

Entre el material lingüístico y el material gráfico: los signos de puntuación – p.72
Los signos de puntuación como materiales lingüísticos – p.73
Zerfall de los signos de puntuación en el *kanak* – p.73
El uso de los signos de puntuación para géneros diversos – p.73
Contra el sujeto gramatical en tanto que patriarca – p.73-74
Feminismos categoriales – p.74
Extranjerismos atómicos como materiales explosivos: @, x, + y *- p.74
Ilegibilidad del material sígnico, carácter egipcio – p.74
Los signos de puntuación, la escritura y la voz – p.74
El material sígnico como alegorías del cuerpo y de la ciudad – p.75

Capítulo 2 | Arquitectura y territorio

[Descomposición materialista de los materiales: la escritura y la dimensión corpóreo-territorial]

Idioma, escritura, trabajo físico – p.77
Condiciones materiales de producción: cuerpo y territorio – p.77
La mónada como casa burguesa – p.77-78
Interièur burgués, cuerpo y espacio – p.78-79
Wohnhausgruppen y mónada – p.80

El departamento y el volumen de material – p.80
La verdad en los detalles – p.81
La estructura en la mercancía – p.81
Materia prima y trabajo – p.81
Inversión del binomio materia/forma – p.81
Preformación del material y filtro laboral – p.82
Filtro y huella del trabajo – p.82
Dialéctica material y mercancía – p.83
Cuerpo y ciudad como filtros del material – p.83
La mediación como trabajo muerto – p.83-84
Material, trabajo y naturaleza – p.84
Preformación del material y fetichismo – p.84
Material mercantilizado – p.84
«El misterio de la mercancía» y «perderse en el objeto»- p.85
Neovanguardias y exhibición del proceso de producción – p.85
Exhibición del proceso de producción y publicidad – p.86
Huellas de producción y técnica – p.86
Fetichismo filosófico – p.86

[Lo ensayístico como modo de comportarse]

El ensayo y la técnica filosófica – p.86
El ensayo como gesto – p.86
El ensayo como forma histórico-filosófica – p.87
Trabajo organizador – p.87
Forma abierta y ensayo – p.87
Pseudomorfosis y «forma sin préstamos»- p.87
Trabajo social en la escritura – p.88
Estatuto epistemológico del ensayo – p.88
El ensayo y lo ensayístico – p.89
Modo de exposición y posición política – p.90
Crítica a la crítica del ensayo de Silvia Schwarzböck y de Susan Buck-Morrs – p.91
Comportamiento ensayístico – p.92
El ensayo como táctica contingente – p.92
Sobreinterpretación de las mediaciones – p.93
Cuerpo y territorio como dimensiones bastardas – p.93
Bastardización vigesimesca de la ciudad – p.93-94

[La arquitectura es constitutiva]

El rostro antiguo de Frankfurt – p.94
La inmigración en Frankfurt es histórica – p.94
Ciudades *kanakes*: Frankfurt y Offenbach del Meno –p.95
«¡Maldita Offenbach!» (B. Stirnberg)- p.95
Expansión radial de Frankfurt – p.95
Edificación relajada – p.96
La ciudad como material – p.96
Forma de superposición – p.96
Reconstrucción y funcionalismo – p.96
Alergia contra el ornamento –p.96
Superposición urbanística – p.97
El material urbanístico como bricolaje – p.97-98
Tendencia al minimalismo I: Bauhaus y funcionalismo – p.98
Wohnhausgruppen y «*Existenzminimum*»- p.98
«Das Neue Frankfurt»- p.98
Austeridad y eficiencia – p.99
Frankfurt medioeval como archipiélago de ciudades – p.99
Fachadas escalonadas – p.100
Las ciudades alemanas bombardeadas – p.100
Reconstrucción: Hannover, Hamburgo, Frankfurt – p.100
Iglesia St. Nikolai / Iglesia St. Paul– p.101
El corazón rosado de Frankfurt: *Mainsandstein* – p.102
La ciudad como cuerpo: estupidez y cicatriz – p.102
Frankfurt como metrópolis – p.103

[Contra la ciudad global administrada]

Neogótico, neoclásico y modernismo – p.104
Movimiento inmanente del material arquitectónico – p.104
Tendencia al minimalismo II: racionalismo – p.105
Abolición del ornamento – p.105-106
Dialéctica *matema* y fantasía – p.106
Líneas y ángulos rectos – p.106
International Style – p.107
Replanificación racional de Frankfurt – p.107
Amplitud y libertad – p.107

Rasgo bárbaro del racionalismo –p.107
Sujeto social global y globalización – p.107
Ciudad mundial y gentrificación – p.108
«Todo es arquitectura» – p.108
Das Ganze / *Alles* – p.109
Bauhaus: «Es geht um das Ganze» – p.109
Gestalt: el todo y las partes – p.109
Todo social y mercancía total – p.110
Totalidad negativa – p.111
Todismos y expansión del material – p.111-112
Todismos como pluralismos: «todo vale» – p.112-113
Todo es filosofía – p.114

[Exilio, ciudad, interpretación]

*Main*hattan I – p.114
Adorno y las ciudades: Frankfurt, Viena, Nepal – p.114
Exilio, cuerpo y ciudad – p.115
Nueva York como parataxis urbana – p.115
Material urbano y material escriturario – p.116
Material estandarizado y material elaborado – p.117

[Lo nuevo, los rascacielos, la negatividad]

Regreso del exilio: Nueva York en Frankfurt – p.117
Los rascacielos como material estético – p.118
«Dendritas»: casas arcaicas en las alturas – p.118
Los rascacielos como *atmotropías* – p.118
Erección del espíritu – p.118
El cuerpo como torre: origen del asco – p.118
Tótems, obeliscos, pirámides y catedrales – p.119
Expansión en altura – p.119
La megalópolis como laberinto estratificado – p.119
Rascacielo y poder financiero – p.119
*Main*hattan II: *skyline* – p.120
El lápiz y la caja de lápices – p.120
Negocio inmobiliario como mina de oro –p.120
Extèrieur burgués – p.120
El cielo en la tierra: fachadas de vidrio –p.121
Prehistoria del *skyline*: cúpulas – p.121
Bruselización de la ciudad europea – p.121
Frankfurt y la bastardización del material urbanístico –p.122

[El ideal de lo celeste: crítica de la constelación o para una teoría contemporánea del cielo]

Mapa: el cielo como territorio – p.122
Cielo y ciudad: “El hombre en la cosa” (T. Tykwer en Kluge) – p.122
Materialidad inmaterial del cielo – p.122
Constelación y encrucijada – p.123
Aviones como cuerpos celestes – p.123
Mediación terrestre del cielo – p.124
«La utopía del cielo sin nubes»- p.124
Cielo de noche, cielo de día – p.124
El cielo frankfurtiano – p.124
La idea de idea: el fenómeno como estrella/avión – p.125
«*Aparition*» como fuego artificial – p.125
El cielo vigesimesco: *big-bang*, bombardeos, *big-crunch*– p.125
Vista explotada – p.126
Constelación como unidad sintética de lo múltiple – p.126
Wellmer: constelación y estereoscopía – p.127-128

[La forma de verdad del territorio: Guerra Fría y *Teoría estética*]

Cielo y tierra: constelación y sedimento – p.128
División del territorio alemán – p.128
El tropiezo del espíritu con una piedra – p.129
Muerte del arte y tierra – p.129
Dialéctica flotante, dialéctica terrenal: Hegel y Marx –p.129
Material como espíritu sedimentado – p.130
Desierto, Edipo y la Esfinge – p.130
«Terreforme»: la escritura como territorio – p.130
La Guerra Fría como campo de tensiones – p.130-131
Múltiples arenas de combate: guerras *proxy* – p.131
Dialéctica bipolar y dialéctica negativa – p.132
Territorio multinacional: Latinoamérica – p.132
Berlín como tablero de juego mundial – p.132

El muro: la ciudad como mónada – p.133
Caída de los muros entre las artes – p.133
Descomposición del territorio alemán – p.133
Teoría estética como territorio – p.133
Aparición mediática del conflicto – p.133-134
La confianza como capital y la sospecha – p.134
Contenido de experiencia de *Teoría estética* – p.134
Periodicidad y *happening* – p.135
Teoría estética como *dialexis* – p.135
Guerra fría filosófica – p.136
Fetichismo de la guerra – p.136

[Contra la defensa de los ismos: crítica al minimalismo]

«Nuestra pequeña región de por acá» (V.Jarpa) – p.136
Guerra fría y archivos desclasificados – p.137
Cartografía del dominio – p.137
Texto mecanografiado y censura – p.137
Material traumático – p.138
Inglés como idioma del dominio global –p.138
Mutismo formalista como expresión de la censura política –p.138
Forma pura y sacrificio – p.139
«Angustia de contaminación» y torre de marfil – p.139
Dialéctica del minimalismo y el Pop –p.140
Conexión minimalismo y conceptualismo – p.140
«Contemporaneísmo»: *kitsch* y minimalismo – p.140
Giro al archivo y contra-archivo – p.140
«Plan Cóndor»: Latinoamérica como mediación global – p.140
Desaparición de cuerpos y recolonización del territorio – p.141

Capítulo 3 | Cuerpo y trabajo

[Exilio, cuerpo, interpretación]

El cuerpo y la era de masas – p.143
Movimientos migratorios, movimientos obreros, «huestes trashumantes» – p.143
Revolución reproductiva –p.144
Simultaneidad radical de tiempos vividos – p.54
Coexistencia intergeneracional- p.144
Sufrir y morir en masa – p.145
Körper/Lieb (cuerpo físico/cuerpo viviente) –p.146
Ejércitos de reserva – p.146
Entretenimiento masivo –p.146
Cuerpo y territorio: migración y frontera – p.146
«Migración transoceánica» e «intelectuales desarraigados»- p.147
El cuerpo inmigrante, exiliado, refugiado – p.148
«Fiesta nacional del inmigrante» – p.148-149

[*Fußgänger* y los cuerpos animales]

El cuerpo que camina en la ciudad: el peatón – p.149
Dialéctica «*Füßgänger*»/«*Flâneur*» – p.149-150
Hombre del semáforo y el semáforo de Adorno – p.150
El intelectual que camina encerrado- p.150
Las visitas de Adorno al Zoo de Frankfurt- p.150
El cuerpo de los animales – p.150
Nombres de animales: hipopótamo, jirafa-gacela, mamut - p.150-151
La mímesis como devenir animal: axolotl - p.152
«Soy un rinoceronte» y la mirada expresiva de los animales mudos- p.151
«Ahí no hay ningún lugar que no te mire» -p.151
La noción vegana de especismo - p.152
Carácter carnívoro del idealismo: furia contra la presa- p.152
Defensa de una estética vegana- p.152
Convivir con una paloma: Eva Ana Finquelstein-p.152-153
Los animales reducidos a mero materiales – p.153
Producción industrial del material animal: «dar a luz criaturas que dormitan» -p.153

[Lo plural y el libro]

El libro como «organismo vivo»– p.153
«Chifladuras bibliográficas»-p.153
Libro, cuerpo y territorio – p.154
Vida del material bibliográfico –p.154
El libro de artista en el conceptualismo lingüístico – p.154

Libro y archivo – p.154-155
Espacialización de la escritura – p.155
Écriture – p.155
Conceptualismo y «*linguistic turn*» – p.155
Apariencia bibliómana – p.156
«Anti-libros» de Hegel – p.156
Descomposición del libro: montaje – p.157
El montaje en Benjamin: cine y surrealismo – p. 157
El montaje en Adorno: expresionismo – p.157-158
El libro como montaje: *Libro de los pasajes* y *Teoría estética* –p-158
El libro como archivo: *Libro de los pasajes y Atlas* Mnemosyne –p.159
Editorial Suhrkamp – p.160
Edición de bolsillo: cuerpo y ciudad – p.160
El problema de los títulos – p.161
Adorno y Suhrkamp – p.161

[Crisis de la autoría: el cuerpo de Hegel]

Descomposición del libro en el «anti-texto» – p.162
La *Estética* de Kehler contra las *Lecciones de estética* de Hotho – p.162
Contra el libro: cuadernos de clases, anotaciones, intervenciones – p.162
Contra la autentificación del pensamiento hegeliano (I. Trujillo/ A. Gethmann-Siefert) – p.163
Carácter colectivo de las tesis sobre la apariencia y el fin del arte –p.163-164
"Tres estudios sobre Hegel" – p.164
Desintegración materialista de las categorías idealistas – p.164-165
Impureza del origen – p.165
Pensamiento en voz alta y dictado –p.165
Espíritu como consciencia viva y corporal – p.165-166
Material corporal y trabajo – p.166
Esfuerzo y fatigas del trabajo intelectual – p.166-167

[Gretel y el trabajo colaborativo]

Ausencia editorial de Gretel – p.167
«Honor de la individuación» – p.167
Dimensión biográfica de la producción intelectual – p.167
Lo contingente como crítica del presente – p.168
"The life and work of Gretel Karplus/Adorno"(Lynn von Broeckmann)- p.168-169
El chismerío y los rumores como materiales histórico-filosóficos – p.169
Materialismo «a través de la mirilla»- p.170
Esposa y secretaria – p.170
Compañera e intelectual – p.170
Colaboradora – p.170
Theodor W. Adorno como objeto del trabajo de Gretel- p.171
Autosacrificio y subjetivación: material vincular – p.171-172
Teoría del robo pequeño burgués – p.172
Plustrabajo y desregulación de la jornada laboral – p.172
La jornada laboral adorniana-p.173
Capital simbólico, «hacerse un nombre» – p.173
Anonimato y *plusnombre* – p.173
Análisis inmanente del nombre «Theodor W. Adorno»- p.174
Deshacerse un nombre – p.174
División burguesa del trabajo intramatrimonial – p.175
«Teddie» como niño-adulto – p.175
Pedarquía: la tiranía del niño – p.175-176
«Sorgenkind» y Gretel como madre-esposa – p.176
"Filemón y Baucis" en *Minima moralia* – p.176
«Theodor W. Adorno» como empresa familiar-p.177
Relación abierta y romances – p.177
«En las sombras», «ser la sombra», la calma de estar a la sombra – p.178
"La parte consciente de la vida de Gretel" –p.179
Businnes woman y suicido: dominación y autoextinción – p.179
El dictado de *Teoría estética*: etapas del trabajo– p.180
Anotaciones e interpretación – p.180
Dictado y taquigrafía – p.181
Correcciones: «cuidado Adorno» – p.181
Abolición de los capítulos – p.182
Ediciones póstumas – p.182
«Nuestro escritorio»: crítica del "*Adorno Denkmal*" (V. Zahkarov) – p.182
Dictado: «Quebrantahuesos» en *Minima moralia* –p.183
El dictador y la escriba – p.184
Método estenográfico y mímesis – p.184
Voz alta, carácter pianístico – p.184
Trabajo colaborativo y neovanguardias – p.185
Carácter intersubjetivo e interobjetivo – p.185

Hiperléctica – p.185
Comportamiento mimético como momento dancístico –p.186
Texto, documento, burocracia – p.186
«*Marginalia*» y lo infinitamente pequeño –p.186-187
La palabra como material: elección y corrección – p.187

[Despliegue de las fuerzas productivas: el verbo *schalten*]

Material, cuerpo y trabajo – p.188
"*Womit die Kunstler schalten*" – p.188
Schalten como encender: conexión con la música electrónica –p.189
Partir, viajar, proceso – p.189
Experiencia de producción y recepción – p.190
Jugar, experimentar, lo infatil – p. 190
Mímesis y payasada – p.191
El ajedrez y las damas/poker y castillo de naipes – p.191
Espontaneidad – p.192
Trabajar: trabajo alienante y trabajo libre – p.192
Trabajo artístico – p.192-193
Capricho, reglas, ocurrencias – p.193-194
Fantasía y felicidad – p.194
Carácter *metamaterialista* del material –p.194

[El cuerpo y lo colectivo: el *happening*]

Polémica con los estudiantes, *happening*, *Teoría estética* – p.195
Theodor W. Adorno como figura intelectual en Frankfurt – p.195
Agrupaciones estudiantiles en la Universidad Goethe – p.196
«Fascismo de izquierda» – p.196
El Instituto y la crítica radical de la violencia – p.197
Intervenciones político-artísticas de los 60-p.197
Estrategias de interrupciones y boicots-p.197
Adorno y el happening discursivo – p.197
Universidad Karl Marx vs Universidad Goethe – p.197-198
Hippie-happening contra Adorno: «Atentado de las tetas»-p.198
«Adorno como institución está muerto»- p.199
Llamar a la policía – p.199
Las tetas en el happening-p.199
Nude y *naked* – p.200
El asco al cuerpo desvestido-p.200
El cuerpo del profesor y el «Tetazo»- p.201
Adorno infantil/Adorno acosador-p.201
«Indisponibilidad» del cuerpo del espectador-p.201
Dialéctica acción/reacción – p.201
¿Es posible una espontaneidad colectiva? – p.202
Cuerpo viviente/cuerpo mutilado – p.202
Cuerpo mutilado sin ropas-p.202
Estetización del cuerpo mutilado-p.203
Cuerpo viviente sin ropas-p.203
Defensa de la sexualidad libre-p.203
Susan Sontag y el *happening*-p.204
Performance y happening-p.204
Yuxtaposición radical en el *happening*-p.205
Materiales del *happening*-p.205
«What is *happening*?»-p.205
Carácter transitorio del *happening* -p.205
Carácter fugaz del *happening* – p.206
Carácter perecedero del *happening*-p.206
Carácter espontáneo del *happening*-p.207
Las personas como objetos: «tratamiento» del público – p.207
Apariencia y *aparition* – p.208
Schock, collage y miedo – p.208-209
Politización del espectador-p.209
El público como chivo expiatorio-p.210
Adorno y la juventud: compositores y estudiantes-p.210
Defensa de las intenciones-p.210
Teoría y praxis – p.211
Acción artística y acción política-p.211
Defensa irreflexiva de la reflexión-p.212
Acción ciudadana, académica y partidaria-p.212
Happening como «obra de antiarte total»-p.212
Happening y entrelazamiento de las artes-p.213
Teoría estética como posición frente al *happening*-p.213
Falta el análisis inmanente del *happening*-p.214
Happening y crisis de la apariencia – p.215

Capítulo 4 | Neovanguardias y naturaleza

[Bas Jan Ader y la lógica del desmoronamiento]

Viaje a Nápoles y experiencia de la naturaleza – p.218
Naturaleza dañada-p.218
Dominio de la naturaleza: animal, paisaje, mujer-p.219
La Tierra como material-p.219
«Paisaje cultural» y cultura paisajística- p.220
Adorno como excursionista – p.220
Caminar en la montaña-p.220
Morir: devenir objeto-p.221
Abolición de la muerte: desmoronamiento – p.221
Interconexión de todo el material-p.221
Morir en la montaña-p.221
Agujero en el zapato: los pies sobre la tierra-p.222
Exposición y mancha terrestre-p.222
El estilo tardío y la muerte-p.222
Montaje a distancia en el concepto de material-p.223
Carácter fílmico de *Teoría estética*-p.223
Bas Jan Ader y la serie de las caídas – p.224
«Exploraciones de la gravedad» de Ader-p.224
Caer en el material magnético-p.224
Fall II, Ámsterdam: caer al agua Bicicleta – p.224
Broken Fall (Organic): caer desde un árbol – p.225
Ader, Ofelia y el juego con la muerte-p.225
Dejarse caer-p.225
I´m too sad to tell you: caen las lágrimas-p.225-226
Devenir paisaje: la dialéctica de las lágrimas-p.226
«La expresión es el rostro lamentoso de las obras»-p.226
In Search of the Miracolous: caminar y dejarse hundir-p.227
Volver a Europa-p.227
Performance romántica: Ader y Friedrich-p.227
Morir estético: «irse a naufragar»-p.228
El agua y la tierra: caer en lo profundo-p.228
Dejarse hundir como mímesis psicasténica-p.229
Lo tardío: naufragio y catástrofe-p.229
Desaparecer en el Oceáno y «los vuelos de la muerte»-p.230
La nave de los locos: el encierro en el afuera-p.231
Jugar con la muerte y lo humorístico del romanticismo-p.231
El río Meno: la Frankfurt más arcaica-p.232
Sirenas y naufragios míticos: mito de la Lorelei y el mito de Odiseo-p.232
El origen como remolino: el descenso al Mälstrom-p.233
La nave de Argos – p.234
«Lo que cae hay que empujarlo»-p.234
La desintegración como proceso, la desintegración como comportamiento-p.235
Entrelazamiento fluido-p.235
Las sirenas como híbrido histórico-natural – p.236
Escila: torso de mujer y cola pez-236
Cocodrilos con cabezas de mujeres-p.236

[*Earth art*, crítica institucional: Hans Haacke]

Dialéctica de naturaleza e historia-p.236
Canto de las sirenas como mensaje en la botella: el arte autónomo-p.237
La musicalidad como nucleo temporal y procesualista del material-p.237
Historia natural en las neovanguardias-p.238
Land art y crítica institucional-p.238
Dialéctica tierra/institución en Hans Haacke – p.239
Tierra, aire, agua como materiales-p.239
Condensation cube-p.239
«Hacer algo indeterminado»-p.240
«Indefinibilidad esencial» de la naturaleza – p.240
Lo no-idéntico se dice de muchas maneras-p.240-241
Lo bello como miedo a la naturaleza-p.241
Complicidad de los materiales con el dominio de la naturaleza-p.241
Tabu de las formas híbridas-p.242
Crítica de las reservas naturales-p.242
La Tierra como material-p.243
Espíritu como naturaleza olvidada de sí-p.243
Recuerdo de las cicatrices de la naturaleza-p.243
Material natural como madre en Marx-p.243

La diosa *Gea* como Madre-tierra-p.243
Naturaleza, madre, tierra y hogar-p.244
Ecocidio como matricidio-p.244
Pachamama y la siembra en la montaña-p.245
Grass grows montaña sembrada-p.245
Agricultura: la Tierra como vientre fertil-p.245
Lo bello natural y lo bello artístico-p.245
A la naturaleza le gusta ocultarse-p.246
Carácter transitorio de la naturaleza-p.246
Ciencias de la tierra-p.246
Territorio urbano y territorio rural-p.246
La montaña que reverdece-p.247
El concepto griego de «*physis*»-p.247
La naturaleza como lo que brota-p.247
Regar las plantas, «en un rincón de mi nacerá una planta»-p.248
Ruralizar la ciudad: los «7000 robles» de Joseph Beuys-p.248
La montaña y el montículo-p.248-249

Transición de los «sistemas naturales» a los «sistemas sociales» en Haacke-p.249
Investigaciones inmobiliarias y gentrificación-p.249
Shapolsky et Alt.: el Museo Guggenheim y la ciudad de Nueva York-p.250
Los barrios de Haarlem y Lower East Side-p.250
Negocio inmobiliario y dominio de la tierra-p.250
Condiciones urbanas de trabajo como material-p.251
Material contextual-p.251
Perfil institucional del Museo Guggenheim-p.251
Autocrítica de la institución arte burguesa: Peter Bürger-p.251
«Aparato de producción, circuito de distribución e ideología de recepción»-p.251
Museofobia/museofilia: Carina Cagnolo – p.252
Institucionalización de la crítica institucional-p.253
Dimensión vertical: la institución arte como sistema social: Jack Burnham-p.253
Estratos del sistema: «sensores, metaprograma, autometaprograma» – p.254
La crítica institucional como anomalía en el sistema – p.254
«Esquematismo kantiano como primer servicio al cliente»-p.254
Clases sociales en la institución arte-p.254
Haacke como obrero: la *Art Workers Coalition*-p.254
Institución arte global – p.255
La crítica institucional en el sur global como creación de institucionalidad- p.255
La zona de Museos como parte de la gentrificación neoliberal-p.255
El Guggenheim y el turismo cultural-p.255
Lo espiralado del Guggenheim contra el «*White cube*»-p.256
Cancelación de *Shapolsky et Alt.*: boicot colectivo y retorno de lo reprimido-p.256
Material neovanguardista estratificado-p.256
Crítica de las convenciones formales/crítica del marco institucional: Bürger y Foster-p.257
«*Neoready-mades*» y «*neoobject-trouvé*»-p.258
Totalidad de la institución arte/instituciones particulares-p.258
El Guggenheim como el «Museo de pintura abstracta»-p.259
Shapolsky et Alt. y la expansión de la ciudad-p.259
Crítica museológica-p.259
Institución como historia natural-p.259
Institucionalización del desmoronamiento de los materiales-p.260

Haacke: intersección de escultura y fotografía-p.260
El documento fotográfico-p.260
La obra como documento y la *Documenta*-p.261
Colección de documentos y aura fría-p.261
Provocación, lógica bélica, masculinidad-p.262
Documento como material didáctico-p.262
El documento como registro de la historia: «todo arte es del pasado»- p.262
Coleccionismo y archivo-p.263
Crítica institucional como investigación – p.263
Relevamiento de información e inventario fotográfico-p.263
Experiencia estética en el *Earth Art* y en la crítica institucional-p.264
Instalación site specific-p.264
Dentro y fuera del cubo blanco: el espacio urbano-p.264
Entrelazamiento con la ciudad vigesimesca-p.264
La tierra como material del Eart Art y de la crítica institucional-p.265
Institución naturaleza, material animado-p.266
Sistema como conjunto de leyes de movimiento-p.266
La historia y la naturaleza como sistemas – p.267
Derogabilidad de las leyes-p.267
Leyes y reglas de juego- p.267
Institucionalización de la anomia- p.267

El sistema como transferencia de material-p.267
«Transitoriedad de todo lo que hay»-p.268
Gentrificación norteamericana y totalitarismo latinoamericano-p.268
Antinorteamericanismo en Adorno-p.268

[La desmaterialización en el conceptualismo lingüístico: Lippard]

Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972 y *Teoría estética* – p. 269
Desmaterialización no es abolición del material-p.270
Materialidad «secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones»- p.270-271
Consciencia del material-p.271
Ampliación de los materiales disponibles-p.271
Desmaterialización como impulso inmanente del material-p.272
Dialéctica pintura y fotografía-p.272
«Coeficiente de fricción de la armonía»-p.272
Desmaterialización como rematerialización-p.273
Pérdida del dominio del material/hacerle justicia al material-p.273
«El arte-como-idea» y «el arte-como-acción»-p.273
Elección por el «arte ultraconceptual»-p.274
Maximización de la razón-p.274
Conceptualismo lingüístico, materialidad lingüística y tautología-p.274
Aproximación del arte al neopositivismo lógico-p.275
The January Show: Kosuth, Weiner, Huebler y Barry-p.275
Statements de Lawrence Weiner – p.275
Joseph Kosuth y el conceptualismo tautológico-p.276
Kosuth y Wittgenstein: la proposición analítica-p.276
Titled (Art as Idea [as Idea])-p.276
Autocontradicción performativa en Kosuth-p.277
Art after philosophy – p.277
Lingüistización del material estético – p.278
El concepto de figura, el carácter de imagen y la mónada-p.278
Dialéctica imagen y concepto en Kosuth-p.278
Diferencia entre el concepto y la idea-p.279
El concepto de concepto-p.279
Mediación lingüística de la institución arte-p.280
Pérdida de la obviedad del material-p.280
Conceptualismo lingüístico como metasemiosis-p.280
La anglización y la desintegración del lenguaje-p.281
Neopositivismo lógico y *linguistic turn*-p.281
La filosofía como crítica lingüística: Wittgenstein y Adorno-p.282
Conceptualismos del sur-p.282
Espiritualización y conceptualismo: dominio de la naturaleza-p.283
Materiales esquivos contra el consumo culinario-p.284
El estilo internacional como arte de estómago lleno-p.284
Compromiso y fracaso de la vanguardia-p.284
Crítica de Adorno al efecto social-p.285
La recepción como reflexión conceptual-p.285
Anticipación de la recepción como gesto autoritario-p.285
Desmaterialización y experiencia estética-p.286

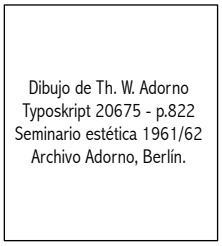
[La experiencia estética es material. Rebentisch y la instalación]

La instalación como experiencia de desmaterialización-p.286
La experiencia estética como oscilación entre material y signo-p.286
Estéticas de la experiencia en Alemania: Wellmer, Bubner, Menke y Rebentisch – p.286
La experiencia estética como fenómeno de interferencia-p.286
La experiencia estética como subversión de la comprensión-p.287
La experiencia estética contra el objetivismo adorniano-p.287
Estéticas objetivistas/estéticas subjetivistas-p.287
Estéticas de la producción/estéticas de la recepción-p.287
Teoría estética como estética de la obra de arte-p.287
Crítica de Rebentisch al resto de metafísica en Adorno-p.288
Salvación de la apariencia y del material en el momento de su crisis-p.288
«Sobrevivir muriendo» de las categorías-p.288
Categorías en decadencia como categorías en transición-p.288
Dialéctica disolución y progreso-p.288
Pretensiones normativas de la *Estética de la instalación*-p.289
Carácter categórico: «lo que debería ser deseable» – p.289
Pretensiones contingentes de la *Estética de la instalación*-p.289
Autocrítica radical de la categoría filosófica-p.289
Estética de la experiencia sin experiencias estéticas-p.289
Formulaciones kantianas y meta-estética-p.289
«Todo el arte es instalativo»-p.290
Adorno contra las invariantes en el arte- p.290
Los trabajos materiales: «estética desde abajo»/«estética desde arriba»-p.290

¿Cómo formular una estética normativa que no detenga el movimiento?-p.291
Defensa normativa de la posibilidad de la instalación-p.291
Carácter procesual de la categoría de experiencia-p.291
Vacío de «contenido de experiencia»-p.291
Totalidad de la experiencia estética: estratos de la experiencia-p.291
Menke: momentos del proceso individual de la comprensión-p.292
Adorno: momentos del proceso de la experiencia estética-p.292
Rebentisch: experiencia de la producción artística-p.293
Convergencia de la estética con la producción artística: autoconsciencia crítca-293
Lo procesual de la instalación como crítico del resto metafísico-p.294
Adorno: la objetividad está espiritualizada-p.294
Incorporación del espectador en la instalación-p.294
Extinción del sujeto en el objeto-p.294
Descualificación del material/recualificación del material-p.295
Cualidades del material: huellas, mediaciones, filtros, estratos, sedimentos, vetas-p.295
Oscilación de la experiencia estética: letra y espíritu, sonido y sentido, material y significación-p.296
Cambio de función del «principio de la literalidad» en Adorno-p.296-297
Defensa de la letra contra el espíritu-p.297
Contra la literalidad bárbara-p.297
Separación signo e imagen en Adorno-p.297
La teoría de Menke: clave semiótica de la experiencia estética-p.298
Materialidad significante-p.298
Lo sensible de las obras de arte como material de la comprensión-p.298
El material de la comprensión como nebulosa indeterminada-p.298
Carácter «presignificante» del material-p.299
«Autosubversión de la formación de significantes»-p.299
El material bruto se comporta como naturaleza-p.299
Superabundancia del material-p.299
La elegibilidad del material en Adorno-p.299-300
La indeterminación del material como determinación histórica-p.300
Contra el material natural: «derrumbe de toda ontología artística»-p.300
Ni superabundancia, ni polisemia: mediaciones del material-p.300
Contra lo suspendido que oscila: movimiento terreforme-p.301
Inmediatización del material en Menke-p.301
Coacción del material como el juego de las mediaciones-p.301
Doble determinación del material de la comprensión-p.302

Experiencia estética como distanciamiento en Rebentisch-p.302
Crítica rebentischiana al concepto de material específico en Adorno-p.303
Progreso, espíritu, construcción del material-p.303
Forma y contenido: espíritu 1 y espíritu 2-p.303
Espiritualización del material en Adorno-p.303
Experiencia estética: espíritu 3-p.304
Progreso y entrelazamiento en “El arte y las artes”-p.304
Entretejimiento y exposición de las costuras-p.305
Entrelazamiento dialéctico, integración forzosa, pseudomorfosis-p.305
La artes como alfombras viejas: desborde-p.306
Der Teppich de Stefan George-p.306
La intermedialidad es constitutiva-p.306
Concepto de medio en Adorno: carácter instrumental y carácter productivista-p.307
Concepto de medio en Greenberg: medio específico de representación-p.307
Concepto de medio en Luhmann: «acoplamiento laxo de elementos»-p.307
Adorno contra el material como aglomerado puro de momentos empíricos-p.308
Medium como comunicación con los espíritus-p.308
Krauss: «era postmedial»-p.309
Intermedialidad contra el miedo al híbrido-p.309
Crítica de la ideología de la unidad-p.309
Secuenciación, yuxtaposición, simultaneidad-p.309
El objeto como proyección del proceso de la experiencia estética-p.310
La obra de arte como «cosa de segundo orden»-p.310
Experiencia estética como disputa por el juicio estético-p.310
«Ningún nombre da en su corazón»-p.310
La payasada: hacer como si el nombre hubiese dado en el corazón de la cosa-p.311
Lo enigmático en *Teoría estética*-p.311
Diferencia en Adorno entre la comprensión, el sentido y el contenido-p.311
Oscurecimiento constitutivo-p.312
Rebentisch: el *site specific* como instalaciones deslocalizadas-p.312
Carácter fetichista de la instalación-p.312
Cambio de función del material en las Lecciones de 1961/62-p.313
Descentralización del material: medio, cosa, artefacto y objeto-p.313
La pintura, lo pictórico y el carácter de imagen-p.313
Teoría de las capas: los fuegos artificiales-p.314
Capas estéticas, estratos sociales, momentos históricos-p.314

Dialéctica experiencia y material-p.315
La producción artística como experiencia estética-p.315
Constelación material, forma y contenido-p.315
«Stoff» y «Material» en Hegel: material y contenido-p.316
«Stoff» y «Material» en Marx: materia prima-p.316
Multiplicidad del material y el entrelazamiento como sedimento-p.316
La experiencia estética como material de la producción artística-p.317
Anticipación de la recepción en la producción-p.317
Predeterminación y posdeterminación de la experiencia estética-p.317
El caso del arte objetual: combinatoria y ostentación – p.318
Rueda de bicicleta de Duchamp-p.318
Materialidad de la experiencia estética: el concepto de material empírico-p.318
Autoexclusión de la estética del trabajo lúdico con su material-p.319
Dimensión epistemológica del material empírico-p.319
Las impresiones sensibles, las categorías y el juicio sintético-p.320
Dimensión histórica del material empírico-p.320
El contenido de experiencia en Hegel-p.321
El entrelazamiento como contenido de experiencia-p.322
Dimensión económico-política del material empírico-p.323
La circulación de las impresiones en Valéry-p.323
Cuádruple mediación del material empírico-p.324
La experiencia estética como experiencia social-p.324
Diferencia entre vivencia y experiencia-p.324
Instalación contra el diseño de interiores-p.324
Otras experiencias estéticas contemporáneas: decepción, desinterés, enojo-p.325
«Pozo de absurdo» de Goethe y el «¿Para qué todo esto?» de Adorno-p.325
«¡Eso no es arte! ¡Eso lo hace cualquiera!»-p.325
El *shock* como bloque de la experiencia – p.325
«Los juicios ilógicos conducen a nuevas experiencias»-p.325
Experiencias límite: les animales, les niñes, les locos – p.326



Dibujo de Th. W. Adorno
Typoskript 20675 - p.822
Seminario estética 1961/62
Archivo Adorno, Berlín.

Th. W. Adorno "El concepto de material" en *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004, p.199.