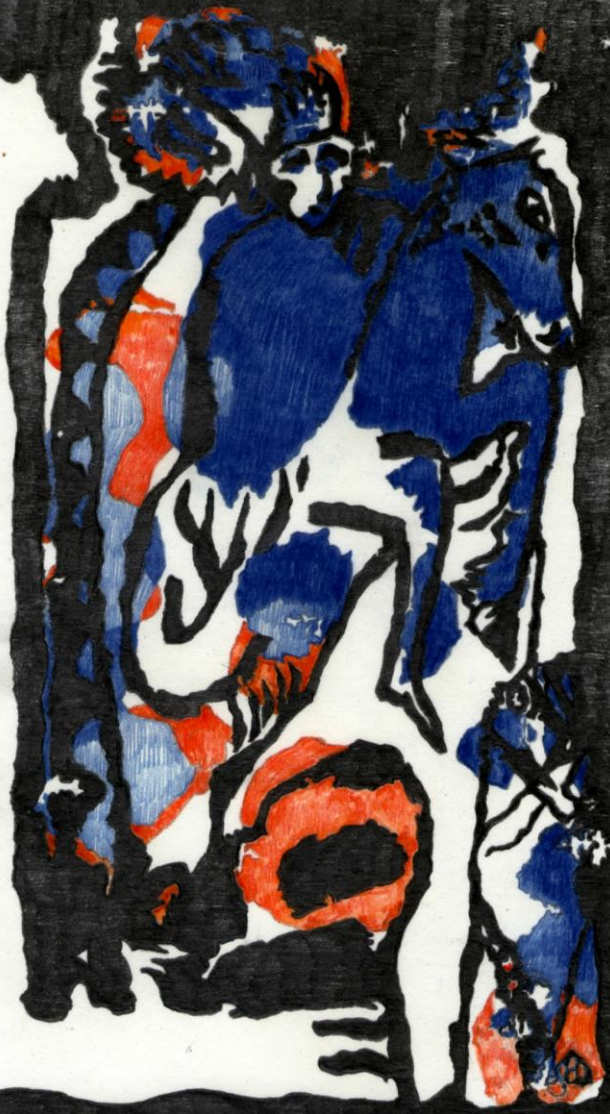
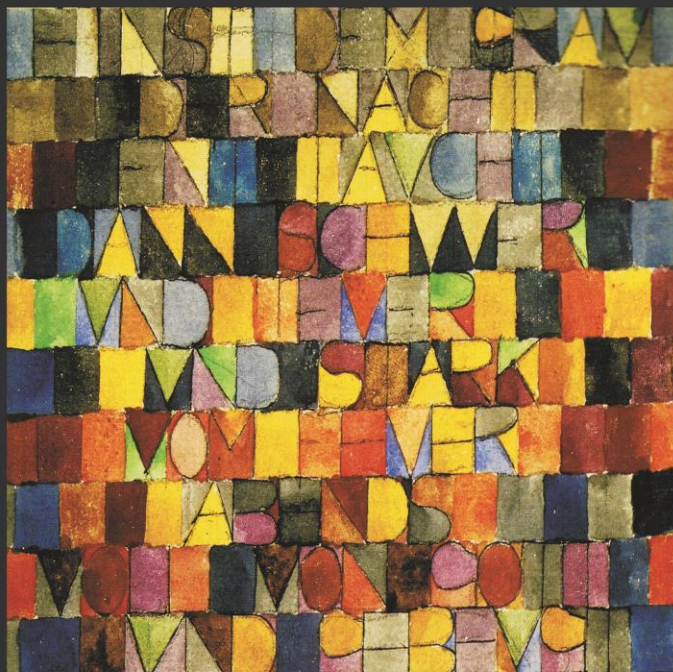


■ DER ■  
**BLAUE**  
**REITER**



# INHOMOGENEIDAD



# INHOMOGENEIDAD

EDITORES: MANUEL MOLINA  
AGUSTÍN DOMINGUEZ



PRIMERA EDICIÓN

CORDOBA, 2016



COPIA DE FRAGMENTO DE KANDINSKY

## LA EMANCIPACIÓN DE LAS PARTES

"Construir: son dos elementos que pretenden simular una unidad. Pero no existe garantía de que no falte lo más importante"  
(Schönberg, 1912)<sup>1</sup>



n estímulo sonoro y uno visual son una amalgama desde un punto de vista fenomenológico o perceptivo, porque ambos confluyen simultáneamente en el sensorio humano de modos profundamente entretejidos, incluso habitualmente percibidos como un mismo fenómeno. Cotidianamente experimentamos el mundo

---

<sup>1</sup> En una carta de 1912, criticando la composición del *Gelber Klang* de Kandinsky (Hahl-Koch, p.56).

como un complejo de estímulos perceptibles que llegan a la superficie sensible del cuerpo en forma de innumerables cantidades y distintas naturalezas físicas. Del vasto universo de estímulos sonoros y visuales, la música y la pintura constituyen una pequeña porción que se diferencian porque están mediados por una organización estética previa, esto es por una técnica que es siempre producto de un trabajo colectivo y constituido históricamente. Y el trabajo técnico sobre lo sonoro y el trabajo técnico sobre lo visual han sido desarrollados en la historia de la modernidad en esferas relacionadas a la vez que diferenciadas. Cuenta Nancy que ya Tiziano, uno de los pintores más tempranos de la modernidad europea, pintó su *Venus recreándose en la música* (1550) a la escucha de un organista.<sup>2</sup> La búsqueda de entrelazamiento, ya sea escuchando música mientras se pinta o componiendo frente a un cuadro, o bien convirtiendo la música en un tema pictórico o una pintura en un contenido programático de una obra musical, tiene tanta historia como el proceso de especificación de las disciplinas artísticas y el de autonomización del arte respecto de la sociedad en el arco de la modernidad europea. Esto nos empuja a considerar el proceso de entrelazamiento como uno dialéctico, es decir, entendiéndolo a la vez como un proceso de diferenciación. El pensamiento estético de Th. Adorno se nos aparece en todos sus momentos teóricos con un carácter dialéctico que nos permite abordar y complejizar críticamente la relación entre la música y la pintura, pudiendo pensarla como entrelazamiento y a la vez como diferenciación. Y aquí tomaremos de Adorno algunas de sus reflexiones teóricas como algunas de sus estrategias metodológicas con las que montó su propia escritura filosófica.

---

<sup>2</sup>Jean-Luc Nancy (2002, p.89). En la ficha de la *Venus recreándose en la música* del Museo del Prado "Las pinturas de Venus y la música han sido objeto de interpretaciones dispares, y si para algunos historiadores (de Middeldorf a Hope) son obras manifiestamente eróticas carentes de un significado más profundo, otros (Brendel, Panofsky y, más recientemente, Rosand y Goffen) les otorgan un alto valor simbólico, interpretándolas a menudo como alegorías de los sentidos desde una perspectiva neoplatónica, entendiendo la vista y el oído como instrumentos de conocimiento de la belleza, tal como postulara entre otros Mario Equicola en su *Libro di natura d'amore* (Venecia, 1526)." Cf. <https://www.museodelprado.es>

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 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.<sup>3</sup> Rezaba una frase emblema de los ejercicios surrealistas: "juego de palabras: no son ingeniosas sino que chocan" (Nadeau, 2007, p.250). 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 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".<sup>4</sup> Esta técnica habitualmente implicaba un primer momento, el de tomar objetos encontrados en la vida cotidiana como materiales estéticos a partir de los cuales hacer combinaciones aleatorias; y un segundo momento, el del ensamble, esto es pegar, coser o enlazar lo fragmentos encontrados sin jerarquías y sin esconder el pastiche o las costuras. Adorno, además de recuperar y criticar el sentido

---

<sup>3</sup> En verdad, la técnica cinematográfica estandarizada del montaje supone una serie de suboperaciones que la diferencian tanto 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. Cf. Molina, 2014.

<sup>4</sup> En francés "*la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et un parapluie*".

benjaminiano del montaje surrealista, estuvo interesado en explorar las particularidades que esta técnica ya tenía años antes en el expresionismo alemán.<sup>5</sup> 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. 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. 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: "ese caminar independiente de los propios destinos, de la vida propia de las distintas voces que hay en sus composiciones" (Hahl-Koch, p.17). En el sentido expresionista, montaje no significa ensamblaje de partes sino la liberación de las partes ensambladas en la estructura estética bella. 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*

---

<sup>5</sup> 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.



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".<sup>6</sup> En Adorno en cambio, el montaje aparece bajo la técnica montajística de la parataxis, conceptualizada tempranamente en "El ensayo como forma" escrito entre 1954 y 1958, aunque queda expresada especialmente en la incompleta *Ästhetische Theorie* publicada póstumamente en 1970. 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 sobre la obra de arte moderna (Buck-Morss: 1977, pp. 309 y ss.; Dalhaus en Jarvis: 2007, pp. 40-47; Juárez: 2013). 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

---

<sup>6</sup> Carta de Benjamin a Scholem, 9 de agosto de 1935, en Benjamin, *Briefe*, vol.2, p.685.

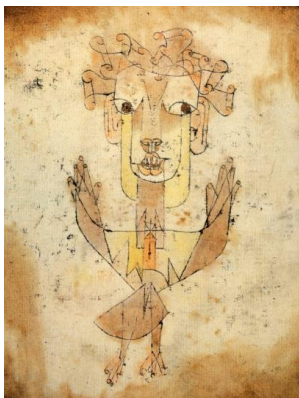
que todo el peso habría de recaer sobre los materiales y las citas, retirándose ascéticamente la teoría y la interpretación. Como un problema central en el materialismo histórico, que pensaba resolver con el *Libro de los Pasajes*, había caracterizado la pregunta «¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista?» La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje" (Tiedemann en Benjamin, 1982, p. 11). 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" (Tiedemann en Adorno, 1970, p. 480).<sup>7</sup> 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 (el crítico o el 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.

Del mismo que hicieron los filósofos frankfurtianos respecto de las vanguardias históricas, nosotros hemos procurado incorporar la estrategia del montaje, a la vez como problema epistemológico y metodológico, porque entendemos que posibilita poner a prueba la dialéctica adorniana de entrelazamiento/diferenciación entre la música y la pintura expresionista. Para ello el procedimiento del análisis inmanente de la estructura del almanaque y de las obras seleccionadas de Kandinsky y Schönberg nos permite incorporar la forma del montaje del expresionismo. En este sentido, la estructura

---

<sup>7</sup> Para ampliar sobre el carácter estético de la filosofía crítica Cf. R. Bubner, "Can theory become aesthetic? On a principal theme of Adorno's philosophy" (en Jarvis: 2007); y M. Molina, "La *Teoría Estética* como estética: Una lectura metasemiótica de la estética de Th. W. Adorno" (artículo sin publicación) y "Parataxis y expansión" (Caja Muda, 2014).

formal inmanente de nuestro propio trabajo pretende expresar un carácter montajístico en al menos ζ sentidos: [α] en la incorporación en nuestro texto de la estructura editorial del almanaque de *Der Blaue Reiter*; [β] en la incorporación en nuestra producción plástica de la estructura formal de la "Sin título (primera acuarela abstracta)" de Kandinsky; [γ] en la incorporación en nuestra producción audiovisual de la lógica conceptual de las nociones de constelación fragmentaria y de parataxis textual; [δ] en la incorporación en nuestro análisis inmanente escrito como un boceto de la estructura formal de "Sin título (primera acuarela abstracta)" de Kandinsky y de "Op. 11" de Schönberg; [ε] en la incorporación en nuestra producción conjunta de la voluntad de entrelazamiento del movimiento expresionista alemán *Der Blaue Reiter*; [ζ].



KLEE

## INSTRUMENTOS Y ORQUESTA

"El arte no se puede destilar ni en su unidad pura ni a la pluralidad de las artes. En todo caso, hay que renunciar a la idea ingenuamente lógica de que el arte es simplemente el concepto superior de las artes, un género cuyas especies son las diversas artes. Este esquema se viene abajo como consecuencia de la inhomogeneidad de lo que incluye."

Theodor Adorno<sup>8</sup>



s la filosofía de Theodor Adorno aún hoy, pese a las críticas radicales de haber heredado el pesimismo histórico del marxismo (Marcuse, Bürger y Foster), de aporías irresolubles (Wellmer), de purismo estético (Huysen) y de infertilidad política (Lucáks, Arendt), una fuente de numerosos diagnósticos sociológicos,

---

<sup>8</sup> Adorno, 1955, p.391.

políticos y estéticos productivos para comprender críticamente el siglo pasado e incluso nuestra actualidad (Rebentisch, Menke, Jameson, Duarte, Gómez). En este trabajo intentaremos esbozar una recuperación distorsionada de sus reflexiones estéticas para abordar el problema *de lo que hay* entre la música y la pintura, mediante el análisis del caso Schönberg-Kandinsky.

En el pensamiento de Adorno cada categoría estética que aparece es desarrollada metódicamente por medio de su contrario hasta conseguir una dialéctica abierta o sin síntesis, y a la vez puesta en constelación con otras categorías hasta configurar un sistema conceptual aporético. De este modo, para abordar la relación entre la pintura y la música desde un marco teórico adorniano, conviene recuperar sus reflexiones sobre el tema sin perder de vista la constelación estética en la que está inserta, su carácter fundamentalmente paradójico y las trazas que lleva de su teoría de la sociedad y su filosofía de la historia.

La relación entre la música y pintura dentro de la estética adorniana podemos encontrarla puntualmente en tres de sus ensayos breves. El primero, en el que Adorno aborda de manera específica el problema es el texto temprano "Acerca de la relación entre la pintura y la música hoy" (1950). Allí elabora el concepto de unidad dialéctica de las artes, según el cual las artes se encuentran sin abandonar sus medios específicos, *i.e.* la música y la pintura se tocan allí donde cada una ha conseguido desplegar al extremo sus problemas específicos. La idea adorniana de unidad dialéctica se opone a la de identidad pura de las artes, como soñaban los programas de la vanguardia heroica con fundir todas las disciplinas en un único frente artístico integrado a la praxis vital. Adorno describe las estrategias vanguardistas como un fenómeno de analogía o correspondencia entre las artes, mediante el cual explora los intercambios entre la pintura y la música en el marco del expresionismo de *Der Blaue Reiter*. Estas analogías entre las disciplinas son interpretadas como una rebelión de la vanguardia alemana contra la departamentalización moderna y burguesa del espíritu. Pero al momento en el que Adorno escribe este artículo, ya había planteado las bases tanto de su teoría de la sociedad administrada en *Dialéctica de la Ilustración* (1944) como las de su

teoría estética en *Filosofía de la nueva música* (1948). Sociedad y arte auténtico ya estaban para él profundamente imbricados en una tensión dialéctica sin resolución, en tanto el arte autónomo está irreversiblemente separado del todo social y a la vez el todo social se manifiesta de una manera concreta en las obras de arte autónomas. Desde este argumento, la identidad de las artes, licuar las diferencias que les insuflan sus respectivos materiales, es sospechosa porque implicaría disolver el contenido de verdad social que aparece mediante las elaboraciones singulares de cada material estético, que es diferente en la música y en la pintura. Adorno rastrea en el modo de producción pictórica de Picasso un juego dialéctico entre el artista y la obra, que desde su diferencia disciplinar es paralelo al modo de composición musical de Schönberg, en tanto ambos vehiculizan las aporías sociales de su época. Y tanto el pintor como el músico llegaron a este modo de construcción dialéctico desarrollando los problemas específicos de la pintura y de la música respectivamente. Esto le permite oponer Picasso y Schönberg a Stravinsky, como otro modo de producción estética, desdialéctizada, donde la tensión entre el sujeto y el objeto queda reducida a una disolución del yo y un ingreso sin mediaciones "de la objetividad cruda y violenta" (1950, p.62).

Algunos años más tarde, en la conferencia que Adorno pronunció en Berlín, "Sobre algunas relaciones entre música y pintura" (1965), desarrolla el concepto de convergencia (*Übereinstimmung*) para pensar las múltiples relaciones entre las dos disciplinas. De fondo Adorno refuerza su idea de unidad dialéctica de las artes: "en su contraposición las artes se entreveran" (p.638). 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 en cuya elaboración "se estaría diciendo dos veces lo mismo" (p.645). 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" (p.638). 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 (pp.642-643). 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. El propio progreso en la convergencia también cae en la dialéctica, porque en esa tendencia contemporánea a la disolución de los límites disciplinares resuena la arcaica indivisión del origen del arte. Y para Adorno el progreso estético dominará sobre el momento regresivo sólo en aquellas obras que puedan sostener esa tensión, y no entregarse a la mera literalidad ni a la pura racionalización.

En "El arte y las artes" (1966) plantea una idea más amplia de los procedimientos que permean los límites de las diversas artes, en el concepto de *entrelazamiento* (*Verfransungsprozeß*). Distingue un entrelazamiento centrífugo, que tiene lugar por fuera de los límites de los géneros, donde una de las artes mira a la del lado y toma elementos de ésta; como la música dodecafónica respecto de la pintura de Mondrian, o la escultura de Calder respecto del arpa eólica, o la arquitectura de Wotruba respecto del cuerpo esculpido, o la literatura de Helms respecto de la música serial (p.379). Estos procedimientos de entrelazamiento mediante préstamos o migraciones entre las artes son débiles, sospechosos de ser decorativos y regresivos. En contraposición a estos, Adorno define un entrelazamiento centripeto, cuya fuerza contra la división de los géneros surge desde dentro de los géneros, en un movimiento paradójico impulsado desde las autonomías de cada una de las artes

modernas que va hinchándose desde su interior desgarrando los bordes hacia afuera. Adorno entiende el impulso histórico de las artes a entrelazarse como una motivación inmanente: "Este proceso [de entrelazamiento] tiene más fuerza donde brota inmanentemente, del género mismo" (Adorno, 1955, p.380). Esta idea permite rescatar en la reflexión teórica la tensión aporética entre el proceso histórico de desdibujamiento de las fronteras de las artes y la heterogeneidad irreductible de cada uno de los tipos de materiales, medios y procedimientos artísticos. Con ello Adorno se dirige contra los intentos de síntesis absoluta de las artes, buscada tanto desde el arte como desde la filosofía. En el ámbito artístico esta utopía adialéctica aparece primero en la obra de arte total wagneriana y luego en los *happenings* como obra de anti-arte total. En el ámbito filosófico la idea de síntesis se conjuga con el rango estético, porque aparece como un sistema histórico-dialéctico en la filosofía de Hegel cuyo final es la poesía, como un sistema jerárquico en Schopenhauer cuya cumbre es la música, o como un sistema ontológico en Heidegger donde en esencia todas las artes son poesía (cf.p.382 y 390). Para Adorno en cambio la cuestión de si una obra es más avanzada o auténtica que otra no depende del material o del medio, de si es pintura o música, sino de cómo se elaboran las contradicciones que acarrearán los materiales. De allí que sea para él irrenunciable la tensión entre el proceso de entrelazamiento de las artes y el trabajo concentrado de cada una de ellas sobre la complejidad interna de su correspondiente material. Adorno apela aquí a un *fundamentum in re*, es decir que su estética dialéctica intenta hacer justicia en la teoría de la contradictoriedad objetiva del fenómeno artístico. La irreductibilidad del concepto general de arte a las artes singulares o de éstas a aquél es imaginada aquí a través de la estructura dual de la orquesta sinfónica, en la que los timbres de cada instrumento no constituyen un único continuo sonoro, sino que hay huecos que los separan: "ni el arte es el concepto de las artes ni la orquesta es el espectro de los timbres (...) no hay que aislar ninguno de los polos, no hay que reducir el arte a uno de los dos" (pp.392-393). El concepto de arte se realiza *in absentia* en las artes particulares, pero no está ni



presente ni completo en ninguna de ellas, sino que sus rasgos están dispersos y mediados en caracteres transversales a todas las artes.<sup>9</sup> En el arco de la modernidad las artes sólo se reúnen en el arte como oposición a la realidad. Pero en el momento de crisis vanguardista, el fenómeno de entrelazamiento de las artes se corresponde al proceso de desdiferenciación entre el arte y la realidad extraestética.

Es importante entonces enlazar este fenómeno de conexión entre la pintura y la música con un proceso histórico de numerosas transformaciones radicales del arte moderno, producidas por los movimientos de las vanguardias. En este sentido, la distinción adorniana en el título "el arte y las artes" anuncia el problema de qué modo la situación actual de *las artes* (como disciplinas separadas y a la vez entrelazadas) también aparece en *el arte* (como concepto general y a la vez en crisis) y en *las obras de arte* (como producciones concretas y a la vez desdibujadas). La autonomía de las disciplinas artísticas se despliega como parte de un proceso histórico más complejo y extenso, que involucra al fenómeno estético en estos otros dos niveles, como decimos, el concepto general de arte y las producciones artísticas particulares. Respecto de la crisis del concepto general de arte moderno, Adorno lo desarrolla en su póstuma *Teoría Estética* como dos procesos relacionados: el primero lo formula como *Entkünstung der Kunst*, traducido como "desartización del arte" (Cabot, 2011).<sup>10</sup> El segundo proceso como *Selbstverständlichkeit von Kunst verloren*, traducido como "pérdida de

---

<sup>9</sup> "Todas se alejan de la realidad empírica, todas tienden a formar una esfera que se contrapone cualitativamente a ella: históricamente secularizan la esfera mágica sagrada. Todas necesitan elementos de la realidad empírica, de la que se alejan; pero sus realizaciones forman parte de ella. (...) el arte sólo existe en las artes" (p.392).

<sup>10</sup> Tomamos la traducción de Cabot por un criterio de actualidad y de pertinencia gramatical. Anteriormente había sido traducido al castellano como "pérdida de la esencia artística" (Taurus, Rianza, 1971) y "desartificación del arte" (Akal, Navarro Pérez, 2004). La expresión „Entkünstung 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 enajenación, expropiación, extirpación, o "dis" de huida, escape, partida, alejamiento. Pero también tiene un sentido activo, como desplegar, desarrollar, desatar, comenzar, encender, inflamar y/o descubrir. Es un prefijo que en alemán tiene connotaciones dialécticas a la vez privativas y restitutivas.

la autocompensibilidad del arte" (2011).<sup>11</sup> Respecto de la crisis de la categoría de obra de arte, Adorno describe también en *Teoría Estética* dos aspectos dialécticamente relacionados: el primero lo describe como *Zerfall den Materialien*, traducido como "desmoronamiento de los materiales" (Cabot, 2011).<sup>12</sup> "Tan pronto como un arte imita a otro, se aleja de él puesto que repudia la constricción del propio material y cae en el sincretismo, en la vaga noción de un continuo adialéctico de las artes (...). Las artes convergen sólo allá donde cada una sigue puramente su principio inmanente" (Adorno, *Sobre la música*, Paidós, 2000, p.42). El segundo refiere a la crisis de la *Schein* (o apariencia estética: a su vez relacionado a la disonancia interna de la estructura de la obra y al mismo tiempo a la desdiferenciación entre el arte y la vida).<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Tomamos nuevamente la traducción de Cabot por un criterio de actualidad y de pertinencia gramatical. Las versiones al castellano previas la traducen como "pérdida de la evidencia del arte" (1971) y "pérdida de la obiedad del arte" (2004). „Selbstverständlichkeit" en alemán, es una palabra compuesta por el pronombre demostrativo „Selbst" que significa "mismo", "por sí mismo", "de por sí". Por su parte, „Verständlichkeit" es la sustantivación del verbo entender, y significa algo próximo a "comprensibilidad" o "entendimiento".

<sup>12</sup> Continuamos con la traducción de Cabot. Anteriormente el concepto aparece en castellano como "desintegración de los materiales" (Taurus, Riaza, 1971) y "descomposición de los materiales" (Akal, Navarro Pérez, 2004). „Zerfall" coloquialmente se usa en alemán como ruina, hundimiento, caída, desintegración, derrumbamiento, descomposición o disgregación; y como verbo „zerfallen" significa arruinarse o desmoronarse. Todas las traducciones son correctas desde un punto de vista gramatical. Pero las dos primeras traducciones de „Zerfall" como "desintegración" (Riaza) y como "descomposición" (Navarro Pérez) remiten 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. Ambas remiten al mismo principio estructurante común a todo el arte autónomo, que integra o compone los momentos en el todo unitario de lo bello. Esa dispersión de las partes, ya sea la liberación de los tonos de la dominante en música o de las formas y los colores del *trompe l'oeil* en la pintura, es localizable en las revueltas de la primera vanguardia histórica contra las distintas convenciones artísticas (Cf. Bürger, 1974). La tercera traducción como "desmoronamiento" (Cabot) acentúa el momento de la caída, el sentido del derrumbe del repertorio de los materiales nobles del arte y de la destrucción total de los límites de lo que puede ser tomado como insumo para el trabajo estético.

<sup>13</sup> *Schein* representa a nivel lingüístico un desafío en vistas a su traducción del alemán a otros idiomas, debido a la ambigüedad semántica del término, pues puede usarse coloquialmente

Adorno, como vemos, es enfático en someter a una profunda crisis aporética todas las categorías de la estética idealista alemana (Cf. Bürger, 1983), en el medio del cual tiene lugar la permeabilidad de las barreras entre las artes.

Del mismo modo en que la situación de la obra de arte y de cada una de las artes se corresponde con la crisis del arte como fenómeno moderno, el fenómeno artístico en su unidad se corresponde con la crisis histórica de la sociedad burguesa. Adorno defiende el arte como un sistema de contradicciones: esto supone el principio de un *en-sí* autosuficiente en la idea de sistema, y un vaivén interno entre los polos en la idea de contradicción. Adorno contrapone a la sociedad del *para-otro* la obra de arte del *para-sí* como una unidad cerrada y paradójica. Aquí se aleja de la reducción del sentido del arte al contexto social, procedimiento teórico típico del historicismo tradicional a lo Hauser y de la sociología empirista a lo Comte.<sup>14</sup> El entrelazamiento centrífugo, donde una de las artes es explicada mediante la reducción a otra, reproduciría el mismo esquema instrumental de la reducción al contexto social, esquema que es ilusorio por su simpleza y su unilateralidad. Para Adorno el arte y la sociedad se relacionan paradójicamente sin tocarse, entonces elabora

---

para referirse a fenómenos ópticos como «luz» y «brillo», pero también a fenómenos perceptivos como «ilusión», «apariencia» o «manifestación».

<sup>14</sup> A propósito del concepto de sociedad, Theodor Adorno rompe temprano con las corrientes sociológicas que intentan prescindir o disolver su carácter de sistema total. El primer quiebre tuvo lugar en Nueva York durante su exilio entre 1938 y 1940, con el sociólogo Paul Lazarsfeld respecto de los estudios sobre radio en el marco del *Princeton Radio Research Project*. Tardíamente, 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 un recuperación de la idea de sociedad que aparece germinalmente en Durkheim para discutir el positivismo empirista de la sociología de Comte (Adorno, 2011). Según la reconstrucción de Adorno, la perspectiva combiana 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 (Cf. Adorno, 1972, p. 314). Adorno discute a Comte planteando 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 nos encontramos ya está ampliamente preformado por este sistema" (Adorno, 2011, p. 78).

un historicismo dialéctico del arte cuyo sentido antinómico pendula entre la autonomía estética y el *fait social*, entre las artes y el arte, entre la obra de arte y el artista, y entre las partes y el todo. Y con ello busca habilitar la tensión dialéctica mediante la recuperación de lo oprimido históricamente por el espíritu de la modernidad: la diversidad, lo particular, lo múltiple, lo libre, y al final la naturaleza. En el arte, esto supone defender lo particular de la música y la pintura, lo diferente de los materiales y sus posibilidades específicas en cada uno. En este punto, en los materiales estéticos, es donde Adorno relocaliza el entrelazamiento del arte con la sociedad, porque los materiales son en sí mismo sociales, producidos colectivamente, y porque ellos ingresan una demanda social en miniatura en el interior del proceso de producción de la obra de arte. Según Adorno, sólo los artistas avanzados en el diálogo con el material pueden escuchar esta demanda y darle una forma sensible, que por lo tanto será una forma a la vez estética y social. De allí que la estrategia teórica para reconstruir el entrelazamiento de una arte con la otra, y del arte con la sociedad sea el análisis crítico de la estructura formal de la obra.



SCHÖNBERG

## INHOMOGENEIDAD

"Yo, personalmente, no podría querer pintar la música, ya que considero tal pintura absolutamente imposible e inalcanzable"

Wassily Kandinsky<sup>15</sup>



inhomogeneidad (1955, p. 391) es el término con el que Adorno describe la relación entre la música y la pintura. Nuestra hipótesis está imaginada como una respuesta a la tesis de la Dra. Cristiá, donde se rastrea la interrelación entre la música y la pintura en obras y procesos creativos del siglo XIX y XX. Allí se analizan un conjunto heterogéneo de producciones estéticas, tanto de la región latinoamericana como europea, tomando como marco de análisis y reflexión algunas categorías de Th. Adorno. Como recorte empírico

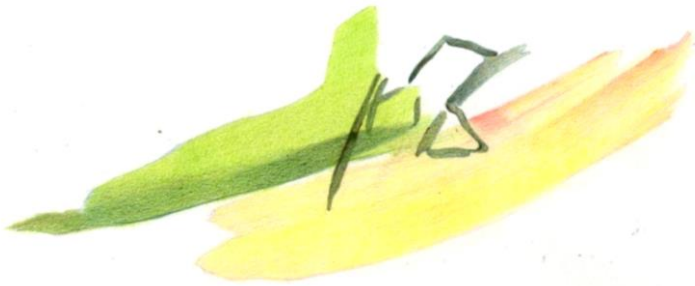
---

<sup>15</sup> En *Expresionismo* (Taschen, Elger, 1998, p. 146).

del análisis junto con las obras son tomados en cuenta las poéticas (o los programas operativos), los paratextos (títulos, reseñas, intensiones) y la subjetividad de los artistas involucrados. La hipótesis que guía a este trabajo apunta a complejizar el problema de la relación entre la música y la pintura en al menos cuatro aspectos: **(1)** dialectizar filosóficamente el problema, explorando y reconstruyendo las categorías de convergencia y entrelazamiento en Adorno, y recuperando el polo negativo de ambas categorías, esto es el carácter de inhomogeneidad de los materiales estéticos que imposibilita la integración total de las artes; **(2)** desubjetivar el problema, desplazando el recorte hacia la objetividad de la producción mediante el análisis inmanente, poniendo en suspenso la creencia en el discurso y en las intenciones de los autores, a la luz de la crítica adorniana a la subjetividad como unidad histórica burguesa (1944) y a las estéticas subjetivistas que critican todo menos el interés del sujeto (productor o receptor); **(3)** desontologizar la relación e historizar el problema, circunscribiendo los intentos de relacionar la música y la pintura en el marco del programa del expresionismo alemán, en primera instancia, y en el marco de la crisis general del arte moderno, donde el entrelazamiento entre las artes acontece en simultáneo a numerosos y profundos procesos de transformación del fenómeno artístico; **(4)** actualizar el problema, criticando algunos de los principios modernistas de la estética adorniana, de cara a la caída de los materiales estéticos tradicionales y al surgimiento de nuevos materiales estéticos en el arte contemporáneo, donde los nuevos géneros artísticos se configuran en el entrelazamiento de las ruinas de las artes modernas.

Nos interesa recuperar y sumergirnos en la tendencia teórica propuesta por el curso de la Dra. Cristiá. En este sentido, nuestro marco teórico también será la estética adorniana, característica tanto por su lógica aporética, por su filosofía de la historia y por su expectativa política y epistemológica en el expresionismo alemán. Dado que nuestro intento es entonces sostener críticamente el pensamiento histórico-dialéctico de Adorno, la relación será a la vez entendida como una desconexión, como un hiato, que proponemos rastrearlo precisamente en el movimiento de vanguardia que con mayor énfasis e insistencia procuró entrelazar la producción musical

con la producción plástica, a saber *Der Blaue Reiter*. Dentro de este, hemos seleccionado a su vez dos obras de 1911 que constituyen "el momento de la ruptura" parafraseando a Adorno (1948, p.106) de los dos artistas más emblemáticos de la cada una de las disciplinas consideradas: *Sin título (primera acuarela abstracta)* de Wassily Kandinsky y *Tres piezas para piano, Op.11* de Arnold Schönberg. Justo en el corazón de uno de los mayores proyectos históricos de entrelazamiento de las artes iremos a buscar su imposibilidad, la persistencia de la división del trabajo y la inhomogeneidad de los materiales estéticos.



COPIA DE FRAGMENTO DE KANDINSKY

## EL ATAQUE DEL CARACOL



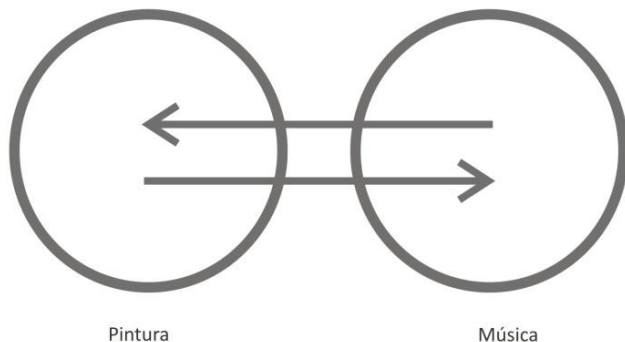
*er BlaueReiter (El jinete azul)*, la corriente alemana del expresionismo, fue uno de los movimientos de las vanguardias europeas de la primera mitad de siglo XX dónde más nítidamente puede encontrarse lo que Adorno llama un entrelazamiento entre las artes. Lo significativo es que en el vórtice de este movimiento se arremolinan una serie de entrelazamientos externos o centrífugos, rastreables como intercambios visibles entre la música y la pintura, históricamente documentados en los títulos de las obras de las muestras en la galería Tannhäuser, en el ensayo-manifiesto de Kandinsky *De lo espiritual en el arte*, en el calendario colectivo *Der Blaue Reiter* y en el intercambio epistolar entre Kandinsky y Schönberg que se extendió a lo largo de doce años, entre 1911 y 1923. Estos entrelazamientos centrífugos dependen de las



voluntades subjetivas de los artistas y de sus estrategias para tomar prestado de y ofrecer a las demás artes procedimientos, contenidos y apariencias para sus propios procesos creativos [cf. gráfico α]. Junto a ellos, tienen curso otra serie de entrelazamientos centrípetos o inmanentes a cada una de las artes, que Adorno siguiendo a Schönberg entenderá como una dialéctica (en el sentido de tensión entre opuestos pero también en el sentido de diálogo) entre la subjetividad del artista y la objetividad del material estético. Estos entrelazamientos centrípetos, implican que cada disciplina artística no abandone la especificidad de su material y de su desarrollo histórico, *ergo* no son intercambios visibles ni están documentados historiográficamente, sino que están dispersas subterráneamente como huellas comunes en el interior de las estructuras formales de las obras. Es posible desenterrar estas huellas de entrelazamiento entre la pintura y la música mediante el análisis inmanente de la obra de Kandinsky y Schönberg, el pintor y el músico más emblemáticos del expresionismo alemán.

[Gráfico α]

Dialéctica del entrelazamiento centrífugo:



Múnich fue la sede central del expresionismo *Der Blaue Reiter*, en parte por el impulso estético que había dejado el *Jugendstil* y también por el antecedente de la comunidad y escuela de artistas fundada ya por Kandinsky en 1901, llamada *Phalanx*. El pintor y ensayista ruso

aparece como una de las figuras más pujantes en el horizonte cultural muniqués, y que mayor empeño dedicó a los intercambios entre las artes, al entrelazamiento centrífugo, buscando la concreción del ideal wagneriano de la *Gesamkunstwerk*: "La hora de la reunificación de todas las artes separadas ya ha sonado. La idea, que ya había sido formulada por Wagner, es expresada en la actualidad con mayor rigor y claridad por Scriabin" (1911).<sup>16</sup> Kandinsky veía su proyecto de síntesis de todas las expresiones artísticas realizado en *El Prometeo* de Scriabin, y reemplaza la expresión romántica de "obra-de-arte-total" por la de "arte monumental". Éste último, es el arte que responde y expresa la "necesidad interior", lo que el espíritu reclama, y frente al espíritu se disuelve en un arte único y grande la diversidad que suponen los medios de las diversas artes (Cf. Bozal, 2003). El modelo a seguir para el arte en general lo marca el teatro porque este incluye la convergencia de todas las artes, qué él mismo intentará materializar luego en sus composiciones escénicas sobre los colores complementarios amarillo y violeta. Pero el modelo para la misión de cada una de las artes lo marca la música porque ésta tiene la composición atonal, donde la redención de los tonos respecto de la dominante representa la libertad que Kandinsky buscaba para la vida de las formas pictóricas. De allí que recién a partir del momento en que Kandinsky se cruza con los trabajos de Arnold Schönberg es que centraliza sus esfuerzos en entrelazar la crisis de la pintura objetual con el estado crítico del sistema tonal. El 01 de enero de 1911 Kandinsky conoce el trabajo del primer Schönberg, cuando concurre a un *Komposition-Konzert* de él en Múnich, donde interpreta el *Cuarteto para cuerda n° 2 - Op. 10* (1907-1908) y *Tres piezas para piano - Op. 11* (1909). Kandinsky asiste con casi todos los integrantes de la *Neue Künstlervereinigung München*.<sup>17</sup> Y de todos ellos fueron el pintor ruso y su colega Franz Marc quienes quedaron particularmente asombrados y entusiasmados con el innovador método musical de Schönberg. Kandinsky decide escribirle a

---

<sup>16</sup> "Sobre la composición escénica", artículo de Kandinsky publicado en *Der Blaue Reiter*.

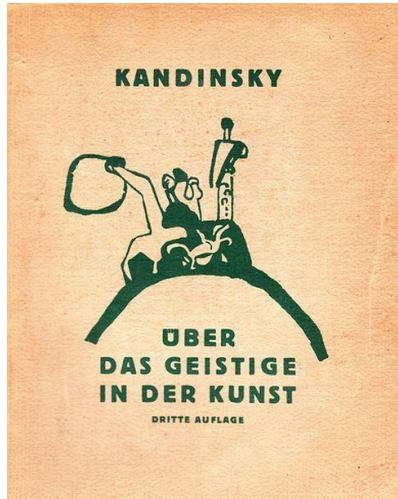
<sup>17</sup> La *Asociación de Nuevos Artistas de Múnich*, fundada en 1909 sobre la base de la *Secesión de Múnich*, incluía a Gabriele Münter -esposa de Kandinsky-, Alexei Jawlensky, Franz Marc y Marianne Werefkin.

Schönberg el 18 de enero de 1911, iniciando con ello un prolífico y valioso intercambio epistolar.<sup>18</sup> El primer encuentro personal tuvo lugar en Septiembre de 1911 en Múnich. En la primera carta le confiesa el pintor ruso al músico vienés: "Ha conseguido con su trabajo lo que llevo buscando desde hace tiempo en la música. La autosuficiencia de la música para seguir su propio camino, la vida independiente de las voces individuales. Es exactamente lo que yo estoy intentando hacer con la pintura" (Hahl-Koch, p.17). Para Kandinsky, la música y con mayor fuerza la atonal, encarnaba el ideal de un arte liberado de las referencias a un objeto del mundo externo, como guarda la pintura de representación, y a su vez servía de modelo para las otras artes. De allí que Kandinsky guardara no sólo una profunda admiración por el trabajo de Schönberg, sino también una gran atracción por la composición musical. Hay documentos de Thomas von Hartmann, quien compuso la música para la obra teatral de Kandinsky *El sonido amarillo* (1909), que entre 1909 y 1912 el pintor tuvo un creciente interés por la música, incluso llegando a componer luego la pieza musical *der Violetter Vorhang*.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Que se ve interrumpido por un conflicto personal entre ambos, por la sospecha de Schönberg de cierto antisemitismo de Kandinsky: " Si Ud. quiere, lea lo que he escrito, pero le ruego encarecidamente que no me conteste con otra polémica (...) No le voy a entender, no le puedo entender (...) Hace mucho que no nos hemos visto; quién sabe si nos volveremos a ver; pero si llegase el caso de que volviésemos a encontrarnos, sería triste que tuviésemos que estar ciegos el uno para el otro. Así que recoja Ud. mis más cordiales saludos" Mödling, 4-5-1923. Schönberg envía la carta sin firmarla.

<sup>19</sup> Kandinsky ya desde pequeño tocaba el cello y durante su estancia en Múnich durante un tiempo estudió piano.



Portada original de Kandinsky para  
*De lo espiritual en el arte*, 1911.

Durante estos años, especialmente 1911, se concentran las fuerzas productivas estéticas en torno al surgimiento del expresionismo, no sólo por las obras producidas sino también porque se publican casi a la par los dos libros que funcionaron como los manifiestos del movimiento, a saber, el *Harmonielehre* (*Teoría de la armonía*)<sup>20</sup> de Schönberg y *Über das Geistige in der Kunst* (*De lo espiritual en el arte*)<sup>21</sup> Kandinsky. Éste último ofició como una suerte de mentor, gestor y aglutinador de aquellas fuerzas colectivas y fundó el movimiento *Der Blaue Reiter* (*El jinete azul*). Su experiencia desde 1909 en la *Nueva Asociación de Artistas de Múnich* era cada vez de mayor insatisfacción y polémica con algunos de los integrantes, hasta que decide abandonar su cargo de director en enero de 1911 y luego su

---

<sup>20</sup> Cuya 1ª edición es de julio de 1911 por Universal Edition de Viena.

<sup>21</sup> El autor ya tenía una primera versión en agosto de 1909 pero fue rechazada por el editor. La 1ª edición consistió en una tirada corta de 1000 ejemplares en la Navidad de 1911 a cargo de R. Piper en Múnich. Luego se hizo una segunda tirada más extensa en 1912 (de allí que no coinciden todas las fuentes). Entre la primera versión y la segunda, Kandinsky lee y traduce parcialmente al ruso el *Harmonielehre* de Schönberg, de allí que lo refiera y cite en la segunda versión de su libro (Cf. Bozal, 2003, p.13 ; Zelinsky en Hahl-Koch, 1987).

membrecía al colectivo cuando Erbslöh rechaza su *Composición 5* para la tercera muestra grupal. Le siguen en su partida Franz Marc, Gabriel Münter y Alfred Kubin (Elger, p.133 y ss.). En junio Kandinsky y Marc se agruparon como equipo de redacción de una publicación en la forma de un almanaque, con la que se expresaría el programa de un movimiento de artistas cuyas experimentaciones y resultados pretendían ser los más radicales del momento. Esta radicalidad incluía para ellos el intercambio abierto entre las artes, como un gran frente estético unificado. Por ello es que primero pensaron y trabajaron durante 8 meses en un formato editorial como la mejor plataforma para entremezclar y yuxtaponer textos e imágenes diversos por provenir y referir a las distintas artes. El contenido lo fueron componiendo a partir de colaboraciones de colegas y amigos como Burljuk, Kulbin y Schönberg. La publicación tomó el procedimiento de montaje, y al modo de un *collage* fue incorporando textos muy disímiles entre sí, entrecortados por ilustraciones que consiguieran "confrontaciones lo más esclarecedoras posible" (Kandinsky). El montaje como procedimiento de construcción artística, la estrategia de poner lado a lado dos fragmentos disímiles, será retomado, explorado y pulido recién en la década del 20 por el surrealismo. En cuanto a las apariciones públicas de las producciones plásticas del movimiento, hubo sólo dos muestras: la primera en noviembre de 1911 en la Tannhauser Galery de Múnich, que incluía pinturas de Kandinsky, Marc, Schönberg, Münter, Campendok, Macke y Delaunay; la segunda en 1912 en Berlin incluyó además obras del expresionismo *Die Brücke*.

[Gráfico β]

Dialéctica del entrelazamiento centrípeto:



Pintura



Música

Sobre el título, varios años después Kandinsky repasa la anécdota con Marc: "estábamos sentados a la mesa, tomando un café en la glorieta de Sindelsdorf; ambos amábamos el azul, Marc los caballos y yo los jinetes. Y así salió el nombre por sí solo" (Elger, p.135-136). Es significativo que en el nombre aparezcan dos de los elementos constitutivos de las búsquedas iconológicas de varios de los integrantes del movimiento, a saber, el cromema azul y el formema equino. En el calendario, en el nombre, en la poética, en el manifiesto y en el estilo se arremolinan una serie de imágenes de Wassily Kandinsky, Franz Marc y Arnold Schönberg que tienen como vórtice común alrededor del cual giran el problema del color azul y de la forma de lo equino: [01] *El jinete azul*, W. Kandinsky, 1903; [02] *Caballo en un paisaje*, F. Marc, 1910; [03] Portada para el almanaque *El Jinete azul*, W. Kandinsky, 1911; [04] *Caballo azul 1*, F. Marc, 1911; [05] *Autorretrato azul*, A. Schönberg, 1911; [06] *Los pequeños caballos azules*, F. Marc, 1911. Según la teoría cromática del pintor, el color azul tiene un movimiento centrípeto, concéntrico, hacia adentro, como un caracol que se esconde en su concha, "que se aleja del espectador" (Kandinsky, 1912, p. 72) (cf. gráfico β).



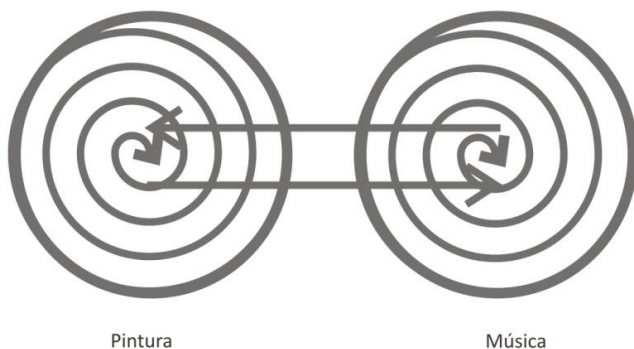
El *topoi* de los jinetes a caballo, si bien aparecía entre las producciones de varios de los integrantes del movimiento, se ve concentrado en la obra de Kandinsky. En sus carpetas de acuarelas, que habitualmente funcionaban como bocetos para sus "composiciones", ya desde 1909 y 1910 aparece recurrentemente el motivo de los jinetes, como en *Tres jinetes en rojo, azul y negro* (1910). Reconstruye Friedel al respecto: "En el verano de 1911 Kandinsky elabora diez bocetos para un volumen encuadernado. En el centro de la representación aparece la figura del jinete -una imagen que recuerda un número circense- que se aleja avanzando cabalgando y saltando sobre el arco iris y sobre los abismos de lo terrenal" (2004, p.12). En el montaje final de la publicación, luego de la xilografía de Kandinsky en negro y azul, aparece una imagen de San Jorge II del siglo XIX sobre vidrio, que ya en 1901 había inspirando al pintor ruso para hacer los carteles de la muestra del colectivo *Phalanx*, en los que se ven combatientes con laza en ristre. San Jorge, con su lanza hacia adelante y elevado en su caballo, es el emblema del carácter combativo del expresionismo alemán (Cf. Friedel, 2004, p.13).

Vamos desentramando que el expresionismo alemán es un analizador especialmente representativo porque combina como ninguno de los otros movimientos de vanguardia tanto un entrelazamiento superficial y externo entre las artes, verificable en los documentos historiográficos, y un entrelazamiento profunda e inmanente en cada una de las artes, rastreado en las estructuras de las obras [Cf. Gráfico γ]. Algo de este doble entrelazamiento parece haberse despertado también en la consciencia de sus protagonistas circunstanciales. Si bien Kandinsky abona la idea de intercambios explícitos y decididos entre las artes en su libro, en su propia obra (por ejemplo, mediante numerosos títulos que refieren a la música) y en sus proyectos profesionales; en otros pasajes de sus textos

defiende la autonomía y la especificidad de cada medio artístico: "La comparación entre los medios de las diferentes artes y la inspiración de un arte en otro, sólo tiene éxito si la inspiración no es externa, sino de principio. Es decir, un arte debe aprender del otro como éste utiliza sus propios medios para, después, a su vez, utilizar sus propios medios de la misma manera; es decir, según el principio que le sea propio exclusivamente" (1911, p.47).

[Gráfico γ]

Dialéctica doble de entrelazamiento:



La fantasía kandinskiana sobre el color azul, el color que frente al espectador se comporta como un caracol, tiene un momento de verdad colectiva: ilumina la poética del movimiento entero del expresionismo, porque en su seno convergen las artes sin perder cada una su autonomía, en un giro hacia adentro, en una rotación centrípeta, como la constricción espiralada del cuerpo del caracol hacia el interior del caparazón. Todos comparten en el fondo la idea de una dialéctica estética con forma de espiral: como Kandinsky piensa en el caracol para el color azul -la insignia del expresionismo-, del mismo modo Benjamin y Adorno piensan en la imagen del remolino para las obras originales. Siguiendo esta reflexión, que la música y la pintura estén especialmente entrelazadas en *Der Blaue Reiter* se debe a que sus procesos de producción estética llegaron a tener el mismo movimiento concéntrico. La concentración expresionista sobre el propio material se evidencia en que en el



corazón de la música atonal está la tonalidad contenida como negación, y en el corazón de la pintura no-representativa está la representación contenida como negación. Adorno observó y valoró este carácter profundamente dialéctico en el expresionismo schönbergiano como un origen, en el que no sólo convergen y se licuan las categorías musicales burguesas, sino que junto con ellas convergen arte y filosofía. La construcción de reflexiones teóricas que asumen la tarea de extender dentro suyo este mismo tipo de desarrollo artístico, fue imaginada por Benjamin y Adorno según la estructura de la constelación y de la parataxis respectivamente. La parataxis, el montaje concéntrico de partes de igual peso, implica poner en movimiento el mismo tipo de relación que Adorno observa entre las artes: sin contacto, de una coordinación sincrónica.



KANDINSKY

## REMOLINOS ESTÉTICOS

Tanto *Sin título (primera acuarela abstracta)* de Kandinsky como *Tres piezas para piano, op. 11* de Schönberg representan en la historia del arte un momento de ruptura de la estructura estética de la tradición y a la vez un origen de un nuevo modo de producción pictórica y musical respectivamente. Pero los materiales estéticos de la tradición, que se han ido configurando como tales a lo largo de la modernidad y de la historia del arte autónomo, si son históricos es porque también han tenido un origen. En Adorno el problema del origen remite a su filosofía de la historia, inspirada en buena medida por la influencia de Benjamin. 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 manantial: "En el principio Dios creó los cielos y la tierra" (Génesis 1:1). La metáfora natural del remolino para el origen aproxima la filosofía de la historia de Benjamin a una concepción marxista, en tanto los fenómenos originarios se producen en el choque sobre la corriente temporal de un elemento histórico particular y concreto con una ley general de movimiento, que implica la conexión sincrónica de ese elemento con sus predecesores y sus descendientes.<sup>22</sup>

Adorno recupera el concepto de origen de la filosofía de la historia de Benjamin para montar tanto su propia filosofía de la historia como su teoría estética de la obra de arte. En relación a su historia filosófica, él imagina aporéticamente el progreso histórico moderno como un proceso de desintegración en el que se arremolinan mito e ilustración, en tanto la "energía antitradicionalista se convierte en un torbellino devorador" (*Ibíd.* p.41).<sup>23</sup> En relación a la teoría estética, la concepción adorniana de origen, entendida como autenticidad o verdad histórica, también se separa de la idea de lo inicial que presupone el concepto de génesis. Adorno explicita en el excursio

---

<sup>22</sup> El propio Marx tuvo que vérselas en el apartado sobre "La llamada acumulación originaria" („Die sogenannte ursprüngliche Akkumulation") de *El Capital* con el problema histórico del origen al momento de pensar la aparición del modo de producción capitalista. Allí rechaza la idea de génesis como una serie de causas anteriores y fundantes, y más bien entiende que el *modus operandi* del capitalismo ya anidaba subterráneamente en la estructura del sistema feudal, y que dentro de éste se pueden rastrear una serie de precondiciones simultáneas para la transición al modo de producción capitalista: "La estructura económica de la sociedad capitalista brotó de la estructura económica de la sociedad feudal. Al disolverse ésta, salieron a la superficie los elementos necesarios para la formación de aquella." (Cf. Marx, 2012, pp.607-649).

<sup>23</sup> De hecho el trabajo Kierkegaard está encabezado con una cita del *Descenso al Maelström* de Edgar Allan Poe (1841), el breve cuento donde se relata el hundimiento de un barco en el célebre remolino noruego conocido como Maelström: "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, a no ser por la asombrosa velocidad con que giraban y el lívido resplandor que despedían bajo los rayos de la luna 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".

"Teorías sobre el origen del arte" (1970c[2], p.429), discutiendo con las ideas de Croce y de Hauser, que el arte llegó a ser en el marco de la Ilustración, y que no puede agotarse su concepto en la génesis prehistórica del arte.<sup>24</sup> Adorno coincide con Benjamin además en que la obra de arte auténtica funciona como un campo cercado en cuyo interior se cruzan fuerzas opuestas, que hacen girar en torno de su vórtice una serie de pares dicotómicos de categorías.

Tantos los entrelazamientos entre las artes, como la pérdida de la representación o del objeto en la pintura (la mal conceptualizada "abstracción") constituyen un origen colectivo, no son un hallazgo o invención individual de un sólo artista como lo querían Kandinsky y Schönberg, con sus primera obras no objetual y atonal respectivamente. Kandinsky defendía la idea romántica del artista creador, bajo su analogía de la sociedad como pirámide, en cuya punta se para el artista y ve más allá. Adorno luego reconoce que sí fueron ellos quienes biográfica y anecdóticamente firmaron los trabajos, pero su nombre subjetivo es un punto objetivo del sistema de producción donde la tracción colectiva se concentró y produjo un progreso, en el sentido adorniano del término, en tanto que un progreso social en el dominio de la naturaleza. Esta mediación social de lo individual responde primero a que su trabajo como artistas está inscripto y atravesado por una serie de circunstancias históricas generales del todo social y particulares del mundo cultural, académico y artístico. La llegada de la atonalidad y de la no-representación podría haberse dado en alguno de los otros artistas que, como Mondrian, Kupka o Delaunay en la pintura o Mahler, Webern y Berg en la música, estaban experimentando en la misma dirección que Kandinsky y Schönberg. Y segundo, la no-representación y la atonalidad son conquistas colectivas porque tanto Schönberg como Kandinsky trabajaron concentradamente sobre un material que es en sí mismo social, que recibieron de la

---

<sup>24</sup> La filosofía de la historia del arte de Adorno comparte con la de Benjamin la unidad de los extremos, cuando encuentra cumplida la máxima que Valery formuló hacia el final del arte moderno de "imitar minuciosamente lo indeterminado, lo que no es firme en las cosas" precisamente en la representación del movimiento de las pinturas rupestres paleolíticas (en "Teorías sobre el origen del arte", en 1970c [2], p.431).

tradición, que les fue entregado en un estado de desarrollo y sobre el que trabajaron (y trabajan) muchos otrxs. La puesta en crisis de la separación de las artes y de la armonía, no hubiese sido posible si a lo largo de la modernidad no se hubiese desplegado la división del trabajo estético y la integración de las partes en un todo como principios del arte autónomo-burgués. El sistema de construcción pictórico y musical ingresa al siglo xx en los límites de su desarrollo, empujado por el postimpresionismo francés y por el posromanticismo alemán respectivamente. Las vanguardias heroicas, como las llama Bürger (1974), no hicieron otra cosa que profundizar el remolino estético que les fue heredado de la corriente de su tiempo.



KANDINSKY

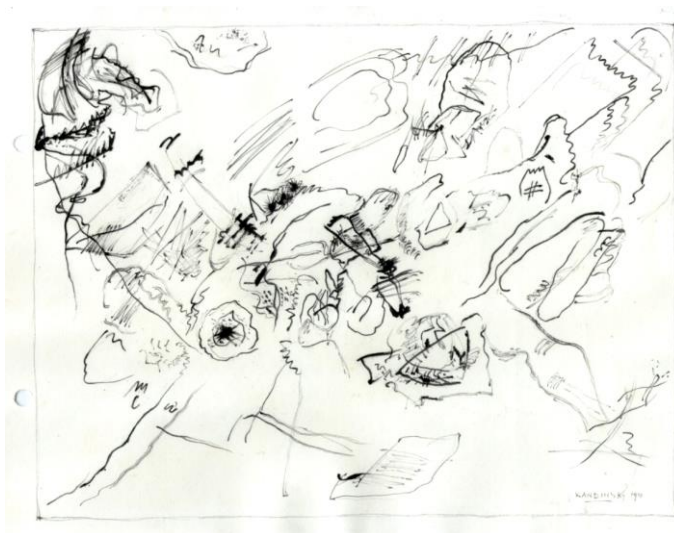
## *SIN TÍTULO* *(PRIMERA ACUARELA ABSTRACTA)*

La pintura de Kandinsky presenta un carácter impresionista, en el sentido de la impresión de una obra inacabada, percibida en el momento de su proceso de producción (*work in progress*), como si se tratase de un boceto pictórico. El título es significativo si consideramos la subdivisión que hacía Kandinsky de sus propias obras en *Impresiones* (síntesis formales de modelos representativos), *Improvisaciones* (bajadas pictóricas de estados emocionales) y *Composiciones* (resultados de largos procesos de experimentación) (Cf. Elger, 1998, p.147). *Sin título (Primera acuarela abstracta)* no sólo cae fuera del idiolecto de Kandinsky sino que queda fuera de la nomenclatura del propio artista = es una obra *sui generis*. Es un intento por sentar un antecedente histórico en el quiebre de la representación, en un momento en el que numerosos artistas contemporáneos a Kandinsky venían ya pujando por salirse de ella y heredar la tendencia comenzada con el *Montón de Heno* de Monet:

"Delaunay y Frantisek Kupka en Francia, Mondrian en Holanda, Malévitch en Rusia y Kandinsky en Múnich. La primera obra abstracta de Hoelzel, por ejemplo, creada ya en 1905 en la Colonia de Artistas de Dachau no tuvo la menor resonancia entre los artistas, pues quizá no se daban las condiciones, o quizá los artistas aún no estaban preparados" (Cf. Elger, p. 144). Acuarela sobre papel → dos materiales menores frente al hegemónico y tradicional óleo sobre lienzo. La ruptura acontece también en la materialidad de la obra. La acuarela es un material que, frente a las veladuras del óleo, exige el adelgazamiento de las capas pictóricas. Entrelazamiento explícito y simétrico entre la pintura y el dibujo, muestra el entrelazamiento oculto y jerárquico del arte moderno, donde el dibujo estaba subyugado por la pintura. Podríamos descomponer esta pintura en dos niveles formales superpuestos → un piso de manchas pictóricas y otro piso de líneas gráficas:

**[Piso 1]** - Líneas: Proximidad al dibujo y a la escritura, uso de tinta y plumín, líneas caligráficas: ejercicio de la punta (regresión a lo arcaico, al origen de la pintura → Barthes en *Lo obvio y lo obtuso* → origen de la pintura en la cocina y en la escritura. *Écriture y jeroglífico* = escritura cuyo código hemos perdido, ininteligible. Líneas sismográficas, sismografía involuntaria, lo fragmentario en Klee (Cf. Adorno, 1965, p.644). Liberación del dibujo del sometimiento histórico por la pintura, aquí el dibujo no es boceto ni esquema previo a la pintura. Son líneas de contorno pero recién liberadas de la representación, de la exigencia de contener a la mancha = ya no la determina, sino que la línea por momentos acompaña a la mancha y por momentos la abandona y sigue su camino autónomo. En las líneas están presentes todas las cualidades del dibujo tradicional, pero como cualidades *per sé*, sin su función tradicional: cambio de grosor y de valor, indicaciones de volumen, de densidad y de distancia. Hay un carácter gestual y autográfico: muchas líneas aparentan firmas personales hechas a mano alzada. Hay grafismo ocultos y palabras en cursiva pero de ningún idioma. Multiplicidad de líneas: hay trazos rectos y veloces; hay líneas curvas, sinuosas y sensibles; hay algunas aisladas, y otras agrupadas hasta formar tramas, texturas, grupúsculos, anidaciones. Hay salpicones de esta misma tinta negra → antecedente en miniatura del *dripping* de

Pollock y del neoexpresionismo. Hay muchas líneas dobles, paralelas y muy finas, la mayoría de éstas son líneas con un trazo continuo, índice de que fueron hechas velozmente, a mano alzada y probablemente con una punta doble.



COPIA PARCIAL DE KANDINSKY

**[Piso 2]** - Manchas: Se exponen diferentes densidades de lo acuoso: húmedo sobre seco, húmedo sobre húmedo, seco sobre húmedo, seco sobre seco. Autonomía de las manchas → formas recortadas entre sí y del fondo. Esta acuarela encarna la descripción respecto de este período que su colega expresionista Franz Marc elabora en una carta a August Macke en 1914 bajo la idea de «Springende Flecken» ("manchas saltarinas"). Aparece el blanco crudo del papel, un fragmento del material sin ser trabajado, una suerte de *ready-made* de papel = reducción del trabajo pictórico. Composición sin centro de organización, las formas visuales están liberadas de la función dominante → interrupción de la administración de la sustancia pictórica en pos de representar el mundo. Composición aditiva-sensible (Junker, 1974): posibilidad de



expandirla ilimitadamente por fuera de los límites del encuadre. Luego del neo-geo, no hay formas estéticas que no tengan un carácter representacional, incluso la formas geométricas puras del arte concreto y del minimalismo (geometría pictórica = geometría del orden social: geometrización del tiempo y del espacio: horarios de trabajo y de ocio, calles, ciudades, planos, etc). En Kandinsky aparece una suerte de mirada no humana, protésica de microscopio y el anticipo de la mirada protésica satelital y de los *drones*. Aquí las formas concretas sensibles, líricas, orgánicas muestran sin imitarlas las manchas urbanas en expansión → hoy en *Google maps*. Microscopía = expresa las manchas microsuperficiales que siempre estuvieron ocultas en la pintura al óleo, como si se tratase de virus y parásitos sin síntoma visual → hoy visibles en la fotografías de alta resolución en *Google Art Project*. Pintura orgánica (moderna) ≠ pintura microrgánica o macrorgánica (contemporánea).



COPIA PARCIAL DE KANDINSKY

En la acuarela está contenida simultáneamente una crítica radical y dialéctica a la estructura estética del arte moderno (Junker, 1974), en

sus propios términos, liberando las partes que estaban domeñadas, integradas y organizadas alrededor de la representación ilusoria y orgánica (Adorno) del mundo. Pregunta adorniana → ¿de qué modo aparece la sociedad en la organización interna de la obra? Algunas reflexiones adornianas: Disgregación en fragmentos de la unidad estética burguesa = proceso de transición de la organización burguesa del todo social hacia las sociedades tardo capitalistas. El neoliberalismo organiza racionalmente lo social detrás de la apariencia de la libertad de las partes. Reversibilidad de la relación arte-sociedad: el análisis formal de una obra ilumina monadológicamente verdades sociales (mónada= concepto de Leibniz, recuperado por Adorno, 1970). Entonces, la libertad que las vanguardias históricas le dieron a las partes estéticas es aparente, porque el desorden de la obra de arte inorgánica está puesto, está hecho y en el fondo es un desorden planificado → dialéctica del fracaso vanguardista, anti-arte devenido arte (Cf. Bürger, 1974). Contenido de verdad de la crisis de la armonía estética: aparente libertad de los sujetos, libertad organizada por el sistema capitalista tardío.

Konzert-Bureau Emil Gutmann

Jahreszeitsaal

Montag, den 2. Januar 1911, abends 7 $\frac{1}{2}$  Uhr

**Kompositions-Konzert**  
**Arnold Schönberg**

Ausführende:  
**Marie Gutheil-Schoder** Etta Werndorff  
 K. u. k. Kammer­sängerin (Gesang) (Klavier)

**Das Rosé-Quartett**  
 Prof. Arnold Rosé, 1. Violine Paul Fischer, 2. Violine  
 Ant. Ruzitska, Viola Prof. Friedr. Buxbaum, Violoncell

Program:

**ARNOLD SCHÖNBERG** (geb. 1874 in Wien)

Werke: op. 1, 2, 3 und 4 Lieder; op. 4 Sextett „Verklärte Nacht“ (Ansp. 1899); op. 5 „Pelleas und Melisande“ (1902); op. 7 I. Streichquartett (1905); op. 8 Orchesterlieder; op. 9 Kammermusik; op. 10 II. Streichquartett (1907); op. 11 Klavierstücke (1908) außerdem „Dreie-Lieder“ (1900); Stefan Georges-Lieder (1901); Orchesterstücke, Monodrama „Erwartung“ (1907); „Österrische Hand“ (1914) und einige kleinere Werke.

1. **Zweites Streich-Quartett** op. 10 (mit Gesang im 3. und 4. Satz)

1. Satz: Mäßig  
 2. Satz: Sehr rasch  
 3. Satz: „Litanei“  
 4. Satz: „Entrückung“ } Gedichte von Stefan George

2. **Drei Klavierstücke** op. 11

3. **Fünf Lieder**

1. Erwartung  
 2. Verlassen  
 3. Am Wegrand  
 4. Mädchenlied  
 5. Der Wanderer

4. **Erstes Streich-Quartett** op. 7 (in einem Satz)

Alle Kompositionen werden im Klavier zum ersten Mal aufgeführt.

Konzertführer: BLÖTHNER,  
 beige­stellt von J. Reissmann, Hoflieferant, Wittelsbacherplatz 2.

Texte 20 Pfennig

SCHÖNBERG (AFICHE)

*TRES PIEZAS PARA PIANO, OP. 11.*



incia el segundo periodo compositivo de Schönberg, comprendido entre 1908 y 1916. Caracterizado como período expresionista, período de atonalidad libre → fase revolucionaria del compositor. Primera obra en la que los procesos disolventes de la tonalidad conservan más continuidad y consecuencia, obtenidos luego de una evolución lenta reflexiva y organizada (Paz, 1954, p. 22). La “idea musical” en los términos en los que Schönberg lo entiende →

problema, elaboración, solución al interior de la obra → sirve de marco de referencia conceptual para la comprensión cabal desde el análisis inmanente. Este concepto trinitario y orgánico se encuentra tanto al interior de cada pieza/movimiento, como en ciclo completo de la obra.

Obra expresionista → El expresionismo se manifiesta por la liberación de la tonalidad y la formación de una verdadera prosa musical, basada en la contracción y asimetría melódicas, sin más resortes y limitaciones que las impuestas por la necesidad expresiva (Cf. Paz, 1954, p. 11). La realización técnica del expresionismo se observa en el uso de melodías angulosas, que propician la doble adyacencia de semitonos, liberando la música de todo sentido tonal unívoco. El contrapunto resulta el procedimiento compositivo fundamental de la obra. Hay una polifonía esencial y temática constante a la manera de Wagner, Mahler y R. Strauss. Existe un principio de variación constante o variación en desarrollo que permite la permanente renovación del material temático.

Hay una postergación de la resolución de la disonancia *ad infinitum* lo que propicia una emancipación de la disonancia en el sentido tradicional. Schönberg otorga mayor preponderancia a los tonos no-armónicos produciendo una pérdida de la tendencia de resolución tonal (Cf. Morgan, 1994, p. 84). La obra es el registro viviente de lo expresa teóricamente en su *Tratado de armonía* años más tarde: una suerte de *manifiesto musical* de la nueva música → comprendido como la necesaria consecuencia del proceso de alejamiento de la tonalidad protagonizado en el posromanticismo germano. La tonalidad clásica había llegado a su agotamiento y se habría convertido, según Schönberg, en un convencionalismo rígido que no se asienta sobre ningún fundamento serio (Cf. Paz, 1954, p. 23).

El uso del piano como instrumento de ensayo y experimentación del nuevo lenguaje que Schönberg estaba elaborando, se relaciona con el uso de la acuarela en Kandinsky en el mismo sentido o con fines similares. La obra da a sentir que ya ha empezado cuando comienza y que no ha terminado cuando termina → carácter procesual y expansible = presenta un aspecto de *through compose*, de sentido improvisatorio → Boceto de una improvisación. “Con la hostilidad hacia el arte la obra de arte se aproxima al conocimiento”

(Adorno, 1975, p. 112). Propicia una ruptura con la obra de arte aurática y cerrada en términos de Benjamin.

En Schönberg el momento subversivo constituye el cambio de función de la expresión musical. “ya no se fingen pasiones, sino que en el medio de la música se registran emociones indisimuladamente coropreas del inconsciente, *schoks*, traumas” (Adorno, 1975, p.43). Existe un doble aspecto técnico y especulativo que funciona como principio unificador, eje en torno al cual gira toda la música de Schönberg. (Cf. Paz, 1958, p. 19) En términos macro formales, el ciclo de piezas dialoga con la tradición → en tanto puede ser comprendido como un ciclo sonata, donde cada movimiento está muy concentrado en sus aspectos formales esenciales. Las formas del pasado le sirven al compositor para articular un lenguaje de alturas nuevo, que se va escribiendo [*écriture*] en del devenir del desarrollo de la obra.

La pieza I puede ser comprendida como una forma sonata concentrada en el que el recipiente formal de la sonata sirve al compositor para articular la sintaxis musical de cara a un lenguaje armónico que no persigue la resolución sino que se mantiene en tensión permanente. Se observan el uso de acordes en base al intervalo de cuarta y la segunda desdoblada en novenas como consecuencia de prescindir de la tonalidad como elemento articulador y unificador de la forma.

La pieza I se dirime entre momentos de configuración de una sintaxis tradicional desde el punto de vista de la fraseología, y *zonas de liquidación* en las que se disuelve toda materialidad temática aparente. Lo temático en dichas zonas queda reducido a la mínima sustancia expresada por la serie interválica inicial y sus posteriores derivados → ello produce un alto grado de contraste textural y dinámico que opera como articulador formal en la construcción sintáctica y morfológica de la pieza en particular, y la obra en general.

Piano

Mäßige *p*

langsam *p*

viel schneller *ppp*  
mit Dämpfung bis (Pedal)

Recuadros:

Rojo → Motivo a. Célula interválica inicial.

Verde → Motivo b. Célula derivada, a manera de consecuente.

Óvalos → Casos de armonía aporística.

A mano alzada → Zona de disolución

La mano derecha presenta un motivo a de perfil descendente cuya configuración interválica es elaborada durante toda la sección en ese estrato del registro. La mano izquierda acompaña primero con dos complejos (no)armónicos, y luego introduce el motivo b de perfil ascendente que “responde” al que lo antecede. Ambos materiales son en esencia contrapuntísticos



Motivo a. Se ilustra cómo la célula inicial contiene todos los intervallos posibles del sistema temperado, considerando que los que no están se presuponen por la inversión interválica de los presentados

Uso de un material musical constructivo que admite ciertas ambigüedades con sonoridades triádicas tardías, derivadas de la armonía aporística utilizada por el último Wagner en su *Tristán e Isolda*. Por ejemplo, la célula interválica inicial [3,1] (Cf. Perle, 1977, pp. 10-15), podría ser parte de una melodía tonal de la que derivan acordes *quasitona*les ≠ el contexto de simultaneidades y el uso de adyacencias dobles en el antecedente completo tiran por tierra esa posibilidad. Existe un principio de organización de alturas no tonal o atonal centrado en células interválicas. Se produce una saturación cromática en el plano horizontal y vertical, por la tendencia al agotamiento del total cromático en cortos períodos de tiempo = ya con la tercera repetición del motivo b, que funciona como consecuente de la primer propuesta en la pieza I, ya se ha agotado el total cromático a pocos segundos de iniciada la pieza → "El acorde disonante es más diferenciado y progresista no sólo frente a la consonancia, sino que suena también a su vez como si el principio civilizador del orden no lo hubiera domando del todo, en cierto modo como si fuera más antiguo que la tonalidad" (Adorno, 1975, p. 44)

Zona de disolución. Los materiales señalados están derivados del contenido interválico inicialmente presentado. Se observan configuraciones de cuartas, terceras y segundas en diferentes combinaciones. Da cuenta del genio especulativo y técnico del compositor.

Sección de desarrollo:

Rectángulo → variación del motivo a en dos planos del registro, a distancia +13.

Triángulo → escala cromática desdoblada intervalos +13 (contrapunto del motivo a)

Abandono definitivo de los principios estructurales de organización de las alturas relativas a los lenguajes musicales comprendidos dentro de la tonalidad. Paradójicamente, la utilización de un ostinato en la pieza II permite la jerarquización de un re [2] como centro tonal incipiente. Sin embargo, la suspensión de la funcionalidad armónica no permite tomar dicha nota -y ninguna otra- como centro tonal.



La pieza III presenta en relación a la obra el punto máximo alejamiento de la tradición no solo por fuerte estructuración atonal en el plano de las alturas si no porque es además atemática y de carácter rapsódico en cuanto a su construcción sintáctica y morfológica. Da cuenta de una construcción sintáctica basada en el concepto de prosa musical, que Schönberg toma de la “melodía infinita” de Wagner. Se trata del despliegue típico de una “forma musical continua que carece del recurso de equilibrio simétrico producido por las frases o secciones de igual duración y por la existencia de un contenido motivico correspondiente.” (Morgan, 1994, 82).

Considerando la obra en su conjunto al decir de Morgan “el resultado es un continuo polifónico musical compacto y ricamente estructurado en el que todas las partes, están igualmente desarrolladas y motivicamente derivadas.” (Morgan, 1994, p. 82). Esta conducta compositiva que permite evitar el “relleno” armónico y diversos efectos texturales figurativos subordinados al material, puede denominarse tematismo integral. Existe una suerte de primacía absoluta del material y un interés mayúsculo por hacer que cada forma que se introduce en la pieza esté vinculada fuertemente con el material. El principio constructivo de variación desarrollada que el compositor toma de la tradición germana y especialmente de la música de Brahms, impregna toda la obra. Se trata de un principio generativo que permite la “continua evolución y transformación del material temático, evitando las repeticiones literales.” (Morgan, 1994, 82).

La obra es la respuesta de Schönberg al problema capital de la música de su tiempo: parafraseando a Paz (*Cf.* 1958, p. 11), desde el punto de vista espiritual y estético una tendencia hacia la expansión de impulso ilimitado -fáustico- y una búsqueda incesante que parte del cansancio y la disconformidad ante los valores tradicionales en crisis, ya impotentes para expresar un nuevo verbo, largamente intuido pero carente de solución técnica que lo hiciera viable → la obra es entonces nuevo verbo de su tiempo. Es notable como en el plano de las alturas Schönberg llega muy lejos en el alejamiento de la tonalidad ≠ en el plano de la sintaxis y la construcción formal la

música continúa atada a principios de organización tonal que sirvieron de puntos de referencia ante tamaña ruptura con el lenguaje precedente.

“Son relativamente pocas las personas capaces de comprender, en términos puramente musicales, lo que la música expresa”. (Schönberg, 1950, p. 25). A propósito del entrelazamiento, esta cita con la que Schönberg abre su artículo en *Der Blaue Reiter*, lo sitúa decididamente del lado de la música como dominio de su competencia, en tanto investigador y creador. Podemos decir que la obra se inscribe en la tradición de la *música pura* en el sentido que todas sus partes constitutivas están justificadas por el discurso musical. No hay en la obra materiales ajenos a los comprendidos en la sustancia temática que la forma y la conforma. La sustancia en el Op. 11 es estrictamente musical. “[...] Llegó a estar tan claro para mí que la obra de arte es, como cualquier otro organismo completo, tan *homogénea* en su composición que en cada pequeño detalle revela su esencia más íntima y verdadera” (Schönberg, 1950, p. 29, el destacado es de los editores).

¿Qué vio Kandinsky en el op. 11 de Schönberg? ¿Qué escuchó Schönberg en *Sin título* de Kandinsky? Preguntas poco trascendentes desde el punto de vista del análisis inmanente. Pero aportan al juego de sentidos de *inhomogeneidad* en nuestro almanaque. Una más: ¿Puedo *escuchar* manchas→ acordes y líneas→ melodías en el Op. 11? Posiblemente. Aunque, tal vez, se me escape la música *en-sí/en-mí*.



KANDINSKY

## LA CONVERGENCIA EN ADORNO LA CONVERGENCIA DE ADORNO

La afirmación categórica que inicia "Acerca de la relación entre la pintura y la música hoy" sobre las evidentes analogías entre las artes evidencia que Adorno estaba al tanto de la tendencia a interconectarlas, impulsado como programa del expresionismo alemán primero y luego devenido proceso histórico del arte en general: "la renuncia del arte pictórico a la semejanza con el objeto corresponde en la música a la renuncia del esquema ordenador de la tonalidad" (1950, p.57). Del mismo modo, son incontables las analogías y correspondencias centrífugas que se pueden trazar entre la obra de Kandinsky y de Schönberg en el marco del expresionismo

*Der Blaue Reiter*.<sup>25</sup> La convergencia de las artes también aparece en la configuración de una retórica del entrelazamiento, evidente en los títulos de las obras o en los análisis de éstas, que acuden a la metáfora de un dominio vecino para explicar procesos de articulación de materiales que de otra manera le sería imposible.<sup>26</sup>

Pero la inhomogeneidad de los materiales estéticos avanza por medio de las técnicas hasta alcanzar incluso los significados, a pesar de que los músicos y los pintores expresionistas intercambien sus procedimientos.<sup>27</sup> Adorno advierte sobre esta tensión que hay entre

---

<sup>25</sup> La relación personal entre Schönberg y Kandinsky, puede rastrearse también como un cúmulo de migraciones mutuas, entre la pintura y la música, a lo largo de numerosas obras de ambos. En el caso de Schönberg destacan la „Klangfarbemelodie“ (‘Melodía de colores’), la „Farbtonmusik“ (‘Música de timbres’) y la pieza „Farben“ de las *Fünf Orchesterstücke* (‘Colores’ de Cinco piezas para orquesta); y en el caso de Kandinsky destaca el „Bildklänge“ (‘Sonoridades de la imagen’) y las melodías de colores. Además de su trabajo para el Calendario *Der Blaue Reiter* y el manifiesto de *Lo espiritual en el arte*. Específicamente entre *Sin título (primera acuarela abstracta)* y *Tres piezas para piano, op.11* es posible reconstruir analogías entre las manchas de la acuarela con los acordes o constructos de simultaneidades de 3 o más alturas. Mientras más grave en el registro y más abajo en la partitura la sonoridad es más oscura y densa en la pintura. Podría asociarse a ondas más lentas en la gama de los rojos. También se puede hacer analogía espacial: más abajo en la partitura, más abajo en el encuadre de la acuarela. En la pieza I y III puede encontrarse una operatoria por la que se contrastan momentos de exposición temática con textura de figura-fondo en tempo más lento primero (I), contra momentos de brusco y repentino cambio textural con gestos rapsódicos de melodías con amplios saltos interválicos y diseños de escalas no tonales y cromáticas que recorren todo el registro del instrumento en un pequeño periodo de tiempo. En el primer caso se observaría una analogía de líneas (melodía) y manchas (acordes o simultaneidades). En el segundo momento se trataría de trazos/líneas propiamente dichas, análogas a las de la acuarela de Kandinsky. Igualmente, los trazos lineales de tinta negra en la acuarela son análogos a la escala cromática quebrada en intervalos de 13 semitonos (9ª menor), en gestos rápidos que cubren todo el registro.

<sup>26</sup> Estas metáforas constituyen paradojas del lenguaje analítico de las artes, como lo son la línea melódica, el color tonal, la forma musical o la saturación cromática en la música; y la armonía, la disonancia o la tensión de lo momentáneo en la pintura (1950, pp. 41; 50 y ss.). Es interesante destacar que el lenguaje metafórico refiere no solo a dominios espaciales y temporales por separado, en una especie de dualidad simplista, sino que habría metáforas referidas también a otros dominios del orden del movimiento, más cercanos a la danza por ejemplo.

<sup>27</sup> La categoría de expresión Adorno la elabora tomando distancia del sentido que tuvo para el movimiento expresionista. Para el filósofo la obra expresa contenidos que no son subjetivos e individuales, esos imaginados por el artista, ergo no coinciden con el título, el género, el tema o

la síntesis y la diferencia de las artes: “fenómenos y desarrollos, que evidentemente coinciden según los procedimientos, pueden tener en la pintura y en la música significados diferentes e incluso opuestos y contradictorios” (1950, p.63). Para el filósofo los materiales estéticos modernos no sólo producen la circunscripción de las artes a un dominio específico y diferenciado, sino que es la zona de la producción estética donde tiene lugar nada menos que el progreso y el despliegue de la verdad. Su estética propone una jerarquización del arte que progresa a partir de la profundización en el tratamiento de los problemas que le presenta su propia materialidad inmanente. La música, que se apoya en la pintura, la literatura o la danza, sacrifica su autonomía y se vuelve servil a los problemas de otro arte. Esta es la razón por la que defenderá el entrelazamiento paradójico que se da entre las artes cuando cada una se entrega a las exigencias que su material específico le impone.<sup>28</sup> Tanto la síntesis de todas las artes y el “desmoronamiento de los materiales” (1970d [3], p.31) conducen a descentralizar el trabajo sobre las contradicciones sociales que éstos acarrearán y a la vez supone abrir un boquete en el proceso de producción artística por donde ingresa la sociedad

---

el contenido de la obra. Sino que todas las obras de arte auténticas son expresionistas, en la medida en que expresan en su propia constitución material un contenido que es objetivo, histórico y colectivo, y cuya manifestación depende precisamente de su opuesto, de su principio constructivo. En este sentido, siguiendo a Adorno, entre la música y la pintura expresionista “[la] afinidad aparece abiertamente como ruptura entre signo y significado” (1950, p. 48). El expresionismo en la música y la pintura presenta particular interés en tanto que momento de máximo juego en la búsqueda de ruptura con el lenguaje referencial moderno a través del empleo de signos que han roto con el código de significación del pasado.

<sup>28</sup> Resulta significativo destacar la tesis de Adorno respecto a la convergencia entre la pintura y la música: “La música pictórica que, casi siempre pierde la fuerza de la organización temporal, renuncia por ello al principio sintetizador que le confiere el espacio y solo el espacio; y la pintura que se comporta dinámicamente, como si atrapara acontecimientos temporales, [...] se agota, en el mejor de los casos, en la ilusión del tiempo, mientras que éste se encuentra incomparablemente más presente en un cuadro en el que haya desaparecido entre las relaciones con su superficie o en la relación de lo pintado. Tan pronto como un arte imita a otro, se aleja de él puesto que repudia la constricción del propio material y cae en el sincretismo, en la vaga noción de un continuo dialéctico de las artes. [...] Las artes convergen solo allá donde cada una sigue su principio inmanente” (1950, p. 42).

universal del intercambio sin la elaboración dialéctica del artista. Desdiferenciar el arte y la vida, los materiales estéticos y los objetos corrientes, y las artes entre sí tiene para Adorno un signo políticamente regresivo, porque significa perforar las barreras de la autonomía del arte, y entregar la potencia de resistencia mimética a los males sociales de la racionalidad instrumental, que procede aplastando la dialéctica con la lógica capitalista de la identidad.

El pensamiento estético de Adorno, sin embargo, tiene una clara tendencia histórica *germanofílica*, según la que valora y jerarquiza mejor las producciones del espíritu alemán por sobre las producciones del espíritu de otros pueblos. Con relación a las problemáticas artísticas, construye un modelo teórico de obra de arte avanzada que a su vez toma como matriz la obra de arte modernista, encarnada en la estructura musical de su tradición que va desde Beethoven, pasando por Wagner hasta llegar a Schönberg. Es decir, que en su estética los principios constructivos de la música germánica, y por ende de la filosofía idealista alemana, se transforman en metro de una música auténtica que funciona como parámetro para separarla y posicionarla por sobre otras músicas. De allí que en su estética se valora La Música, y no las músicas (menores, populares, subalternas, ligeras, funcionales). Ese sesgado recorte fue denunciado primero por Bürger como "un antivanguardismo" (1983) y luego por Huyssen como una "angustia de contaminación" (2001). Además de esto, la reflexión crítica adorniana sobre el arte, llega a plantear durante la década del sesenta las aporías en las que se encuentra el arte moderno y la estética idealista en el momento de su disolución vanguardista, y la transfiguración de estas contradicciones en los nuevos modos de producción estética. En los cursos de *Estética* que dictó entre 1958 y 1959, y luego en su inacabada *Teoría Estética* de 1969 el filósofo pone en práctica el intento de hacer justicia al impulso rebelde de la vanguardia histórica, sometiendo a una profunda crisis a cada una de las categorías de la estética del idealismo alemán. Frente a este mapa de múltiples paradojas, tanto la estética posadorniana como la producción artística contemporánea han tomado diversos caminos. La propia escuela de Frankfurt en sus generaciones posteriores y a la luz del fracaso de la vanguardia, ha desplazado su expectativa teórico-política desde el arte hacia otros

ámbitos de la vida extra-estética, como la discusión pública en Habermass o algunos niveles del lenguaje en Appel. La estética alemana por su parte, frente a la progresiva desdiferenciación artística, ha hecho un giro hacia la subjetividad, en tanto ha colocado en el centro de sus reflexiones al fenómeno de la recepción o de la experiencia estética (Menke, Seel, Rebentisch, Sondereger). La crítica norteamericana, como la de Lippard, Foster y Buchloh agrupados en torno a la revista *Oktober*, desde la década del setenta ha ido retomando parcialmente la estética adorniana pero abandonando algunas de sus aporías estéticas fundamentales, como la de la apariencia estética y la de los materiales, y sin su filosofía de la historia y su teoría crítica de la sociedad. El posestructuralismo francés retoma buena parte de los presupuestos filosóficos básicos, como precisamente la crítica a los fundamentos, a la racionalidad moderna (Derrida, Deleuze), a los sistemas sociales de control (Foucault, Rancière), a la subjetividad burguesa (Lacan, Foucault), pero en la mayoría de los autores las posibilidades de resistencia ya no están en la producción artística.<sup>29</sup>

En el terreno de la producción artística contemporánea, entrado el siglo XXI, pensar la música sólo como arte temporal y la pintura sólo como arte espacial es tan extemporáneo como pensar el tiempo y el espacio por separado después de la teoría de la relatividad enunciada por Albert Einstein hace más de un siglo: tanto la música como la pintura transcurren en una conjugación singular del *continuum* espacio-tiempo. Para la producción y la experiencia estética contemporánea, tanto la música como la pintura son fenómenos multisensoriales en el medio de un vasto repertorio de nuevos modos de producción. El entrelazamiento, la hibridación entre los géneros artísticos de la modernidad ha dejado de ser un proyecto

---

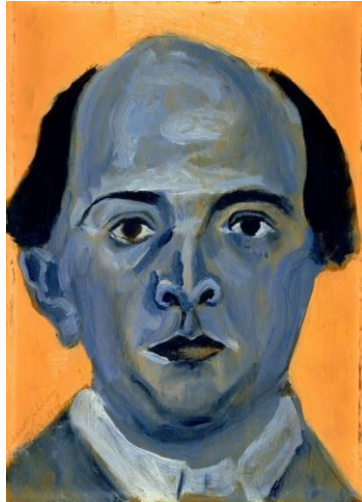
<sup>29</sup> Cristoph Menke, uno de los teóricos alemanes contemporáneos más vitales, dedicó su trabajo más importante sobre estética a ambos, en *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* (1997); y luego profundiza estos cruces de tradiciones en *Estética y negatividad* (2011). Esto continúa en la generación de los nuevos jóvenes frankfurtianos, discípulos de A. Wellmer y Menke, como Ruth Sondereger en *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst* (Suhrkamp, 2000) y Julianne Rebentisch en su *Ästhetik der Installation* (Suhrkamp, 2003); que adoptan esta doble herencia franco-germánica, o si se nos permite la expresión, adorniano-derridiana.

excepcional de las vanguardias, y se ha vuelto una de las condiciones de producción estética más determinantes del arte contemporáneo. Y esto no sólo acontece como una relación entre dos esferas artísticas ya constituidas como la pintura y la música, cada una con un material específico y su tradición autónoma, sino que el entrelazamiento está en el origen mismo de los materiales y los géneros contemporáneos (Cf. supra, p.31). El entrelazamiento centrífugo y centrípeto que observaba Adorno para el caso expresionista como parte de la crisis general del arte moderno, condujo al entrelazamiento multilateral que estructura la producción estética contemporánea. Pero el entrelazamiento de las artes que tuvo lugar en el expresionismo, el surrealismo o el dadaísmo se da sobre la base de una diferencia que inyectan los materiales estéticos, cuyas cualidades históricas han sido singularizadas y especificadas a lo largo de la modernidad. La división del trabajo estético hoy se materializa invisibilizando la división, y se ha integrado el entrelazamiento de las artes en el proceso de departamentalizar las actividades espirituales. Cada nuevo género contemporáneo está hecho de un tipo de relación específica entre las esquilas de los materiales de la tradición que han sido estallados por las vanguardias del siglo XX. Lo que se divide y administra hoy ya no es el material estético con que el artista juega (siguiendo la definición adorniana de material, Cf. 1970d [2], p.199), sino lo que se divide y administra es el juego creativo mismo, esto es, el tipo de constelación estética, el modo específico de montar los fragmentos. La diferencia entre una performance y una instalación multimedial no está ya en los materiales con los que están hechos, sino el tipo de montaje que tienen los mismos materiales. Hoy la cualidad histórica de los nuevos materiales estéticos incluye la huella del colapso y del desborde vanguardista, y su constitución interna está hecha del entrelazamiento de los fragmentos de los materiales del pasado. Los materiales estéticos contemporáneos, como los de la performance, la instalación o el videoarte, en vez de aportar diferencia aportan igualdad porque suman entrelazamiento en medio del entrelazamiento.

La situación actual del problema del entrelazamiento estético que se ha convertido en uno de los rasgos fundamentales del arte contemporáneo, es simultánea a la ambigüedad entre la obra de arte



y el mundo extra-estético, mediante la cual ha llegado a ser obra de arte casi cualquier fragmento del mundo: “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). ¿Cómo construir resistencias en el pensamiento y en la producción en el medio del *todo vale* actual? La tríada Adorno-Kandinsky-Schönberg muestra un momento de inflexión del arte moderno, un origen dialéctico de los nuevos materiales contemporáneos, donde es posible rastrear la estructura del entrelazamiento general y criticar su historicidad. El expresionismo alemán fue abordado con especial interés y recurrencia por Adorno, por lo que analizar la obra de la fase expresionista de Kandinsky y de Schönberg con las categorías de la estética adorniana permite poner en movimiento una crítica inmanente a la idea de entrelazamiento. Esta crítica pretende señalar la historicidad desde el interior tanto de la reflexión de Adorno como de la ruptura de Kandinsky y de Schönberg. “No debemos permitir que nos arrebaten el derecho de pensar dialécticamente” reza una epístola de 1950 de Adorno a Thomas Mann. Retomando la apuesta en la contradicción, hemos procurado desplegar una dialéctica del entrelazamiento expresionista, recuperando el movimiento entre los opuestos, y respondiendo al entrelazamiento entre la música y la pintura con la exploración de la inhomogeneidad de sus materiales, con la imposibilidad de su fusión. Para ello nos hemos balanceado entre la reflexión teórica y la producción artística, entre la música y la pintura, entre los materiales modernos (música y pintura) y los materiales contemporáneos (imágenes reproducidas, audiovisual). Y en la configuración interna del trabajo hemos buscado desarrollar las reflexiones de Adorno en torno al expresionismo alemán, a la vez que extender las estrategias artísticas del expresionismo alemán en el interior del pensamiento adorniano.



SCHÖNBERG

## METACONVERGENCIAS

\*Tabla meta-analítica 1

[de los elementos de *Der Blaue Reiter* imitados en *Inhomogeneidad*]

<i>Der Blaue Reiter</i>		<i>Inhomogeneidad</i>	
Página	Descripción	Página	Descripción
1	Grabado xilográfico, W. Kandinsky, 1911	1	Copia a lápiz del grabado de W. Kandinsky, 2016
3	Postal anónima de San José II	3	<i>Einst dem grau der nacht enttaucht</i> , P. Klee, 1918
10	Deutsch (15 Jahr)	5	Copia parcial a lápiz de <i>Sin título</i> de W. Kandinsky, 2016
16	<i>Sturm</i> , A. Macke	12	<i>Angelus Novus</i> , P. Klee,
19	Dibujo japonés anónimo	21	<i>Thinking</i> , A. Schönberg
38	<i>Danse</i> , H. Matisse	24	Copia parcial a lápiz de <i>Sin título</i> de W. Kandinsky, 2016
39	<i>Kinderzeichnungen</i>	34	<i>Estudio para improvisación 33</i> . W. Kandinsky, 1913

40	<i>Jahreszeiten</i> , P. Cezánne	38	<i>Sin título (primera acuarela abstracta)</i> , W. Kandinsky, 1911
44	<i>Balletsitzte</i> , A. Macke	43	Afiche del concierto en Múnich de 1911 de A. Schönberg
48	<i>St. Séverin</i> , R. Delaunay	50	<i>Impresión III (Concierto)</i> , W. Kandinsky, 1912
54	<i>Reiter</i> , E. Kahler	58	<i>Autorretrato azul</i> , A. Schönberg, 1911

### \*Tabla meta-analítica 2

[de los ejercicios de convergencia realizados a los fines de evidenciar en su yuxtaposición la inhomogeneidad del material musical y el material pictórico]

Ejercicio de yuxtaposición	Material musical "Tres piezas para piano Op. 11", Arnold Schönberg	Material pictórico "Sin título (primera acuarela abstracta)", Wassily Kandinsky
<i>Sin título</i> , Op. 1	Yuxtaposición pura de la acuarela <i>Sin título</i> como imagen fija con una interpretación completa del Op. 11.	
<i>Sin título</i> , Op. 2	Yuxtaposición de reproducciones de <i>Sin título</i> y la acuarela original con una interpretación completa del Op. 11.	
<i>Sin título</i> , Op. 3	Yuxtaposición de cuatro interpretaciones diferentes del Op. 11 y cuatro copias parciales a lápiz de <i>Sin título</i>	
<i>Sin título</i> , Op. 4	Seguimiento de partitura completa del Op. 11.	
<i>Sin título</i> , Op. 5	Seguimiento de partitura completa del Op. 11 con sobre impresión en transparencia de <i>Sin título</i> fija.	
<i>Sin título</i> , Op. 6	Seguimiento de partitura completa del Op. 11 con video de una interpretación.	
<i>Sin título</i> , Op. 7	"Strech time" a 7x del Op. 11 con tres copias parciales a lápiz de <i>Sin título</i> , una por pieza sucesivamente.	
<i>Sin título</i> , Op. 8	"Strech time" a 13x del Op. 11 con tres copias parciales a lápiz de <i>Sin título</i> , una por pieza sucesivamente.	
<i>Sin título</i> , Op. 9	"Strech time" a 0.07x del Op. 11 con tres copias parciales a lápiz de <i>Sin título</i> , una por pieza sucesivamente.	
<i>Sin título</i> , Op. 10	"Strech time" a 0.07x por cada pieza del Op. 11 -superpuestos y paneados- con tres copias parciales a lápiz de <i>Sin título</i> -superpuestas en transparencia-	
<i>Sin título</i> , Op. 11	Tres conversaciones sobre la convergencia en Adorno con un triple loop videos de los pies Domínguez-Molina.	

# 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.  
(1948) *Philosophie der neuen Musik* (Tubinga: J.C.B. Mohr). Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003).  
(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).  
(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).  
(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 (*Gesammelte 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).  
(2009) *Ästhetik (1958/59)*(Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Silvia Schwarzböck, *Estética (1958/59)* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2013).  
(2010) *Escritos filosóficos tempranos*. Traducción de Vicente Gómez (Madrid: Akal).  
(2015) *Philosophie und Soziologie (1960)* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Mariana Dimópulos, *Filosofía y sociología (1960)* (Buenos Aires: Eterna cadencia, 2015).

## [Relacionados al pensamiento de Adorno]

**BENJAMIN, Walter**

(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).

(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).

**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).

**DALHAUS, Carl**

(1974) "Adornos Begriff des musikalischen Materials" en H. Eggebrecht (ed.), *Zur Terminologie der Musik des 20 Jahrhunderts* (Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft, 1974). Translate by Nicholas Walker, "Adorno's concept of musical material" en Jarvis (2007).

**GÓMEZ, Vicente**

(1998) *El pensamiento estético de Theodor Adorno* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998).

**JAMESON, Fredric**

(1990) *Late Marxism. 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).

**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).

**JUÁREZ, Esteban**

(2010) "Adorno: Lo político en el arte" en *Formas de lo político en el arte* (Córdoba: Plaquetas del Museo Caraffa)

(2014) *Modernidad estética y filosofía del arte. La estética alemana después de Adorno* (Córdoba: Editorial 29 de mayo)

**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)

**MENKE, Cristoph**

(1997) *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* (Madrid: Visor, 1997).

**MÜLLER-DOOHM, Stefan**

(2003) *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual* (Barcelona, Herder, 2003).

**SCHWARZBÖCK, Silvia**

(2008) *Adorno y lo político* (Buenos Aires: Prometeo, 2008).

**VALDEBENITO, Lorena**

(2012) "Las relaciones entre la música y la pintura en el pensamiento de Theodor Adorno" en Revista Neuma, año 3, pp.44-57 (Salamanca: Universidad de Talca Ediciones).

**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).

### **[Sobre música y pintura, en especial en el marco de *Der Blaue Reiter*]**

**ALVAREZ-MUÑOZ, David**

(2010) *Kandinsky y Schönberg. Reflexiones en torno a una carta* (Madrid: UNAM, 2010).

**BOEHMER, Konrad**

(1997) *Schönberg & Kandinsky: an historic encounter* (Amsterdam: Overseas Publishers Association)

**BOSS Jack,**

(2008) "'Musical Idea' and Motivic Structure in Schoenberg's Op. 11, No. 1," in *Musical Currents from the Left Coast*, ed. Jack Boss and Bruce Quaglia (Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing).

**BOZAL, Valeriano**

(1978) *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia, 1850-1939* (Madrid: Editorial Cuadernos para el Diálogo 1978)

(2003) *Kandinsky. El origen de la abstracción* (Madrid: Fundación Juan March).

**CRISTIÁ, Cintia**

(2012) "Sobre la interrelación de la música y la plástica en los siglos XX y XXI: Una posible tipología a partir de casos provenientes del campo artístico argentino" en TRANS-Revista Transcultural de Música 16 (Publicación digital, 2012).

(2011) "Adorno, Souriau y algunas consideraciones acerca del marco teórico-metodológico", Revista del Instituto Superior de Música, nº 13, (Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2011).

**DÜCHTING, Hajo**

(1991) *Wassily Kandinsky (1866-1944). A revolution in painting* (Colonia: Tachen, 1991).

**FISCHERMAN, Diego**

(1998) *La música del siglo XX* (Paidós, 1998).

**FORTE, Allen**

(1972) "Sets and Nonsets in Schoenberg's Atonal Music" en *Perspectives of New Music* 11, no. 1 (Tenth Anniversary Issue (Fall-Winter)).

**FRIEDEL, Helmut**

(2004) *Kandinsky. Acuarelas (in die Städtische Galerie im Lenbachhaus München)*. (Cuenca: Catálogo de la Fundación Juan March).

**HAFTMANN, Werner**

(1978) *Kandinsky (1923-1944)* (París: Editorial Maeght). Trad. José Luis Alonso (Cuenca: Catálogo de la Fundación Juan March).

**HAHL-KOCH, Jelena**

(1980) *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung* (Salzburg und Wien: Residenz Verlag). Trad. Adriana Hochleitner, *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario* (Madrid: Alianza Editorial, 1987).

**HUYSEN, 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).

**JUNKER, Hans Dieter**

(1971) "La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual" Publicado en Ehmer H.K. et Alt, *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewusstseinsindustrie* (Köln: Du Mont). Traducción castellana de Surbirats, *Elementos para una crítica de la industria de la consciencia* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

**KANDINSKY, Wassily**

(1912) *Über das Geistige in der Kunst* (München: R. Piper&Co). Trad. Genoveva Dietrich, *De lo espiritual en el arte* (Buenos Aires: Paidós, 2006).

**MAHN, Thomas**

(1947) *Doktor Faustus*. Trad. Eugenio Xammar, *Doktor Faustus* (Buenos Aires: Edhasa, 2013).

(1949) *Los orígenes del "Doktor Faustus". La novela de una novela*, Trad. P. Gálvez (Madrid: Alianza, 1976)

**MOLINA, Manuel**

(2014) "Parataxis y expansión", en *Revista Caja muda* (Publicación digital, 2014).

**MORGAN, Robert** (1994) *La música del Siglo XX*. Madrid: Akal. Nadeau, Maurice (2007) *Historia del surrealismo* (La Plata: Terramar, 2007).

**PAZ, Juan Carlos**

(1958) *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal*. Buenos Aires: Nueva visión

**PEBLE, Armando**

(1971) *¿Qué es verdaderamente el expresionismo?* (Madrid: Doncel, 1971).

**PERLE**, George

(1977) *Serial Composition and Atonality*, (Los Angeles: University of California Press)

**PIPER**, Reinhard

(1965) *Der Blaue Reiter* (Munich: R. Piper and Co. Verlag). Trad. Ricardo Burgaleta,

*Der Blaue Reiter* (Barcelona: Paidós, 1989).

**ROMANO**, Jacobo - **ZULETA**, Jorge

(1965) *Arnold Schönberg. La obra completa para piano* (Madrid: Presencia)

**SCHÖNBERG**, Arnold

(2005) *El estilo y la idea* (Madrid: Idea música)



# INDICE ANALÍTICO

La emancipación de las partes	Cuestiones metodológicas y epistemológicas	.....	5
Instrumentos y orquesta	Th. Adorno como marco teórico	.....	12
Inhomogeneidad	Nuestra hipótesis	.....	21
El ataque del caracol	Parte 1: <i>Der Blaue Reiter</i>	.....	24
Remolinos estéticos	Parte 2: Dialéctica del origen		34
<i>Sin título (primera acuarela abstracta)</i>	Parte 3: Dialéctica de Kandinsky	.....	38
<i>Tres piezas para piano, Op. 11</i>	Parte 4: Dialéctica de Schönberg	.....	43
La convergencia en Adorno, la convergencia de adorno	Parte 5: Dialéctica de la convergencia	.....	51
Metaconvergencias	Parte 6: Dialéctica del entrelazamiento	.....	58
Bibliografía	.....		61

