

PRIMACÍA DEL MATERIAL. OBSERVACIONES PARA UNA TEORÍA ESTÉTICA DE LA DIALÉCTICA NEGATIVA

*Priority of the Material. Some Remarks for an
Aesthetic Theory of the Negative Dialectics*

MARTIN METTIN*

m.mettin@hvd-bb.de

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 10 de septiembre de 2020

RESUMEN

La tesis materialista de Adorno sobre la primacía del objeto, la idea central de su Dialéctica negativa, se retoma transformada en sus inquietudes estéticas y en su elaboración teórica. Tal estética materialista se ve abocada a una intermitencia permanente: si el discurso sobre la singularidad irreductible del arte no quiere quedar como una mera expresión vacía, debe penetrar los objetos artísticos, absorber algo de ellos. En este sentido, la primacía del objeto en términos estéticos también significa una primacía de las obras de arte sobre la teoría estética. De acuerdo con Adorno la estética materialista debe partir de los objetos artísticos y volver a ellos una y otra vez, en lugar de alejarse de ellos desde la posición del discurso hiperabstracto y la metarreflexión. Es cierto que lo que se transmite en el material incita al ámbito de la reflexión conceptual, de la reflexión en el ámbito de la razón. Pero esto no implica que la filosofía deba tener prioridad sobre la práctica estética. Solo lo que ya está dispuesto en lo sensual, por el contrario, es lo que puede promover la reflexión estética.

Palabras clave: Teoría estética, material, materialismo, música, *Dialéctica negativa*.

ABSTRACT

Adorno's materialist thesis of the primacy of the object, the core idea of his Negative Dialectic, returns in transformed form to his aesthetic concerns and theory. Such materialist aesthetics is compelled to permanent intermittency:

* Humanistischer Verband Berlin-Brandenburg.

It must penetrate artistic objects, absorb something of them, if the talk of the inexchangeability of art is to be more than a hollow statement. In this respect, the primacy of the object in aesthetic terms also means a primacy of artworks over aesthetic theory. Materialist aesthetics according to Adorno must therefore start from the artistic objects and return to them again and again, instead of moving away from them on increasingly hyper-abstract levels of discourse and meta-reflection. It is true that what is communicated in the material enters the realm of conceptual reflection, of reflection through reason. But this does not mean that philosophy can take precedence over aesthetic practice. In contrast, only that which is already laid out in the sensual itself can lead to aesthetic reflection.

Keywords: Aesthetic Theory, material, materialism, music, Negative Dialectics.

Para Toni

Si se le da por buena la tesis materialista, creo que el combate que ha librado por la salvación de la metafísica es admirable. Ciertamente semejante punto de partida materialista le ofrece la ventaja de poder conocer la pertinencia de las investigaciones metafísicas, ya que ha *tenido* que ponerlas previamente en los objetos. Si su tesis fundamental puede llamarse con razón materialista en un sentido que vaya más allá de lo puramente nominal (como tesis ‘anti-idealista’) es algo de lo que no estoy seguro y que sin duda no es evidente.

Gershom Scholem a Theodor W. Adorno, 1 de marzo de 1967

(Adorno y Scholem, 2015: 407-408)

Si me entiendo correctamente a mí mismo, algo que no se puede dar por descontado en ningún pensador [...], en el trabajo *no* he anticipado una tesis materialista. Al contrario, mi propósito era precisamente derribar esa anticipación, que en último término es propia de una forma de pensar ontológica. En otras palabras: el propósito es en cierto sentido alcanzar el materialismo, no partir de él. [...] Lo que en la discusión epistemológica denomino primacía del objeto, y que de hecho hay que concebir como algo muy frágil, es decir, sólo dentro de la dialéctica y no como una afirmación cruda, me parece que, si uno consigue escapar por una vez al hechizo de la identidad, trata de hacer justicia al concepto de materialismo. [...] Este camino hacia el materialismo, totalmente distinto del dogma, es el que parece garantizarme esa afinidad con la metafísica, casi diría: con la teología, que usted con razón reconoce como el motivo central.

Adorno a Scholem, 14 de marzo de 1967 (Adorno y Scholem, 2015: 413-414).

“Transición al materialismo”: así titula Theodor W. Adorno un pasaje de su *Dialéctica negativa* que enlaza con las observaciones sobre la “primacía del objeto” (Adorno, 1966: 184-187, 193-197). En ese pasaje puede leerse: “El momento somático es irreductible en tanto que es lo no puramente cognitivo en el conocimiento” (Ador-

no, 1966: 194). De acuerdo con ello, lo que el pensamiento crítico de Adorno, en su crítica dialéctica del conocimiento, denomina primacía del objeto respecto del sujeto tiene un impulso intrínsecamente materialista. Incluso el pensamiento abstracto estaría vinculado a momentos somáticos y, con ello, a un mundo material, no pudiendo nunca desligarse del todo de él. Pero entonces lo somático y la materia no pueden entenderse como puras magnitudes a disposición de la razón; en tanto que presupuestos necesarios de la razón, al mismo tiempo escaparían a ésta. Desde este punto de vista el concepto de materia se convierte en marcador de un momento mundano del pensamiento dialéctico, no completamente espiritualizado, y por tanto un momento reluctante y no disponible: “Desde fuera se observa aquello que en la reflexión sobre el espíritu aparece como específicamente no espiritual, como objeto, materia. La categoría de la no identidad obedece aún al criterio de la identidad. Emancipados de éste, los momentos no idénticos se revelan como materiales, o como indisolublemente unidos a lo material” (Adorno, 1966: 193).

Pero, ¿qué significa aquí -en esta constelación- ‘materia’ o ‘material’? ¿Qué significa materialista? Esta pregunta no puede responderse de forma abstracta, no se resuelve planteando una definición general de esos conceptos. Eso implicaría ya hacer disponibles los momentos específicamente materiales de la dialéctica negativa, que precisamente se sustraen a un acceso basado en la dominación. Sólo de forma concreta, de la mano de los respectivos objetos de ese pensamiento, se puede esclarecer hasta qué punto éste puede reivindicar para sí el materialismo, y por tanto cuál sería su materia y qué lugar le corresponde.

Uno de los objetos en los que los momentos somáticos y materiales aparecen de forma explícita sería la estética, que aquí ha de entenderse en sentido estricto como (filosofía del) arte. En su *Teoría estética*, publicada póstumamente, Adorno retoma de nuevo el teorema de la primacía del objeto y, al igual que en *Dialéctica negativa*, lo pone en relación con su concepto específico de materialismo. En sentido estético aquí no cobra tanto peso la materia como el material. El catálogo de preguntas planteado más arriba debería por tanto incluir también este concepto.

El camino que conduce a través de las siguientes reflexiones sobre la relación entre *Dialéctica negativa* y *Teoría estética* debe emprenderse desde el trasfondo de estas preguntas. La tesis conductora es que la primacía del objeto, que Adorno formulara desde un punto de vista primordialmente epistemológico, puede aplicarse también de forma transformada a cuestiones estéticas. Tras una breve aproxima-

ción a los conceptos de sujeto y objeto, así como de lo material, se plantean algunas observaciones sobre la categoría estética de material. A continuación, esas observaciones se remiten de forma concreta a la música, para después ampliar el panorama al resto de las artes para mencionar algunas intermitencias y contradicciones abiertas de una estética basada en la dialéctica negativa.

1 MOMENTOS MATERIALES

Para la *Dialéctica negativa* la separación consumada en la historia del pensamiento entre el sujeto como entidad cognoscente y el objeto como aquello conocido resulta irreversible. Sin embargo, sujeto y objeto no están totalmente separados, y no se enfrentan como dos entidades sin relación entre sí; sin embargo la relación que media entre ellos, que les rige y les vincula pese a su separación, no es en absoluto simétrica: “La asimetría en el concepto de mediación hace que el sujeto esté en el objeto de modo muy distinto a como éste está en aquél. El objeto sólo puede pensarse mediante un sujeto, pero siempre se mantiene como algo distinto frente a éste; sin embargo, el sujeto, de acuerdo con su propia constitución, es de antemano también objeto. Del sujeto no puede sustraerse el objeto ni siquiera como idea; pero sí el sujeto del objeto” (Adorno, 1966: 184).

De esta asimetría resulta para Adorno la primacía del objeto. Podría decirse que el sujeto no puede existir sin objeto, pero sí el objeto sin sujeto. En primer lugar porque todo sujeto de conocimiento, como criatura dotada de un cuerpo, está indisolublemente vinculada al mundo de los objetos físicos y porque todo pensamiento ha de referirse a un objeto. Por el contrario el objeto puede existir perfectamente sin sujeto; ciertamente no como objeto del pensamiento, pues éste presupone siempre un sujeto, pero sí como algo objetiva y materialmente distinto del pensamiento, como algo material que no necesita del pensamiento para existir, que no se produce por la mera fuerza del pensamiento. El que pueda volver a haber un mundo material sin sujetos humanos, como ya lo hubo antes, es más que meramente concebible; por el contrario, el que los seres humanos pudieran existir y pensar sin cuerpo es algo que a grandes rasgos podría considerarse un idealismo ingenuo e irreflexivo; al menos no es algo racionalmente concebible. Intentemos formularlo sin tanto experimento mental: sin alimentación y respiración, sin metabolismo con la naturaleza, la dimensión pensante del sujeto de la existencia desaparecería, se convertiría en pura objetualidad, en un cadáver inerte que luego se des-

compondría en otros objetos orgánicos y anorgánicos. El recuerdo de esta “preponderancia del objeto” (Adorno, 1966: 184) en la dialéctica negativa de Adorno es una protesta frente al idealismo acrítico de la conciencia, en la medida en que éste tiende a dar prioridad al sujeto. Por supuesto, esta protesta no ha de entenderse desde un materialismo ingenuo o vulgar, como si el pensamiento del sujeto tuviera que prescindir de sus propias estructuras subjetivas y relacionarse de modo inmediato con el mundo material de los objetos. Más bien la asunción materialista de la primacía del objeto es ella misma producto de una reflexión del sujeto. Esto es algo que Adorno precisa en 1969 en su texto “Sobre sujeto y objeto”, cuando emplea la terminología de *intentio obliqua* e *intentio recta* para referirse a esos productos de la reflexión. Mientras que la *intentio recta* es la intención (en el sentido de ‘conciencia’) que se dirige directamente a su objeto, sin reflexionar sobre sí misma como conciencia, la *intentio obliqua* se convierte a sí misma en objeto de una modalidad de conocimiento. El camino directo al objeto, el de la *intentio recta*, no es –frente a lo que podría pensarse– el del materialismo, ni mucho menos el de la dialéctica: “Con la comprensión de la primacía del objeto no se restaura la vieja *intentio recta*, la confianza servil en que el mundo externo es tal como aparece al margen de la crítica. [...] Primacía del objeto significa más bien que el sujeto es objeto en un sentido cualitativamente distinto, más radical, que el objeto que, como no puede conocerse de otro modo que, a través de la conciencia, también es sujeto. [...] La primacía del objeto es la *intentio obliqua* de la *intentio obliqua*, no la *intentio recta* resucitada; es el correctivo de la reducción subjetiva, no la negación de la participación del sujeto” (Adorno, 1969: 746-747).

Esta “*intentio obliqua* de la *intentio obliqua*” que reflexiona sobre sí misma, es lo que Adorno denomina “segunda reflexión”; una reflexión que no se encierra en sí misma, sino que más bien a través de la reflexión sobre la relación entre sujeto y objeto aspira a algo material. A través de la reflexión, es decir a través del pensamiento conceptual, el pensamiento debe *recordar* los momentos del objeto que no se agotan en el pensamiento conceptual. Este recuerdo es en sí mismo un acto somático. En el recuerdo lo recordado cobra figura corporal; recupera así una parte de su *physis* cuando aparece como imagen interna o resuena en su sonoridad verbal o de ruido. Una segunda reflexión capaz de identificar la no identidad que desborda lo conceptual adquiere estos momentos somáticos. El medio del pensamiento reflexivo es el lenguaje, de forma característica el texto filosófico. Por eso Adorno entiende sus textos, y también la dialéctica negativa, como un “tejido” (Adorno,

1966: 44) en el que se entretajan las huellas de experiencias corporales con momentos reflexivos y conceptuales. Estos momentos lingüísticos y no conceptuales en medio de lo conceptual y lo basado en la identificación recuerdan la “primacía dialéctica del objeto” (Adorno, 1969; 751), y el acento se pone en “dialéctico”¹. El recuerdo reflexivo de lo somático ha de evitar que el sujeto “devore” al objeto “al olvidar hasta qué punto él mismo es sujeto” (Adorno, 1969: 742). No se trata de que el sujeto se liquide a sí mismo en nombre de la primacía del objeto, en lugar de “superarse y quedar conservado en una figura superior” (Adorno, 1969: 743). La dialéctica negativa de la relación entre sujeto y objeto se revela aquí como un pensamiento a través de las contradicciones, donde las contradicciones no sólo son llevadas a término, sino que la parte indisoluble de la contradicción se mantiene y persevera. El sujeto que no olvida la primacía del objeto no puede descansar en determinaciones conceptuales.

Ahora bien, ¿qué implican estas breves caracterizaciones de la primacía del objeto para el concepto de materia, o de lo material, como se ha planteado en la introducción a partir de *Dialéctica negativa*? Ahí podía leerse que, a través de la segunda reflexión, “los momentos no idénticos se revelan como materiales o inseparablemente unidos a lo material” (Adorno, 1966: 193). Si bien justo antes Adorno se refiere a lo no espiritual del objeto como a (su) materia, aquí parece querer decir algo distinto del significado de “materia” en la terminología tradicional. Pues en una importante rama de la tradición filosófica desde Aristóteles, “materia” no se entiende como designación de un ente concreto y particular, sino que más bien “representa el punto de vista desde el que puede contemplarse un ente, su ser-dónde”, como escribe Gunnard Hindrichs (2016: 247)². En el pasaje citado de *Dialéctica negativa*, lo que le interesa a Adorno no es el aspecto del ser acorde a la posibilidad de la materia; desde esa perspectiva aristotélica la materia tendría potenciales que podrían actualizarse en este o aquel ser concreto. Aquí se trata más bien de un aspecto no totalmente determinable por el pensamiento, que no se puede caracterizar o alcanzar del todo: su existencia física, única y concreta, y con ello material, que es a lo que se refiere la primacía del objeto. Para el planteamiento de la dialéctica negativa, lo que tiene primacía sobre el sujeto no es la *categoría* de la materia, sino la *otredad* material, la cualidad realmente física: la materia como antítesis corporal del espíritu. Ese es el motivo por el que “la transición a la primacía

¹ Sobre el momento de lo no conceptual en el lenguaje conceptual, cfr. Tränkle, 2016.

² Sobre este ambiguo concepto, cfr. la entrada “materia” en Joachim Ritter (1980: 870-924)

del objeto” es o debería ser “una dialéctica materialista” (Adorno, 1966: 193). Tiene que exponer siempre de nuevo la experiencia somática con la realidad material, para conservar su fisonomía e implicarla en sus reflexiones espirituales –por ejemplo, en cuestiones de teoría social–. Eso implica preservar la “vida propia” de la materia, que no puede anticiparse teóricamente ni determinarse de forma conclusiva. El materialismo de la dialéctica negativa implica confrontar y romper constantemente el pensamiento con la experiencia real.

Si se habla de la materia como algo vivo, dinámico, que se mueve por sí mismo y es autónomo respecto al espíritu, se alude también indirectamente a una dimensión de la determinación de la materia por parte de Aristóteles, al menos tal como la ha expuesto Ernst Bloch. Bloch entiende el concepto de materia –en estrecha analogía con las formulaciones de Adorno sobre la peculiar preponderancia del mundo de los objetos– como algo que siempre se resiste a quedar en manos del espíritu, porque la materia alberga en sí inagotables potenciales como posibilidad, y porque ella misma tiene tendencias, patrones de desarrollo y en cierto modo una historia. “La materia habría de definirse así: no es un bloque mecánico, sino que –de acuerdo con el sentido implícito de la definición aristotélica de materia– es tanto el *ser acorde a la posibilidad (kata to dynaton)*, es decir, aquello que puede manifestarse de acuerdo con las condiciones históricas dadas, determinado por el materialismo histórico, como el *ser en posibilidad (dynamei on)*, es decir el correlato de lo posible a nivel objetivo-real: el sustrato de posibilidad del proceso dialéctico. [...] La materia es dinámica, en la medida en la que en lo posible abierto para ella es también un ser no realizado, y no es pasiva como la cera, sino que se mueve a sí misma moldeando y dando forma” (Bloch, 1985: 233-234).

En relación con las reflexiones de Adorno esto significa que la dignidad de la materia que se hace valer en la primacía del objeto se basa en su carácter dinámico. En ella no se producen sólo procesos mecánicos: “la materia [...] no es un bloque inerte que sólo se mueva bajo la acción de fuerzas externas y que se mantenga igual a sí mismo” (Bloch, 1985: 230). En parte la materia es imprevisible, y por tanto no puede ser totalmente dominada por el espíritu. Por eso el materialismo, entendido desde Bloch y Adorno, significa también, aún en el intento de adueñarse del mundo material a través de la razón, tener en cuenta y tomar en serio el momento de imprevisibilidad material.

2 EL MATERIAL COMO CATEGORÍA ESTÉTICA

Este impulso materialista que subyace a *Dialéctica negativa* desde el punto de vista de la crítica del conocimiento aparece una y otra vez, aunque transformado, en los diversos trabajos de Adorno en el ámbito de la filosofía del arte. Este materialismo aparece transformado porque sus objetos materiales, a los que concede primacía, no son los mismos en la teoría del conocimiento que en la teoría del arte. En *Teoría estética*, por ejemplo, se afirma: “La crítica epistemológica del idealismo, que concede al objeto un momento de preeminencia, no puede transferirse sin más al arte. El objeto en el arte y el objeto en la realidad son completamente diferentes. El objeto en el arte es la obra producida en él, que contiene elementos de la realidad empírica pero también los trastoca, los disuelve y los reconstruye de acuerdo con su propia ley. Solo a través de esa transformación, y no mediante una fotografía falseadora, puede el arte hacer justicia a la realidad empírica, a la epifanía de su esencia oculta y al merecido estremecimiento ante su degeneración. La primacía del objeto sólo se afirma estéticamente en el carácter del arte como historiografía inconsciente, como anámnesis de lo derrotado y reprimido, tal vez de lo posible. La primacía del objeto, en tanto que potencial libertad de lo existente frente al dominio, se manifiesta en el arte como su libertad respecto de los objetos” (Adorno, 1970: 384).

Adorno se desmarca aquí claramente del mero realismo en las artes; también porque, bajo la influencia del materialismo soviético reduccionista y acrítico, el “realismo socialista” había afirmado una falsa primacía de la realidad socio-material sobre la de las artes. La misión de estado del realismo socialista era producir reproducciones fieles de la sociedad (socialista) para que desempeñaran así una función ejemplar para el “hombre socialista”. Este planteamiento radical, que vincula estrictamente el arte a fines políticos y a la realidad socio-material, remite a una tendencia inmanente a todo realismo en las artes: vincularse de forma inmediata y obediente a la facticidad social y tomar la realidad existente como norma del arte. Pero así, según Adorno, el realismo estricto echa a perder los potenciales específicos del arte, a saber, abrir el espacio de lo sensible a otras posibilidades, extrañar la realidad y así ofrecer una experiencia de los aspectos que albergan una promesa de felicidad, o de sus momentos dañados, vejados y destructivos, una experiencia que fuera más allá de lo experimentable en la vida cotidiana. El realismo socialista, como todo realismo en principio, se apoya en una estética materialista mal enten-

dida. Afirma el primado de la materialidad extraartística sobre la artística, la primacía de los objetos realmente existentes sobre los producidos por el arte.

Es cierto que, para Adorno, las reflexiones sobre la primacía del objeto pueden reformularse en el terreno de las artes, pero en un sentido muy distinto del realista. Para el arte habría que tener en cuenta que aquí la vertiente objetiva de la materialidad está mucho más atravesada por el sujeto que en la realidad extraartística. El “arte” es “objeto del sujeto”, y aquel está “construido” por este (Adorno, 1970: 105). Por otra parte, cuando Adorno habla de un sujeto estético que produce objetos, no se refiere –o al menos no sólo– al sujeto creador intencional que da forma al material a su entera discreción. Más bien “en el arte la humanidad toma conciencia de lo que la racionalidad olvida, de aquello a lo que recuerda su reflexión segunda” (Adorno, 1970: 105), esto es, la dignidad de lo sensible, del mundo material, que no puede “domeñarse” del todo sin perder esa dignidad. Sin embargo, la materia, como lo objetual en el arte, adquiere aquí un estatus distinto del que tiene en el ámbito epistemológico. Alberga en sí un elemento indisponible, pero lo alberga de un modo cualitativamente distinto del de la materia indisponible y evasiva del conocimiento. Pues la materia en el arte ya ha sido elaborada de un modo particular, y en esa medida es algo distinto de la materia, es *material*, es decir, “materia ya formada previamente” (Hindrichs, 2016: 248).

El material con el que se trabaja en las artes, que permite construir, dar forma, modular y crear –por ejemplo, el material sonoro en la música, los colores en la pintura o el material lingüístico en la literatura– “no es material natural ni siquiera cuando se presenta a los artistas como tal, sino que es completamente histórico” (Adorno, 1970: 223). En el material estético el trabajo humano ha calado tan hondo que ya no puede comprenderse adecuadamente más que como algo que se encuentra en un estado de permanente modificación social y práctica. Lo que podría aparecer como mero material natural, por ejemplo, las propiedades físicas de los sonidos o colores, es un material producto del trabajo humano, aunque sea sólo por la decisión socio-histórica de que a partir de ellos puede producirse arte; sin que, por supuesto, eso implique eliminar sus cualidades naturales. Material y forma –esta última entendida tanto como las formas que adquiere el material como las respectivas formas que éste adquiere en las obras de arte– están indisolublemente unidos. Gunnar Hindrichs lo describe así: El material artístico “es un material de trabajo hecho de posibilidades formadas previamente que se elaboran hasta dar lugar a formas nuevas; estas formas, a su vez, hacen realidad las posibili-

dades preformadas, de modo que estas surgen del material. La idea adorniana de una ‘doctrina material de las formas’, que ya no quiere disociar las formas del material, como si fueran categorías formales que existieran por sí mismas, tiene aquí su punto de partida” (Hindrichs, 2011: 48-49).

La constante *reforma* y *preformación* del material artístico se produce en los trabajos artísticos, es decir en las obras de arte: “toda obra significativa deja huellas en su material”, escribe Adorno (1970: 59). *Cómo* operan las obras singulares con el material artístico y lo que hacen con el no deja indiferente el estado del material de las artes, sino que lo impregna y lo transforma. De modo que los artistas, a lo largo de la historia del arte, hacen frente a un estado del material permanentemente transformado y retransformado, que presenta requisitos objetivos a su voluntad de expresión subjetiva y del que no se pueden servir de forma discrecional. Por otra parte, sin embargo, el material preformado no les impone tampoco una coacción totalmente heterónoma. En el material yacen distintas posibilidades que van más allá del estadio del material ya alcanzado: en las principales vías de las corrientes artísticas, que tendencialmente marcan una dirección en el desarrollo del material pero cuya realización concreta lleva hacia un territorio en principio imprevisible, hay a menudo alternativas abandonadas, olvidadas o fracasadas, ramificaciones y caminos poco tenidos en cuenta que se desvían del modo canónico de operar con el material, intentos de evasión perdidos que permiten un trato distinto con los requisitos del material. Pero el sujeto debe aprovecharlos, y eso es precisamente lo que posibilita la decisión subjetiva, que transforma por su parte el material previo. Lo que rige en el material es una dialéctica entre coacción y libertad, entre requisitos objetivos y un margen de acción subjetiva: “el material es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para las obras en su conjunto [...]; por tanto, todo lo que se les presenta a los artistas y sobre lo que tienen que decidir” (Adorno, 1970: 222).

Por su parte las condiciones para un trato adecuado con el “material de trabajo”, en base a las cuales puede medirse si las obras de arte están logradas o no, se basan también en el material, en especial en sus aspectos sensibles. Un importante criterio de las obras de arte logradas es para Adorno si su “idea” o su “contenido” – aquello que dice la obra de arte– se manifiesta en la existencia material de la obra, y si lo hace de modo que aparezca en su especificidad singular. Solo así, no a través de lo sensible sino *en* lo sensible, puede la obra de arte ser expresión. La expresión

de una obra de arte lograda no está separada de la forma y el material, en cierto modo es el material formado de manera específica, el qué y el cómo de la obra coinciden aquí. “Lo que aparece no es intercambiable”, puede leerse en *Teoría estética* (1970: 128). Pero si no es intercambiable, lo que aparece, la constelación entre la manifestación sensible y el contenido que aparece, tiene una dignidad comparable a la del objeto material de la teoría del conocimiento. Si lo no idéntico –por ejemplo, las huellas de las experiencias corporales e individuales– no puede eliminarse del pensamiento conceptual y de los textos filosóficos sin echarlos a perder, al menos para el proyecto de una dialéctica negativa, lo mismo vale para una teoría estética basada en la dialéctica negativa: lo inconfundible, lo inconmensurable, lo único en toda obra de arte lograda no puede recogerse en una definición abstracta. Sólo en las obras individuales puede mostrarse que lo que aparece en el material no es intercambiable y de qué manera no lo es. Una estética materialista de este calado se ve forzada a una intermitencia permanente: ha de romperse en los objetos artísticos y tomar algo de ellos, si es que no quiere que la referencia a lo no intercambiable sea una fórmula vacía. La primacía del objeto en sentido estético implica una primacía de los objetos artísticos sobre la teoría, de forma análoga a la primacía epistemológica de lo material sobre el pensamiento. Ese sería uno de los puntos en los que las reflexiones generales formuladas aquí tienden incesantemente a lo concreto; llaman insistentemente a pasar a observaciones materiales concretas. Pero estas reflexiones incitan también a otras consideraciones generales, aunque de momento dejaremos estar esta contradicción, sobre la que volveremos más tarde.

El ambiguo concepto adorniano del aparecer en *Teoría estética* revela, además de algunos puntos en común, una diferencia entre el objeto artístico y el mundo real de los objetos, el de lo existente natural, social y cotidiano. Pues, a diferencia de los objetos de la teoría del conocimiento, para Adorno los objetos artísticos tienen un cierto momento de ficción. Presentan algo no existente como si existiera, y lo hacen precisamente como algo que aparece *en lo sensible* y no como mero constructo mental. A las obras de arte “lo no existente se lo proporcionan los fragmentos de lo existente que ellas reúnen en la *apparition*” (Adorno, 1970: 129). A lo largo de *Teoría estética* Adorno emplea en varias ocasiones esta imagen de la aparición, la “manifestación celestial” de las obras de arte (1970: 125). Lo que resuena en esta imagen, como ha señalado Anne Eusterschulte (2016: 223), son “momentos de una paradójica simultaneidad de aparecer y desaparecer, que se explica [...] en la

aparición instantánea de una estrella, de la luminosidad explosiva de los fuegos artificiales, que en el momento de su manifestación se disipan en la nada, dinámicas de encenderse y extinguirse propias de los cometas”.

En las obras de arte los fragmentos materiales tomados de la realidad cotidiana se transforman de tal manera a través de las técnicas artísticas y se ponen en relaciones tales entre sí que las posibilidades implícitas en la materia extra-artística pueden aparecer como liberadas: a la luz de los fenómenos artísticos el mundo puede mostrar un rostro distinto. Pero este rostro de un mundo distorsionado o “distorsionado hasta la reconocibilidad” es sumamente frágil. De acuerdo con *Teoría estética* eso no se aplica sólo a la música, que en tanto que sonoridad que se manifiesta y se extingue siempre depende de esa temporalidad³. También las artes plásticas, que trabajan con un material sensible relativamente persistente, sólo pueden hacer que lo que no existe aparezca como sensible cuando lo hacen momentáneamente; por el mero hecho de que lo que aparece debe presentarse a un ojo que contempla, a un oído que escucha o a un cuerpo receptivo, tomado en sí mismo no posee ninguna eternidad.

Este carácter efímero de la aparición sensible de y en el arte hace que el material al que se da forma en las obras de arte sea algo particular, radicalmente distinto de otros “materiales de trabajo” de la actividad humana. “Aquello por lo que las obras de arte, en tanto que aparecen, son más de lo que son, eso es su espíritu” (Adorno, 1970: 134). El espíritu es la idea, el contenido de las obras. Pero no lo es junto o tras el material, sino que se introduce dentro del material mismo: “Su lugar es la configuración de lo que aparece. El espíritu da forma a la aparición, igual que ésta le da forma a él; es una fuente de luz mediante la cual el fenómeno se vuelve sensible y se vuelve fenómeno en sentido propio. Para el arte su momento sensible está espiritualizado, quebrado” (Adorno, 1970: 135-136). Pero eso significa que el espíritu se introduce en el material artístico de manera distinta a como lo hace en la materia no artística. Ese espíritu no puede existir sin material. Naturalmente que hay gran cantidad de material no artístico que, a través del trabajo humano, también se ha convertido en espíritu. No hay instrumento alguno en el que no se hayan materializado ya las condiciones y posibilidades de su uso. Pero en principio los instrumentos son, al menos con respecto a su función, intercambiables. Las obras de arte no lo son, pues su espíritu no está fuera de su materialidad concreta. Por otra parte, sólo a través del espíritu concreto de esa materialidad puede una

³ Para una perspectiva más detallada sobre este aspecto, cfr. Mettin, 2018.

materialidad ser artística; las huellas y salpicaduras de color en las imágenes de Jackson Pollock son algo fundamentalmente distinto de las estrías de pintura sobre un suelo de hormigón fruto del descuido en la labor de unos pintores. También estas últimas pueden ser objeto de reflexión, pero sólo las primeras alcanzan su existencia material específica (en tanto que arte) cuando el espíritu se comunica en el material, cuando la reflexión sobre ellas no es algo meramente externo: “En todos sus géneros, el arte está impregnado de momentos intelectivos. Basta decir que grandes formas musicales no se constituirían sin esos momentos, sin la escucha previa y posterior, sin la expectativa y el recuerdo, sin la síntesis de lo separado” (Adorno, 1970: 138). Y más adelante se afirma al respecto: “Pero, al ser algo esencialmente espiritual, el arte no puede ser intuitivo. Siempre ha de ser pensado: él mismo piensa” (1970: 152).

Entonces, desde este trasfondo, ¿qué significa afirmar una primacía del material en asuntos estéticos? Ese primado no implica que una materia inconsciente, no elaborada, no formada, sin espíritu, sea lo preponderante en el arte. El material, como se ha mostrado, es materia espiritualizada. La primacía afecta más bien a la relación entre arte y filosofía en la estética filosófica: “El espíritu de las obras de arte no es concepto, pero a través de él las obras se vuelven conmensurables al concepto. Al extraer de las configuraciones de las obras el espíritu de éstas y confrontar los momentos entre sí y con el espíritu que aparece en ellos, la crítica pasa a la verdad del espíritu más allá de la configuración estética. Por eso la crítica es necesaria para las obras. Ella reconoce en el espíritu de las obras su contenido de verdad o lo separa de ellas. Sólo en este acto, y no en virtud una filosofía del arte que dictara a éste lo que debiera de ser su espíritu, convergen arte y filosofía” (Adorno, 1970: 137). Las obras de arte enfáticas reclaman que se reflexione sobre ellas, y por tanto que se reflexione también más allá de ellas; lo que se transmite en el material incita al ámbito de la reflexión conceptual, de la reflexión de la razón⁴. Pero eso no significa que la teoría estética (la filosofía) pueda reclamar la primacía sobre la praxis artística (el arte). Por el contrario, sólo puede llevar a la reflexión

⁴ Maxi Berger ha formulado esto de forma muy acertada: “Las obras de arte sólo son comprensibles desde su material físico o su carácter de artefacto. Presentan enigmas, y por eso requieren de interpretación. En ello consiste la tarea de la teoría estética. Abrir la significación de las obras de arte requiere de instrumentos conceptuales, de la reflexión sobre el contenido de las obras y sobre las experiencias de las mismas (Berger, 2018: 16).

mediada por la percepción sensible aquello que ya está en el ámbito sensible⁵. De ahí que la estética materialista –digámoslo de nuevo– tenga que partir de los objetos artísticos y volver una y otra vez a ellos, en lugar de alejarse de ellos con discursos cada vez más abstractos y niveles de metarreflexión. Por decirlo con una fórmula de *Dialéctica negativa* (1966: 43): “No se trata de filosofar sobre lo concreto, sino de hacerlo a partir de ello”.

3 MATERIAL MUSICAL

Comencemos de nuevo desde el principio. Esta vez de forma ya más concreta; no con el arte en general, sino con una de las artes: la música. En el concepto de material que Adorno convierte en objeto de reflexiones generales de filosofía del arte en *Teoría estética* puede percibirse aún su origen en trabajos de teoría musical. Resulta llamativo, por ejemplo, que el contenido de experiencia que se ha sedimentado en este concepto se ilustre a menudo a través de la música. En esos pasajes puede notarse que Adorno no escribió su *Teoría estética* como una filosofía del arte abstracta. Ésta tiene su nervio más bien en estudios musicales ricos en material, dedicados a obras (y compositores) singulares hasta llegar a desarrollos musicales más amplios. Más allá de ello, y esto se olvida a menudo, lo que mueve la reflexión de Adorno sobre el arte y la música es su propia praxis musical como compositor y músico, que aún como profesor consagrado buscó hasta el final el intercambio con otros músicos y compositores (Geml y Lie, 2017; Adorno, 2014).

En vista de la propia experiencia de Adorno como compositor, el concepto de material musical puede enfocarse de modo más preciso, pues tanto sus trabajos compositivos como teórico-reflexivos se iluminan recíprocamente, aunque no remitan explícitamente unos a otros. Son los desplazamientos del material musical que se produjeron con la Segunda Escuela de Viena en torno a Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg, pero también Ernst Krenek, Eduard Steuermann y muchos otros. En pocas palabras, en torno a 1910 en el material musical la dimensión de la tonalidad se transforma cualitativamente. Las relaciones sonoras adquieren una nueva organización: la estructura fundamental dirigida a la consonancia, bajo cuya égida pueden darse disonancias, pero siempre encaminadas a su resolución, se descomponen; las disonancias quedan liberadas, ya no deben ser armo-

⁵ De manera indirecta se plantea aquí una primacía de la praxis artística sobre la teoría estética (cfr. Hetzel, 2008)

nizadas. Lo vertiginoso de este proceso puede escucharse de manera muy plástica en la primera composición del “atonalismo libre”, el primer movimiento del Segundo cuarteto de cuerda de Schönberg, op. 10 (1907-1908). El profundo calado de esta revolución del material musical puede deducirse de la *Filosofía de la nueva música* de Adorno, cuando describe la experiencia de esos nuevos sonidos como un “shock” cuyo paisaje sonoro estaría marcado por “cicatrices” y “borrones” (1949: 44).

En la *Filosofía de la nueva música*, de 1949, pueden encontrarse numerosas reflexiones retomadas veinte años más tarde en *Teoría estética*, a veces en formulaciones prácticamente idénticas. Sin embargo, en el libro de 1949 están siempre vinculadas a desarrollos musicales concretos. Aquí se habla ya, por ejemplo, del material estético como siendo “él mismo espíritu sedimentado, algo social, preformado a través de la conciencia de los hombres” (Adorno, 1949: 39). En las radicales transformaciones que las composiciones de la Segunda Escuela de Viena introdujeron en el material puede reconocerse que el material de trabajo musical no es un material natural. Si en base a la física se quisiera declarar que las relaciones armónicas y las relaciones sonoras resultantes de ellas son fundamento natural de la música, el sentido y la estructura de la nueva música desmienten este naturalismo. El “desencadenamiento del material” (1949: 55) se produjo a través de actos compositivos subjetivos que se impusieron sobre los presuntos fundamentos naturales de la música. Una vez exonerada, liberada y desatada en una autonomía que ya no requiere resolución, el material sonoro adquiere una tendencia nueva que se sustrae al momento a toda decisión y manejo subjetivo. La cuestión de si uno compone tonal o atonal no es subjetiva; en el nuevo paisaje sonoro las figuras armónicas suenan tendencialmente envejecidas y falsas. “En tanto que antigua subjetividad que se ha olvidado de sí misma, ese espíritu objetivo del material tiene sus propias leyes de movimiento”, se dice en *Filosofía de la nueva música* (1949: 39). Esa idea la formula también Adorno respecto a los materiales de todos los géneros artísticos.

Sin embargo, hay una dialéctica inherente al acto de liberación y al progreso en la música: “Con el desencadenamiento del material se ha incrementado la posibilidad de dominarlo técnicamente. Es como si la música se hubiera soltado de la última supuesta coerción natural que ejerce su materia y pudiera disponer de ella de manera libre, consciente y transparente. El compositor se ha emancipado a la vez que sus sonidos” (Adorno: 1949, 55). Como ya conocemos las reflexiones sobre la primacía del objeto y la dignidad de la naturaleza de la *Dialéctica negativa* –que

proviene de *Dialéctica de la Ilustración*, de 1947-, estas líneas revelan el reverso de la liberación subjetiva del material con el que los compositores se topan. Los compositores que se creen plenamente emancipados se dejan guiar por la “idea de una organización racional total del material musical en su conjunto” (Adorno, 1949: 56). Con ello olvidan que sus composiciones no obtienen su sentido y su coherencia en base a intenciones puramente subjetivas. Lo que entra por los sentidos no puede calcularse sin más. Más bien ha de ofrecerse en el material. Un peligro ya implícito en la atonalidad libre, cuando en nombre de la disonancia había que reprimir y rechazar la disonancia, se convertirá en principio en la posterior técnica dodecafónica: “El resultado es un sistema de dominación de la naturaleza en la música. Se corresponde con el anhelo de los albores de la época burguesa: ‘captar’ ordenando cualquier cosa que suene y disolver en la razón humana la esencia mágica de la música” (Adorno, 1949: 65-66). Y más adelante se dice: “La disposición consciente del material natural es ambas cosas: emancipación de los seres humanos de la coacción musical natural y sometimiento de la naturaleza a los fines humanos” (1949: 66). Por el contrario, una composición cautelosa, orientada tanto a la voluntad de expresión subjetiva como a las peculiares ambiciones del “material natural”, debe recordar aquello que en el material se resiste a la disposición subjetiva, lo que no puede ser encajado a la fuerza y desde fuera en la forma, pues de lo contrario enmudece.

El problema de la “dominación total del material” remite indirectamente y *ex negativo* a que, como en la materia del conocimiento, también en el material artístico persiste un momento por principio indisponible, al que en cierta medida hay que conceder la primacía. En *Filosofía de la nueva música* Adorno describe estas peculiares ambiciones que no se pliegan al procedimiento compositivo basado en esquemas matemáticos como los de la técnica dodecafónica como la “espontaneidad de los momentos” y la “vida pulsional de los sonidos” (1949: 70 y 82). Con su ambición excesiva de dominación el sujeto pone en juego estos elementos de la música; el “primado de las líneas” –se refiere a las series de doce tonos que como composición previa tienden a dictar el contenido de las obras según especificaciones subjetivas– “hace que los sonidos se marchiten” (1949: 82-83). Así los sonidos amenazan con adquirir una expresión puramente técnica, precisamente porque un momento de la armonía tradicional, la “atracción recíproca” de ciertos sonidos, se frustra mediante un “dominio planificador” (1949: 83). Adorno escribe con acierto: “La técnica dodecafónica sustituye la ‘mediación’, la ‘transición’, lo sensi-

ble pulsional por la construcción consciente” (1949: 83). Ahora bien, también la vieja armonía tenía una fuerte tendencia a fijar los sonidos singulares en un corsé sumamente rígido con reglas rigurosas, que no les concedía suficiente libertad. En la rebelión contra esa privación de libertad es precisamente donde Adorno ve el momento emancipador de la nueva música, y en particular de la atonalidad libre. Hablar de una “vida pulsional de los sonidos” remite a que el material sonoro no consiste en relaciones de intervalos que puedan combinarse a discreción, según lo cual los sonidos podrían organizarse en base a reglas lógico-matemáticas o a otros procedimientos puramente formales. En sus respectivos entornos los sonidos siguen “impulsos” específicos y una cierta fuerza de gravedad, que sería su “vida pulsional”, como Adorno diría también más tarde (Adorno, 1955: 96). De acuerdo con ello el oído (compositivo) ha de atender a esas aspiraciones obstinadas dentro de las figuras sonoras. El desarrollo logrado de los sonidos hasta llegar a una composición toma también sus criterios de las “necesidades”, requisitos y contradicciones inmanentes del material, que se transmiten en esos impulsos y fuerzas de gravedad, y no solo en el poder de disponer de los sonidos por parte de los compositores.

Esta forma de tratar con el material musical, que Adorno ha desarrollado en todos sus escritos musicales como la más racional a nivel artístico, recuerda de nuevo la dialéctica entre sujeto y objeto: ambos no se encuentran confrontados sin relación entre sí, sino que están mediados de diversos modos, aunque el objeto tiene prioridad dialéctica, y cuando el sujeto desiste de la idea fija de que él tendría la primacía y podría dominarlo todo es cuando se acerca a la libertad verdadera: “Lo que [el compositor] hace estriba en lo infinitamente pequeño. Cumple cuando ejecuta lo que la música exige objetivamente de él. Pero para tal obediencia el compositor ha menester de toda la desobediencia, de toda la independencia y espontaneidad. Así de dialéctico es el movimiento del material musical” (Adorno, 1949: 42). Adorno se mantuvo fiel a este materialismo estético⁶ hasta su *Teoría estética*, cuando, refiriéndose a todos los géneros artísticos, escribe sobre una “coacción del material y para un material específico que impera en los procedimientos y en su

⁶ “El concepto adorniano de material musical contiene así siempre una protesta contra una comprensión del material que aspira a su disponibilidad total. Un material semejante ya no se entiende de modo materialista. Sería una masa pasiva en manos del sujeto compositor. Sin embargo, en tanto que subjetividad objetivizada, el material se resiste a la intervención del sujeto. La forma de la obra ha de absorber esta resistencia del material ya preformado. Puede hacerlo en la medida en que interrumpa su carácter cerrado, que representa la ilusión de un espíritu incondicionado en el plano de la obra musical” (Hindrichs, 2011: 49).

progreso. La selección del material, su empleo y la limitación en su aplicación son un momento esencial de la producción. Incluso la expansión hacia lo desconocido, la ampliación más allá del estado del material dado, es en gran medida función de ese estado y de la crítica del mismo, que él a su vez condiciona” (Adorno, 1970: 222).

4 CONTRADICCIONES E INTERRUPCIONES MATERIALISTAS

Pero el que exista una cierta coacción del material no vale sólo para la producción estética. También opera –de una forma similar, aunque distinta– en la teoría. En ésta, la primacía del material no consiste tan sólo en seguir los pasos de los desarrollos, tendencias y contradicciones dentro del material de trabajo artístico y en hacer justicia a los problemas que plantea. Para la teoría estética la primacía del material implica también una coacción a la concreción y a la micrología: las dinámicas del material en las distintas artes no pueden disolverse generalizando en una teoría de alcance universal sin ser injusto con las obras singulares, y por tanto con el material mismo. Cuáles son sus tendencias, cómo las formas de configuración artística operan con ellas y con qué contradicciones inherentes al material han de confrontarse las obras es algo que sólo puede mostrarse en lo concreto, en obras singulares. Sólo así se perfilan contextos más amplios y problemáticas materiales de mayor alcance. Adorno lo dejó claro una y otra vez en la música, al poner en el centro de sus trabajos de *filosofía* de la música el análisis y la crítica de obras individuales (Schmidt, 2018: 134-137). Adorno no ha desarrollado esta perspectiva para el resto de las artes con una riqueza de material comparable a la de sus escritos musicales; donde más se acerca es quizá en la literatura, pero no en las artes plásticas. Habría que preguntar aquí –y esto es algo a lo que aquí solo se puede aludir programáticamente– qué es lo que une los materiales de los distintos géneros artísticos, pero también qué es lo que los separa. ¿Qué cuenta, más allá de los colores, como material de la pintura?, ¿y qué como material de la fotografía? Habría que desarrollar para el resto de las artes un concepto de material de la misma complejidad que el que Adorno ha expuesto para la música.

Semejante tarea hace frente a las contradicciones que comporta necesariamente el procedimiento materialista, basado en la dialéctica negativa que se ha expuesto hasta aquí:

1. La reflexión estética que atribuye tal importancia a las obras artísticas singulares ha de hacer presentes las obras. Eso significa que debe recordar a su manifestación sensible. Con esta comprensión de una filosofía modélica lo sensible adquiere una importancia decisiva para la teoría estética. No es solo el objeto sobre el que se reflexiona. Más bien la reflexión estética misma es *ella misma sensible*. Si la filosofía se confronta con una experiencia estética concreta, tal vez pueda lograr que en el texto resuene algo de la experiencia singular. Eso se ve favorecido por el hecho de que el lenguaje mismo es algo sensible: los aspectos somáticos y los semánticos se dan aquí mediados. En los modelos los fenómenos artísticos y las observaciones filosóficas entran en el mejor de los casos en una conexión sensible que permite configurar conjuntamente el objeto, producirlo, interpretarlo, modelarlo y transformarlo: configurarlo⁷. Al mismo tiempo el texto y la reflexión conceptual sobre el arte deben permitir que se transluzca lo que permanece inconmensurable, lo que no puede llevarse del todo al concepto.

2. Con todo, ¿cómo pueden hacerse presentes las peculiaridades materiales de la obra en un texto reflexivo? Este problema no se plantea en la misma medida para todos los géneros artísticos. Es menor en los literarios, pues los textos pueden ser citados en el mismo medio. En el caso de las artes plásticas puede recurrirse a reproducciones, aunque éstas sean insuficientes. Las mayores dificultades las plantea aquí la música, cuya esencia es sonora, acústica, y por tanto escapa más al medio del lenguaje escrito. Al mismo tiempo a la música artística le es esencial su composición, que se fija en la notación, lo cual reduce un poco el problema, pues al menos conforme a la idea en la partitura debería sonar ya la música, y por tanto la cita de la partitura permite hacer presente y volver “plástico” un fragmento de la obra. Sin embargo, en el cine esta dificultad se plantea de nuevo con más fuerza, puesto que su medio es ante todo la imagen en movimiento y la pista sonora (y sólo mediados por esto el lenguaje y la música). La obra es el rodaje elaborado, editado y terminado, no un guion anotado que pueda ser puesto en escena según diferentes interpretaciones. Sin embargo, las peculiaridades materiales del rodaje no pueden llevarse sin más al texto impreso. De modo que la tarea de hacer presente la obra se plantea una y otra vez para la

⁷ Como se ha visto más arriba, Adorno también se sirve de distintas maneras del concepto de configuración en *Teoría estética*. Éste resulta especialmente adecuado para una estética materialista, porque con la raíz latina “figura”, además de una dimensión retórica, resuena también una cierta materialidad.

teoría estética. Pero, al margen de la pregunta de si las obras de arte o partes de ellas pueden montarse en el texto y cómo, la experiencia estética obliga al texto filosófico, también en su contenido, a que se infiltre en él algo de la experiencia estética que lo motivó en un principio como tal texto.

3. Una contradicción ulterior es la que plantea suponer una tendencia en los materiales estéticos. Esa suposición está a menudo en el centro de la confrontación de Adorno con el concepto de material, y sin duda es una categoría decisiva que no puede ser eliminada sin cancelar la pretensión materialista de su teoría (Hindrichs, 2011). Al mismo tiempo, se la malinterpretaría si se tomara como un concepto unidimensional de progreso *lineal*. Es cierto que “tendencia” significa dirigirse hacia un progreso, lo que concede a las vanguardias artísticas una especial relevancia para el material. Con todo, la tendencia es una dirección *aproximada*, no marca un camino a seguir inmediatamente y a ciegas. Precisamente las obras que están a la altura de su tiempo y del estado de su material preservan un cierto impulso herético frente a esa tendencia, no se dejan prescribir una tendencia, y a menudo hacen más justicia a las problemáticas que plantea su material que aquellas obras que emulan dócilmente el *Zeitgeist* dominante. Pues el elemento imprevisible del material estético se manifiesta en sus propias tendencias: “Qué estático sería todo si una cosa se siguiera sin más de la otra”, plantea Bloch en sus meditaciones materialistas, para remitir a continuación a los potenciales de los acontecimientos que se salen de las líneas prescritas: “Entonces se refunfuña en la línea, se interrumpe, esta da un giro dialéctico. De lo contrario nunca habría un elemento transformador, que se distanciara claramente e lo anterior (Bloch, 1985: 186).

4. ¿Y hoy? ¿Cuál es la vigencia de los análisis y planteamientos de la *Teoría estética* de Adorno, cincuenta años después de su publicación? Precisamente si se la considera aún vinculante –una posición poco popular en los debates actuales de filosofía del arte–, uno habría de intentar no entenderla como un catálogo de obras logradas y fracasadas. Más bien exige inmanentemente acercarse en su mismo espíritu a las obras de arte. No solo el arte (el material y las obras), también la crítica artística tiene un núcleo temporal. Los juicios que se hacen propios y se aprenden de memoria adquieren necesariamente un carácter externo frente a sus propios objetos, se falsean como recomendaciones serviciales o supuestas prohibiciones.

5. En vista de la situación actual del arte habría que preguntar, finalmente, si a veces la teoría no ayuda incluso más a la actualización de los potenciales del material que algunas praxis artísticas. Maxi Berger ha señalado que una comprensión crecientemente afirmativa de la tesis de la “desartización del arte” amenaza hoy con echar a perder los potenciales reflexivos y emancipadores del arte y la experiencia artística. La *Teoría estética* de Adorno se convierte así en protesta frente a ciertas tendencias de la producción artística postmoderna, en la medida en que éstas ya no quieren que ninguna alternativa a la realidad social irreconciliada pueda aparecer en el material: “De acuerdo con el concepto de arte en la *Teoría estética* de Adorno, las obras de arte recuerdan a la alternativa, son las cadencias que se explicitan tanto como se niegan para no reproducir sin más lo existente. En este espacio el sujeto puede respirar de nuevo por un tiempo, a pesar de su progresiva deconstrucción. También ahí es el arte político, en su función subjuntiva” (Berger, 2018: 36). El recuerdo de las oportunidades y los golpes de suerte de lo estético provoca hoy una falta de ilusión y utopía. Por el contrario, solo a partir de lo singular podría mostrarse modélicamente dónde, en nombre de los márgenes de acción del material –en nombre de las alternativas al *statu quo*–, que habría que sondear y desarrollar en la práctica, puede la teoría estética apuntar más allá de la praxis artística.

Traducción del alemán: Jordi Maiso

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1949): *Philosophie der neuen Musik. Gesammelte Schriften* 12, Fráncfort del Meno: Suhrkamo, 2003.
- ADORNO, Theodor W. (1955): “Der junge Schönberg”, en Adorno (2014), pp. 9-122.
- ADORNO, Theodor W. (1966): *Negative Dialektik. Gesammelte Schriften* 6, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2003.
- ADORNO, Theodor W. (1969): “Zu Subjekt und Objekt”, en *Gesammelte Schriften* 10.2, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2003, pp. 746-747.
- ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften* 7, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2003.
- ADORNO, Theodor W. (2014): *Kranichsteiner Vorlesungen [1955-1966]*, Berlín: Suhrkamp.

- ADORNO, Theodor W. y SCHOLEM, Gerhard (2015): *Briefwechsel 1939-1969*, Verlin: Suhrkamp.
- BERGER, Maxi (2018): “Das Selbstbewusstsein in der Kunstreflexion”, en M. Berger (ed.): *Erfahrung und Reflexion. Das Subjekt in Kunst und Kunstphilosophie*, Lüneburg: zu Klampen, 2018, pp. 15-37.
- BLOCH, Ernst (1985): *Tübinger Einleitung in die Philosophie [1963/64]*, Gesamtausgabe, vol. 13, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- EUSTERSCHULTE, Anne (2016): “Apparition: Epiphanie und Menetekel der Kunst. Aspekte einer Ästhetik des Zur-Erscheinung-Kommens bei Theodor W. Adorno”, en A. Eusterschulte y W. M. Stock (eds.): *Zur Erscheinung kommen. Bildlichkeit als theoretischer Prozess*, Hamburgo: Meiner, pp. 107-122.
- GEML, Gabriele y LIE, Han-Gyeol (2017): ‘*Durchaus rhapsodisch*’. *Theodor W. Adorno. Das kompositorische Werk*, Stuttgart: Metzler.
- HETZEL, Andreas (2008): “Zum Vorrang der Praxis. Berührungspunkte zwischen Pragmatismus und kritischer Theorie”, en A. Hetze, J. Kretscher y M. Rolli (eds.), *Pragmatismus – Philosophie der Zukunft?*, Weilerswist: Velbrück, pp. 15-57.
- HINDRICHS, Gunnar (2011): “Der Fortschritt des Materials”, en R. Klein, H. Kreuzer y S. Müller-Doohm (eds.), *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, pp. 47-58.
- HINDRICHS, Gunnar (2016): “Ästhetischer Materialismus”, *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie*, nº 3, vol. 2, pp. 246-255.
- METTIN, Martin (2018): “Musik als Ereignis? Versuch zur ästhetischen Reflexion eines kritischen Begriffs”, Arbeitskreis kritischer Musikwissenschaftler*innen in Frankfurt (ed.): *Don't think positive. Zur Kritik des Positivismus in der Musikwissenschaft*, Hofheim: Wolke Verlag, pp. 107-122.
- RITTER, Joachim (ed.) (1980): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 5, Darmstadt: Schwabe.
- SCHMIDT, Mario Cosimo (2018): “Die Bedeutung es Naturschönen für die ästhetische Erfahrung und Analyse von Kunstwerken”, Arbeitskreis kritischer Musikwissenschaftler*innen in Frankfurt (ed.): *Don't think positive. Zur Kritik des Positivismus in der Musikwissenschaft*, Hofheim: Wolke Verlag, pp. 123-137.
- TRÄNKLE, Sebastian (2016): “Ideologiekritik und Metaphorologie. Elemente einer philosophischen Sprachkritik bei Blumenberg und Adorno”. En: Philipp Hogh y Sebastian Deines (eds.): *Sprache und Kritische Theorie*, Fráncfort del Meno / Nueva York: Campus, pp. 101-132.