

ADORNO Y EL DESMORONAMIENTO DE LOS MATERIALES ESTÉTICOS. LENGUAJE, TERRITORIO, CUERPO Y NEOVANGUARDIAS

*Adorno and the Disintegration of Aesthetic Materials:
Language, Territory, Body and Neoavantgards*

MANUEL MOLINA*

mm88.molina@hotmail.com

Fecha de recepción: 01 de mayo de 2023

Fecha de aceptación: 21 de julio de 2023

RESUMEN

El presente trabajo pretende hacer una reinterpretación materialista del concepto de material estético desde el diagnóstico de su «desmoronamiento» en la *Teoría estética* de Th. W. Adorno. Para ello se reconstruyen primero algunos de los trabajos especializados en la estética adorniana, que permiten leer la transición del «material musical» de los textos tempranos a la construcción del concepto general de «material estético» en el Adorno tardío. Luego, se desarrolla la tesis adorniana del «desmoronamiento material estético» mediante cuatro mediaciones socio-históricas, que atraviesan la estética adorniana pero conducen más allá del arte y la filosofía hacia otras materialidades de los 60 que han sido leídas también en descomposición: la mediación lingüística, que apunta al estado histórico del idioma alemán filtrado por la anglización de occidente y la emergencia en Alemania del dialecto «*kanak sprak*»; la mediación territorial, que apunta a los procesos de reconstrucción de Frankfurt y la división del suelo alemán durante la Guerra Fría; la mediación corporal, que apunta a recuperar las huellas en el texto adorniano del trabajo físico colaborativo con Gretel Karpus; y a modo de reflexión final abierta, la mediación de las neovanguardias, que apunta a la posición de Adorno contra el happening en el marco del conflicto estudiantil, y a la discusión con las teorías de la desmaterialización del arte, al giro hacia la recepción y las estéticas de la experiencia.

* Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

El carácter esquemático y abigarrado del presente artículo se explica por su intento de exponer el argumento general de una investigación más exhaustiva y extensa, desarrollada para mi tesis doctoral, con la guía y asistencia de la Dra. Prof. Juliane Rebentisch y del Dr. Esteban Alejandro Juárez. Pudo ser escrita en Fráncfort del Meno y con acceso al Archivo Adorno gracias a una beca del DAAD de Alemania y del MiNCyT de Argentina (2019-2020). Para consultar el manuscrito completo: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/17545>

Palabras clave: Adorno, materiales estéticos, lenguaje, territorio, cuerpo.

ABSTRACT

The present work aims to make a materialist reinterpretation of the concept of aesthetic material from the diagnosis of its disintegration in Th. W. Adorno's *Aesthetic Theory*. For this purpose, we first reconstruct some of the specialized works on Adornian aesthetics, which allow us to read the transition from the «musical material» of the early texts to the construction of the general concept of «aesthetic material» in the late Adorno. Then, the Adornian thesis of «aesthetic material disintegration» is developed by means of four socio-historical mediations, which cut across Adornian aesthetics but guide us beyond art and philosophy to other materialities of the 1960s that have also been read as decaying: the linguistic mediation that points to the historical state of the German language filtered by the Anglicization of the West and the emergence in Germany of the «*kanak sprach*» dialect; the territorial mediation that points to the processes of reconstruction of Frankfurt and the division of German soil during the Cold War; the bodily mediation that aims to recover the traces in the Adornian text of the collaborative physical work with Gretel Karplus; and as a final open reflection, the mediation of the neo-avantgardes, pointing to Adorno's position against the happening in the context of the student conflict, and the discussion with the theories of the dematerialization of art, the turn towards reception and the aesthetics of the experience.

Keywords: Adorno, aesthetics materials, language, territory, body.

1 INTRODUCCIÓN

Este trabajo aborda el concepto de material estético en el pensamiento tardío de Th. W. Adorno. El objeto de indagación se concentra en las formulaciones al respecto contenidas en el libro de edición póstuma *Teoría estética*. Pero resulta importante comprender la historicidad de estas formulaciones, en consecuencia, comenzamos con un rastreo del proceso de construcción por el que el “desmoronamiento de los materiales estéticos” llega a ser formulado, con especial atención a la década del 60 (2004: 199). Tanto las reconstrucciones del concepto de material por parte de especialistas como las reapropiaciones por parte de las estéticas postadornianas han sido consideradas como capas intertextuales productivas y a la vez como nuestro contexto de discusión. Sin embargo, aquí el propósito no es hacer una reconstrucción histórica de la idea, sino componer una reinterpretación del concepto de material, que permita *pensar con Adorno contra Adorno* o quizás mejor en un gesto expan-

sivo, con Adorno *más allá* de Adorno.¹ Para ello se descompone la unidad temática del material en las mediaciones históricas del lenguaje, el cuerpo, el territorio y hacia el final de las neovanguardias, todas ellas sedimentadas en el estado de “desmoronamiento de los materiales estéticos” (ibíd.). Metodológicamente la interpretación que aquí se quiere ensayar no pretende poner en un orden lineal y positivo la elaboración paratáctica y fragmentaria del concepto adorniano de material estético. En la medida en que el método adorniano de “la interpretación como imitación” del fenómeno artístico cristaliza en la composición de *Teoría estética*, ella guarda un comportamiento mimético con el arte: “lo esencialmente mimético espera un comportamiento mimético” (2004: 171). Retomando esta disposición adorniana hacia el material –el del arte y el de la propia filosofía– señala también Wellmer que la interpretación mimética “es algo más que una mera analogía (...), los textos de Adorno sobre estética tienen algo de obra de arte” (1993: 49). En la interpretación mimética colisionan el conocimiento conceptual y la figura singular de la cosa, a la que se rodea. Esto no debería conducir a estetizar la teoría, a pseudomorfosis, ni a un anti-intelectualismo, tampoco a una reducción del contenido filosófico a una obra de arte. Sino que tal comportamiento se orienta a analizar adornianamente la teoría de Adorno sobre el material, transitando su campo de tensiones materialistas con la crítica al idioma alemán en su estado sesentista; la división del territorio de Alemania y la reconstrucción de Frankfurt durante la Guerra Fría; la dimensión corporal del trabajo colaborativo con Gretel Karplus; y la influencia de las neovanguardias mediante la polémica con los *happenings* del movimiento estudiantil. Una *lectura en descomposición* se aproxima más bien a la línea de interpretación dialéctica abierta por Wellmer (1993), la que pretende poner en movimiento las capas de mediaciones del texto de Adorno.² La lectura en desintegración de *Teoría estética* permite continuar el desgarramiento del concepto de material, introducir mediaciones materialistas anacrónicas y trazar conexiones de elementos que ya estaban

¹ La expresión es de la filósofa argentina Silvia Schwarzböck (2008: 35), en una actualización desplazada del método adorniano de leer la dialéctica idealista *con Hegel contra Hegel*.

² Wellmer confía en un método argumentativo que haría eco de la crítica adorniana a la violenta manipulación que la filosofía ejerce sobre su material conceptual: “Habría que transformar esa referencia lineal, unidimensional, entre las categorías de verdad, apariencia y reconciliación en una constelación más compleja y por así decir multidimensional de categorías”.² En este punto el enfoque de Wellmer discute al de las lecturas anteriores de Jauß, Bürger y Bohrer, y pone en movimiento a buena parte de las recepciones posteriores, que se agotan en reconstrucciones historicistas, institucionales o meramente biográficas. La técnica wellmeriana de reactivar la fuerza de la *Teoría estética*, en la cual se entrelazan el diagnóstico posmarxista, la crítica a la razón moderna y la sensibilidad artística de Adorno, se desplegaría como espacialización de la escritura. Wellmer se propone leer el texto adorniano como a través de un cristal de aumento, o mejor un estereoscopio. La estereoscopia es una técnica óptica que permite construir la ilusión de profundidad en una imagen bidimensional, a través de la yuxtaposición o superposición de dos imágenes ligeramente diferentes para cada ojo. La lectura estereoscópica permitiría volver visible la profundidad de la escritura, produciendo una imagen espacial, que deje separar los estratos de significación, a simple vista amalgamados.

ahí, en lo que se le presentó en su mundo, pero que no fueron puestos en constelación por el propio Adorno. Esta estrategia interpretativa no es menos precisa, sino que es immanente a las curvas del texto y a la vez sensible a las urgencias del presente. Como Adorno formuló en “Desviaciones de Valéry” la interpretación crítica contiene momentos de imitación y momentos de desviación [*Abweichungen*] del texto (2003b: 190); o siguiendo a “Skoteinos o cómo habría que leerlo” momentos de inmersión y momentos de desplazamiento (2012: 324). Esta contradicción metodológica entre mimesis y desviación da en el centro del asunto, porque no consiste en la producción de identidad, en la duplicación del material, sino que la imitación es la construcción de una diferencia histórica. Adorno mismo practicó esta estrategia no sólo en el análisis de la materialidad de las obras de arte, sino que también en sus lecturas filosóficas de Kant, Hegel, Marx, Freud y Benjamin (Buck-Morss, 2011: 48). Haciendo mimesis del Kant sin sujeto trascendental, del Hegel sin síntesis o del Marx sin proletariado, el propio procedimiento adorniano permite releer en Adorno la teoría del material descentrada de la música. El problema específico de la cosa que aquí queremos rodear, el concepto de material estético, es que éste ya en tiempos de Adorno se ha vuelto altamente inespecífico, porque *cualquier cosa* devino susceptible de ser material para el arte. Y esto sucede modélicamente en las artes visuales desde las neovanguardias. A su vez mediante el material se encogen, sedimentan e ingresan monadológicamente en el círculo del arte (es decir «sin ventanas») tensiones históricas del todo social. Con ello, el “desmoronamiento del material estético” apunta a problemas del arte más allá del arte, que exigen ser interpretados pendulando entre los problemas estéticos específicos y las tensiones del contexto socio-histórico, entre la producción artística y las categorías estéticas, y entre las determinaciones históricas y las exigencias de nuestro presente.

2 DEL MATERIAL MUSICAL AL MATERIAL ESTÉTICO

Sobre el concepto de material en la estética de Adorno hay ya disponibles numerosas reconstrucciones entre comentaristas y especialistas. En virtud de estos valiosos aportes es posible diferenciar tres momentos del concepto de material dentro de la propia biografía intelectual de Adorno.³ (1) Las formulaciones más tempranas se encuentran en los textos de crítica musical de las décadas del 20 y 30, en los cuales un joven Adorno ensaya análisis

³ Una periodización análoga no sólo del concepto de material estético sino de la estética de Th. W. Adorno se encuentra en el trabajo aún no traducido al español de Christine Eichel (1993) *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*. Allí la autora rastrea y agrupa las reflexiones del “Adorno tardío” sobre los entrelazamientos entre los materiales de las distintas artes particulares durante la década del 60. La misma periodización temprano/intermedio/tardío se expande para la vida y obra en función del lugar de residencia del filósofo en el trabajo editado por Wolfram Schütte (2003) *Adorno in Frankfurt*, distinguiendo “el primer tiempo en Fráncfort, el exilio y el segundo tiempo en Fráncfort”.

de distintas piezas del atonalismo libre y del primer dodecafonismo provenientes de la segunda Escuela de Viena, especialmente de los compositores Alban Berg, Anton Webern, Kurt Weill y Arnold Schönberg.⁴ Los trabajos de Max Padişon (1993), Carl Dahlhaus (2007) y Markus Zagorski (2009) exponen cómo ya desde entonces el concepto adorniano de material musical poseía aspectos estéticos, histórico-filosóficos y sociológicos, que van a ser profundizados en los textos subsiguientes.⁵ Un primer aspecto, es la sintonización del concepto de material con el estado más actual de los desarrollos en el terreno de la composición musical. Como da cuenta el texto “Sobre el dodecafonismo” de 1929, progresivamente va cobrando centralidad el trabajo de Schönberg, cuya transición hacia el método dodecafónico es interpretado ya por Adorno como una exigencia de la constitución presente del material musical en estado de “desintegración” (2011a: 379). Segundo, este “estado desintegrado” del sistema tonal pone de relieve la socio-historicidad del material musical, en tanto está “preformado” por las relaciones sociales de producción, posee una tendencia histórica de desarrollo y un estado histórico presente.⁶ La desintegración dialéctica de la tonalidad (el corazón de la música moderna) es irreversible, es una exigencia del material, porque forma parte de un proceso histórico general de desintegración del mundo burgués. Y tercero, al estar preformado y subterráneamente conectado con el despliegue histórico del espíritu y mediado por el todo social, esta concepción del material invierte las concepciones aristotélicas, fisicalistas y psicologicistas del material que lo restringen a una sustancia amorfa, naturaleza bruta o mera impresión a la cual la técnica viene a otorgarle una forma definida. Con ello se aproxima a la tesis marxista de que el material de trabajo siempre “está filtrado por un trabajo anterior” (Marx, 1999: 13). Siguiendo este argumento materialista, advierte Adorno que el dodecafonismo “recibe su material en dialéctica histórica” (Adorno, 2011a: 380). Esta dialéctica histórica implica tanto la esclavitud y obediencia a la necesidad histórica que presenta el material al sujeto, como la libertad y espontaneidad del compositor para configurar la respuesta “como una libre consumación de lo históricamente necesario” (ibíd.: 382). (2) Una formulación intermedia del concepto de material corresponde al periodo del exilio en Estados Unidos entre 1938 y 1949, donde se produce una expansión de los «análisis materiales» –como el propio Adorno les llamaba a

⁴ Para ampliar sobre este momento temprano del concepto adorniano de material musical Cf. Molina (2017: 118).

⁵ Señala una nota de un reciente texto de Marcus Zagorski sobre el concepto de material, que en el capítulo sobre la teoría del material en Adorno del influyente trabajo de Padişon, se expone “(...) la influencia del *Tratado de armonía* de Schönberg y del *Espíritu de la utopía* de Ernst Bloch, de los cuales ambos (incluso Bloch estaba seguramente repitiendo) conciben la usabilidad del material compositivo como algo históricamente determinado” (Cf. Nota 12 en Zagorski, 2009).

⁶ Concretamente sobre estas primeras apariciones del término material en la estética adorniana señala Zagorski que “(...) el término adquiere un perfil explícitamente histórico en su artículo «Sobre la *Ópera de tres centavos*» de Kurt Weill de 1928, en la cual la crítica destaca los aspectos regresivos de una música que no “despliega ninguna consecuencia del estado actual del material musical” (Zagorski, 2009: 2).

sus textos de crítica de arte- más allá de los límites de la musicología. Los textos de crítica inmanente involucran ahora la reformulación del estado histórico del material tensionado entre los desarrollos vanguardistas de la música culta y la fetichización musical por la industrialización de la cultura en ascenso, que Adorno vio por primera vez en Nueva York y luego en Los Ángeles. Por el lado avanzado, el tratamiento más extenso del concepto de material musical tiene lugar en la influyente *Filosofía de la nueva música* (Adorno, 2003a). Mediante un análisis del cuerpo de obras de los extremos de la música nueva, el progresista Schönberg y el conservador Stravinsky, se refuerza el carácter histórico del material, en tanto se introduce la idea de las “leyes de movimiento del material musical”, en cuyos átomos ha sedimentado subterráneamente el espíritu: “Cada acorde lleva en sí el todo [social] y hasta toda la historia” (ibid.: 41).⁷ Esta sedimentación hace del material musical una fuerza mayoritaria respecto de la voluntad del sujeto, y le impone cada vez de acuerdo a su legalidad inmanente exigencias, libertades y coacciones técnicas al compositor. El dodecafonismo, la técnica más progresiva, hace avanzar a la música mediante un proceso de elaboración de todos los momentos musicales que Adorno describe como “liberación del material” (ibid.: 106). Por el lado regresivo, en el ensayo “Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” (2009a: 9) el material musical es medido especialmente en el jazz como sometimiento a la técnica radial, que mecaniza el sonido, aísla el contexto de escucha y estandariza la reproducción con fines comerciales, en simultáneo a un proceso de acostumbramiento subjetivo de escala masiva a la repetición del mundo administrado.⁸ Pero es en *Dialéctica de la ilustración* donde se amplía el análisis de la fetichización del material más allá de la música, hacia la televisión, el cómic y el cine; técnicas en las que la manipulación violenta del material se orienta a la función ideológica del entretenimiento. El material de la industria cultural “es una especie de mercancía, prepa-

⁷ En la transición del atonalismo libre del primer Schönberg del *Pierrot* de 1912, al dodecafonismo serial o integral del Schönberg tardío, Adorno interpreta una transición hacia la maximización de la racionalidad en la técnica y la falta de libertad. Ahora bien, las leyes de movimiento del material musical se corresponden con las leyes del movimiento del todo social, aunque no se trata de una conexión inmediata, sino de una correspondencia monadológica o subterránea: hay que interpretarlas. Para Adorno, el espíritu de la humanidad y sus condiciones de trabajo están sedimentadas en los materiales, a través de una alienación y objetivación de la subjetividad, que se desgaja y se exterioriza. Varios años más tarde, en su artículo “Malentendidos”, Adorno va a aclarar que ha “(...) aplicado implícitamente a la música un concepto de «espíritu objetivo» que se impone por encima de las cabezas de los artistas individuales y también por encima de los méritos de las obras individuales. Hoy día este concepto es tan ajeno a la consciencia pública como evidente a mi propia experiencia” (“Apéndice” de *Filosofía de la nueva música*: 195).

⁸ El propio Adorno aclara que este texto sobre la fetichización de la música es a la vez una respuesta al trabajo de Benjamin “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” y producto de sus investigaciones sobre la radio en el marco del *Princeton Radio Research Project* de la Rockefeller Foundation, dirigido por Paul Lazarsfeld, donde Max Horkheimer le había gestionado un puesto como director de música. Para ampliar sobre este punto: Cf. Adorno, 2009a: 9, 15; Adorno, 2009b: 625; Wiggerhaus, 2010: 307; Klein, 2011: 262; Maiso, 2009b.

rada, registrada, asimilada a la producción industrial, comprable y fungible” (ibíd.: 172).⁹ En este periodo la concepción histórico-filosófica del material es puesta en constelación por primera vez con una ambiciosa filosofía de la historia de Occidente, bajo la que la modernidad es leída como recaída en lo arcaico, y con una teoría materialista del todo social, en los términos de una sociedad antagónica administrada por el capitalismo más avanzado. (3) Ya en el último Adorno, de retorno a Frankfurt tras quince años de exilio, el material musical atravesó una segunda expansión mediante análisis inmanentes de piezas de la literatura, el cine, la pintura, la arquitectura y el teatro.¹⁰ En este período Adorno comenzó progresivamente a mediar mutuamente los extremos del estado del material, abriendo la tensión bipolar de arte avanzado e industria cultural; sobre todo tras las polémicas con los jóvenes compositores en Darmstadt a propósito del progreso del material y el envejecimiento de la nueva música (Juárez, 2013). Aunque también destacan la consideración del “vanguardismo de lo tardío” en la tradición musical alemana (Juárez, 2014a) y los debates con Alexander Kluge acerca del sentido del cine en el marco del Nuevo Cine Alemán (Roldán, 2016). Por último, el concepto de material alcanzó una formulación propiamente teórico-filosófica, porque progresivamente dejó de estar tratado en el marco de críticas de obras particulares. Como concepto estético de validez general el material fue ensayado en los numerosos seminarios de estética entre mediados de los 50 y fines de los 60, y elaborado como categoría con una aspiración universal en *Teoría estética* (1970). Este proceso de trabajo se trata de una estética montada “desde abajo” (Klein, 2014: 94), es decir habiendo ensayado análisis inmanente de obras concretas durante más de 30 años y luego emprendido la composición de una teoría general de la obra de arte moderna en el instante de su caída. Pero no se trata de pura abstracción sino de un montaje fragmentario de

⁹ *Dialéctica de la ilustración* fue concebida de manera conjunta con *Filosofía de la nueva música*, es decir que un trabajo sobre “lógica dialéctica” que critica el despliegue histórico de la dialéctica de la racionalización encuentra un complemento en una estética crítica sobre la música, donde “la escucha del material” se vuelve el procedimiento mimético capaz de entorpecer y expresar el dominio civilizatorio de la naturaleza.

¹⁰ Cf. *Notas sobre literatura, Crítica de la cultura y sociedad I y II* allí donde dan cuenta de esta expansión de los “análisis materiales” a las demás artes. Sin embargo, los escritos musicales dan cuenta que la música siguió ocupando el centro de interés estético de Adorno. El filósofo elabora sus críticas al movimiento serialista posterior a Schönberg en la conferencia radial de 1954 titulada “El envejecimiento de la nueva música” (Adorno: 2009a: 143) cuya exposición causó un profundo impacto y enardecimiento de los jóvenes compositores. Allí denuncia la maximización de la racionalización del material en el serialismo, el fetichismo del material y el consecuente entumecimiento de las tensiones dialécticas entre tonalidad y atonalidad que habían sido típicas del dodecafonismo especialmente de Schönberg, pero también de Alban Berg y Anton von Webern (Juárez, 2013 y 2014a). Pero también la crítica del material musical se retroproyectó hacia la tradición en las *Monografías musicales* (2008b), elaborando motivos contemporáneos como la fantasmagoría en Wagner o el coeficiente progresivo de disonancia en Mahler.

lo general. El concepto de «material estético»¹¹ válido para todo el arte registra intervenciones y aportes provenientes de las materialidades históricas de las artes particulares: como la procesualidad inherente a todo el arte es un rasgo propio de la música en tanto arte del tiempo, el nivel de la construcción una fuga arquitectónica, el signo de la *écriture* una mediación literaria o la figura de *imago* es específica de la pintura de representación en tanto copia visual.¹² Así en *Teoría estética* el concepto de material estético se constituye en la intersección de las artes, pero también de una constelación socio-histórica compleja desarrollada en tres pasajes. Primero, se diagnostica el estado actual del material en el apartado “Situación” mediante la constelación con la desartefización del arte por la industria cultural y el desmoronamiento de los materiales estéticos nobles de la modernidad (ibid.: 28-29). Segundo, el concepto de material aparece en el apartado “Coherencia y sentido” situado en la tensión con la crisis tardomodernista de la forma, el contenido, la intención y el sentido (ibid.: 199-210). Tercero y último, el material es desplegado en el apartado “Lo general y lo particular” por la compleja dialéctica de la historia, el progreso y la técnica (ibid.: 275-286). Cada uno de estos pasajes reconfigura tres rasgos transversales del concepto de material: (i) la situación “en desmoronamiento de los materiales estéticos” conduce al carácter social del arte autónomo, cuyas condiciones sociales de producción se encuentran disputadas por la industria cultural. (ii) La crisis del sentido del arte, en parte

¹¹ Como «material estético» no aparece formulado en los pasajes centrales, donde Adorno sólo se refiere al concepto de “material” a secas; sino tan sólo una vez, tras haber definido al material, en el pasaje acerca de la “Crisis del sentido”: “la emancipación de las obras de arte respecto de su sentido tiene sentido estéticamente en cuanto se realiza en el material estético” (Adorno, 2004a: 207). Como «material artístico», en alemán «*künstlerische Material*», aparece formulado también una sola vez en la “Introducción inicial”, que de acuerdo a las intenciones de Adorno quedaría descartada: “El *common sense*, que tiende a equiparar el espíritu de las obras de arte con lo que sus autores le infundieron de espíritu, no tarda en descubrir que las obras de arte están constituidas en parte por la resistencia del material artístico, por los propios postulados de este, por los modelos y procedimientos presentes históricamente” (Adorno, 2004a: 458). Aunque es altamente relevante para esta investigación, resulta empero difícil de precisar si Adorno se refería a lo mismo con las expresiones material artístico y material estético. A juzgar por estas escasas apariciones, el material artístico apunta a la configuración inmanente de las obras. Dos argumentos soportan empero nuestra inclinación por el uso de material estético. Primero, formulado como «material estético», en alemán «*ästhetische Material*», tiene la potencia de contener dialécticamente a todos los otros materiales de las artes particulares, mediante el concepto superior de arte, es decir mediado ya por la reflexión filosófica del arte, cuyo campo de mediaciones apuntan tanto al estado de la producción artística como a las categorías teóricas. Segundo, si consideramos el proyecto de Adorno para su teoría materialista del arte, coagulado en el título *Teoría estética*, el material ingresa en el conflicto irresoluble entre una *estética* concentrada en la obra de arte en estado de desintegración y una teoría crítica posmarxista de la sociedad y de la historia.

¹² “Su carácter inmanente de acto les confiere algo momentáneo, repentino, aunque estén realizadas en sus materiales como algo duradero. El sentimiento de ser asaltado que causa toda obra de arte significativa registra esto. A él le deben todas las obras de arte, igual que lo bello natural, su semejanza con la música, como hace tiempo captó el nombre *musa*. A la contemplación paciente, las obras de arte se le ponen en movimiento” (Adorno, 2004a [2]:120).

producido por “el creciente sentimiento de contingencia” (ibíd.: 201) en tanto cualquier material ordinario extra-artístico puede llegar a constituirse en obra de arte, constituye el sentido de los experimentos artísticos de los 60. El desmoronamiento de los materiales que impacta en el sentido del arte conduce al carácter cognitivo o contenido de verdad propio de las obras que va sin embargo más allá de las obras, porque se trata de una verdad socio-histórica. La crisis del sentido del arte también afecta a la estética, en la medida en que no sólo ha dejado de ser obvio lo que puede devenir material, sino que también “las categorías han perdido su obviedad apriorica” (Adorno, 2004: 28). Adorno insiste allí en que la crisis del sentido configura una “incomprensibilidad constitutiva” en las obras, más puede ser interpretada mediante el análisis inmanente de su materialidad¹³. (iii) Y la dialéctica histórica particular del progreso en el dominio técnico del material se entrelaza con la progresiva tendencia histórica general de dominio de la naturaleza. Esto significa que, mediante la técnica, el arte autónomo es a la vez social, porque mediante el desarrollo técnico el arte participa de las fuerzas productivas que extraen, elaboran y ponen a circular al material.

Las reconstrucciones razonadas del material –tanto musical como estético– son altamente productivas para rastrear y comprender los momentos del concepto, y sus complejas articulaciones con las demás categorías estéticas, con la teoría crítica de la sociedad capitalista y con la filosofía de la historia de la modernidad en la filosofía de Th. W. Adorno. Pero en *Teoría estética* el diagnóstico del “desmoronamiento de los materiales estéticos” forma parte del esfuerzo de formular una teoría general de la obra de arte moderna en el momento de su caída, cuya potencia teórica todavía puede aprovecharse para avanzar más allá de la estética hacia otras dimensiones sociales y más allá de los 60 para abordar la transición hacia la contemporaneidad.

3 EL DESMORONAMIENTO DE LOS MATERIALES ESTÉTICOS

Partiendo de este marco de discusión en el que las reconstrucciones del material lo restringen al momento musical y la dialéctica del progreso, surge la pregunta: ¿Cómo reinterpretar el concepto de material estético en la filosofía de Th. W. Adorno desde sus mediaciones socio-históricas? Tanto en las reconstrucciones comentadas como en las reapropiaciones filosóficas no se enfatiza el estado de crisis, expansión, entrelazamiento, descualifica-

¹³ En el pasaje “Crisis del sentido” de *Teoría estética* se considera a Beckett: “la obra de Beckett está dominada por una carencia de sentido que ha llegado a ser” (Adorno, 2004a: 207). Adorno desarrolla el análisis material de Beckett en el texto “Intento de comprender *Fin de partida*” (Adorno, 2003b: 270), donde se choca una y otra vez con esta “incomprensibilidad constitutiva” en la micrología del texto, como por ejemplo los absurdos nombres de los personajes Hamm, Clov, Nell y Nagg. Y sin embargo es interpretada como expresión de la crisis del sentido no sólo de la obra de arte moderna, sino que también de la Europa de posguerra, después de la destrucción y amenazada otra vez por la destrucción total en el marco de las amenazas nucleares durante la Guerra Fría.

ción, desmoronamiento, pérdida de la evidencia, pérdida del dominio y caída de los materiales estéticos con que aparece formulado aquí y allá en *Teoría estética*. Desplazar el foco hacia la zona rota del material estético abre un campo de lectura abductiva, que facilita trazar conexiones con mediaciones artísticas, sociales e históricas menos exploradas hasta ahora. En el breve pasaje donde Adorno define al material en su estado histórico en “desmoronamiento” se vuelve justo contra la posibilidad de definir sus límites: “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 el todo: por tanto, también las formas pueden ser material, todo lo que se presenta a los artistas y sobre lo que ellos tienen que decidir” (Adorno, 2004: 199). Allí Adorno abre la dialéctica histórica del material estético a un doble frente, porque por un lado asume la herencia moderna del material, tradición según la cual el arte autónomo se organiza en las artes particulares de acuerdo a la especificidad de sus materiales, *las palabras* para la literatura, *los colores* para la pintura y *los sonidos* para la música; y por otro lado, apunta hacia la tendencia de inespecificidad contemporánea del material, según la cual *todo aquello que se presente a los artistas* puede llegar a ser material para la producción artística.¹⁴ Tal definición dialéctica del material estético abre la especificidad modernista de este concepto a la pérdida neovanguardista de su especificidad. La producción artística llenó de agujeros la esfera de los materiales nobles, hasta situar el material del arte en una ambigüedad productiva con lo material social. Sin embargo, la inespecificidad del material no es igual al «*anything goes*» o «todo es arte» del contemporaneísmo neoliberal.¹⁵ Adorno reformuló críticamente esta tendencia al nominalismo, al relativismo y a la mera contingencia como “desmoronamiento de los materiales estéticos” (2011a: 32), que encuentra sus límites en las determinaciones históricas. Adorno invirtió la ecuación e interpretó la supuesta ausencia de límites como el límite histórico del material que le impusieron las vanguardias. Los últimos avances en el dominio técnico del material desarrollados por los movimientos de neovanguardia del norte global con los que tuvo contacto Adorno, se realizaron paradójicamente mediante “pérdidas en el dominio del material” (ibíd.: 280) y una profunda “ampliación

¹⁴ Adorno desarrolla mejor la clasificación del arte en las artes particulares según sus materiales en los artículos “El arte y las artes” (Adorno, 2008a: 379) y “Algunas relaciones entre música y pintura” (Adorno, 2011: 146). Allí el estado histórico del material aparece diagnosticado bajo una crisis causada por los fenómenos provenientes de la producción artística vanguardista, tales como los préstamos entre las disciplinas, las convergencias de los materiales y los entrelazamientos. Entre las vanguardias heroicas de la primera mitad de siglo XX y la década del 60 estos procesos fueron socavando progresivamente las fronteras entre los materiales particulares de cada una de las artes, y entre el arte autónomo y la cultura industrializada, y entre las obras de arte y los demás materiales de la realidad extra-estética.

¹⁵ Sobre el concepto de “contemporaneísmo” el crítico argentino Francisco Alí-Brouchoud (2012) pretendió discutir la ampliación de los materiales disponibles en el arte contemporáneo, leyéndola como una restricción a un estilo internacional (de ahí el sufijo -ismo) cuya ley de movimiento viene dada por las fuerzas del mercado artístico-cultural.

de los materiales disponibles” (ibíd.: 200). Más lo paradójico del desmoronamiento es que no se trata de una destrucción lineal del material, sino que converge dialécticamente con su desarrollo. La dialéctica desmoronamiento/desarrollo se expone en otro pasaje: “las obras se han vuelto transparentes y se endurecen, envejecen, enmudecen. Al final, su despliegue es lo mismo que su desmoronamiento” (Adorno, 2004: 239). En un intento de volver a interpretar el concepto de material estético *desde el punto de vista de su desmoronamiento*, considerar los momentos más radicales de su expansión y pérdidas en su dominio no conduce a diagnosticar su muerte, tampoco a la anarquía del «todo es arte», sino por lo contrario a elaborar estos motivos neovanguardistas como parte del *despliegue del material*. Con ello *Teoría estética*, la última filosofía del arte moderno puede ser releída ahora como la primera teoría del arte contemporáneo. A continuación, se propone una constelación de mediaciones históricas del “desmoronamiento de los materiales estéticos”, que apuntan a la inmanencia de la estética, pero también a motivos que van más allá de la teoría crítica adorniana y del arte del período: el lenguaje, el territorio, el cuerpo y las neovanguardias.

3.1 Mediaciones lingüísticas del desmoronamiento de los materiales estéticos

En *Teoría estética* la tesis del “desmoronamiento de los materiales estéticos” se introduce por la “pérdida de la obviedad” de las categorías estéticas: “Con las categorías, también los materiales han perdido su obviedad apriorica” (Adorno, 2004: 28). La pérdida de la obviedad de las categorías estéticas es desarrollada en el famoso inicio del libro “ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte” (ibíd.: 9). La causa de este proceso está situada en el ataque contra el concepto superior de arte autónomo por los revolucionarios movimientos artísticos de 1910, que emprendieron la revuelta volviéndose contra el acotado repertorio de materiales nobles. Este argumento general es precisado mediante el caso particular de la descomposición del lenguaje en la poesía en la *Carta de Lord Chandoss* de Hofmannsthal, pasando por Kafka, George, Wilde y la expansión radical en la elección de las palabras en la obra de Beckett. La crítica al material lingüístico heredado en la literatura habilita a desplazar la mediación lingüística hacia el interior de la propia reflexión estética. Tan sólo la estética, la reflexión filosófica sobre el arte, es capaz de introducir un movimiento dialéctico que nos conduzca desde los problemas de las obras hacia la propia materialidad lingüística de las categorías de la estética. Adorno llamó la atención sobre la necesidad de autoinflexión de la estética sobre su material lingüístico. Si con las vanguardias el arte alcanzó el estadio de la autoconsciencia de su material histórico, entonces “sólo en el proceso de su autoconsciencia crítica la estética sería capaz de alcanzar de nuevo al arte” (ibíd.: 452).¹⁶ Discutiendo con la teoría psicoanalítica del arte

¹⁶ Esta autoconsciencia del material no conduce directamente a reducir a *Teoría estética* a la categoría de obra de arte, sino que ayuda a reflexionar sobre el campo de tensiones entre los materiales de las artes y otros materiales elaborados espiritualmente en otros sectores del trabajo humano. Este

señala que en las interpretaciones subjetivistas y contenidistas de las obras falta considerar que “el idioma y el material tienen un peso propio” (ibid.: 19). Para una relectura de *Teoría estética* en español analizar la materialidad lingüística de la reflexión exige comenzar por la mediación más explícita, que es la idiomática. Precisamente los pasajes sobre la disolución de los materiales del arte y de las categorías estéticas exponen la alta opacidad del texto adorniano: las traducciones hechas divergen entre sí. El propio concepto de material ofrece el cristal que muestra sus matices idiomáticos: «*Zerfall der Materialien*» ha sido traducido al español como “desintegración de los materiales” (Riaza para Taurus, 1971), “descomposición de los materiales” (Navarro Pérez para Akal, 2004) y “desmoronamiento de los materiales” (Cabot para publicación digital, 2011b).¹⁷ El término «desintegración» podría leerse en “convergencia dialéctica” con los procedimientos de las vanguardias heroicas de primera mitad del siglo XX que se volvieron contra la estructura *integral* de la obra de arte orgánica (Junker, 1977). Mientras que los términos «descomposición» y «desmoronamiento» pueden interpretarse como un anacronismo productivo desde los 2000 que enfatizan respectivamente el significado de lo *descompuesto* (como un medio roto que ya no funciona, pero también materia podrida que resulta fértil para nuevos desarrollos) y lo *desmoronado* (como la diseminación de una sustancia por la erosión de una fuerza externa) en el arte contemporáneo. Aunque también jugar con el intraducible término en alemán «*Zerfall*» aloja una potencia para pensar la mediación lingüística del desmoronamiento del material. «*Zerfall*» guarda la memoria de un desarrollo teórico que conecta la estética materialista con el proyecto adorniano de una dialéctica sin síntesis, a partir de la lectura de Hegel, que Adorno describe en *Dialéctica negativa*: “La idea de una lógica de la descomposición [*Zerfall*] es la más antigua de las concepciones filosóficas: se encuentra ya en los años estudiantiles” (2005: 387).¹⁸ El mismo Adorno fue desde los años del exilio un defensor de incorporar términos provenientes de otros idiomas sin traducirlos: esto explica en parte

es el momento marxista del concepto de material, que tiene validez general: cada porción del material disponible para el trabajo humano está filtrado por las condiciones sociales de producción.

¹⁷ Contrario a decantar por cierta filología con un propósito autenticador, que busca discernir qué traducción es más correcta en función a la *adecuatio* a las intenciones del Adorno-autor, resulta más productivo interpretar la divergencia en las traducciones al español como un signo de la historicidad, plurivocidad y desintegración del texto original. Sólo dentro de la edición de la obra completa de Adorno por Akal hay divergencias en las traducciones al español de los mismos términos en alemán. Para un análisis detallado de la opacidad de las traducciones puede consultarse el exhaustivo trabajo de Jordi Maiso “Adorno en castellano. Una bibliografía comentada” (2009a).

¹⁸ La lógica de la desintegración en Adorno ocupa una posición transversal que atraviesa y excede a los materiales estéticos, porque conduce a la filosofía de la historia inspirada en «la furia del desaparecer» de Hegel y en «la eterna transitoriedad» de Benjamin. En tanto ley del movimiento histórico *Zerfall* se despliega en ambos extremos de la dialéctica de sujeto-objeto, como desintegración de la experiencia y como desintegración de la sociedad burguesa. Como fragmentación del todo social burgués, *Zerfall* también tiene una acepción sociológica, que muestra que la desintegración, contrario a ser el final, es la realización de los principios capitalistas de la sociedad burguesa (Cf. Lüdke, 1981).

porque *Teoría estética* posee tantas expresiones extranjeras reservadas para categorías centrales como el anglicismo *shock*, el latinismo *aparition* o el francofonismo *refus* del material (ibíd.: 200). En el texto “Extranjerismos” los vocablos del griego, el latín, el inglés y el francés son analizados como un “material explosivo” contra la unidad del *Hochdeutsch*, porque interrumpen el *continuum* lingüístico e impiden que se cierre el sentido de una lengua cuya más reciente administración en la Alemania fascista intentó convertirlo en identidad germanizante, nacionalista y burguesa (Adorno, 2003b: 209-211). De allí que la crítica a la “jerga de la autenticidad” en el círculo de intelectuales heideggerianos se concentra en el aislamiento y repetición de términos cuya etimología es germánica y no latina.¹⁹ Para Adorno la autoconsciencia del lenguaje como material para su trabajo filosófico implicaba comprender las leyes del movimiento y el estado histórico del idioma alemán. Según el diagnóstico adorniano, el alemán –frente al uso del inglés por la *administrative research*– constituía una lengua noble para la composición de categorías y el desarrollo de reflexiones especulativas,²⁰ pero a la vez cargada de tensiones históricas (ibíd.). *Teoría estética* compuesta en pleno proceso de desnazificación de Alemania –del cual Adorno tomó parte activa en numerosos debates públicos– se comporta respecto del material lingüístico minando al idioma alemán de extranjerismos. Volverse contra la unidad idiomática del texto puede ser interpretado como un modo de hacer mimesis del estado del material estético, en *Zerfall* [desintegración/descomposición/desmoronamiento]. Adorno era consciente que el “lenguaje comunicador” con el que trabaja la teoría no es idéntico ni al lenguaje poético ni al carácter lingüístico que media a todas las artes (ibíd.:154). Y sin embargo Adorno también era consciente de que el idioma alemán compartía con el material estético el estado histórico de desmoronamiento.

Además de la tensión intrafilosófica con la jerga de la autenticidad, en la década del 60 otras dos tensiones socio-históricas permiten componer el estado del *Hochdeutsch*. Primero, el proceso de anglización global que se desató en el periodo de posguerra. Al respecto Adorno advertía ya desde el exilio que con el inglés estadounidense avanzaba la internacionalización del pensamiento positivista y la lógica escrituraria del *paper* (2009b: 621). Du-

¹⁹ La crítica de Adorno contra Heidegger y sus seguidores tuvo lugar en la arena del material lingüístico alemán, en la selección de las palabras y su modo de ponerlas en relación: “En Alemania se habla, mejor aún, se escribe una jerga de la autenticidad, marca distintiva de selección socializada, noble y reminiscente de la patria chica a un tiempo; un sublenguaje como supralenguaje (...) Al introducir en la obra la autenticidad por antonomasia, desde un punto de vista ontológico-existencial, como palabra clave específicamente filosófica, Heidegger vertió enérgicamente en la filosofía aquello que los auténticos ansían menos teóricamente y con ello conquistó a todos los que vagamente se reclaman de ella” (2005: 396).

²⁰ Señala Adorno en “Sobre la pregunta: ¿qué es alemán?”: “La lengua alemana ha desarrollado una afinidad electiva con la filosofía, y en concreto con su momento especulativo (...) históricamente la lengua alemana se ha vuelto capaz de expresar algo en los fenómenos que no se agota en su mero ser-así (...) El alemán no es simplemente la significación de significados fijados, sino que ha tomado de la fuerza de expresión más de lo que percibe en las lenguas occidentales” (2009b: 622).

rante el exilio algunos ensayos del filósofo alemán habían sido rechazados por los comités editoriales de las revistas norteamericanas por estar “*badly organized*” (Adorno, 2009b: 636). A diferencia de otras políticas proteccionistas de la identidad del idioma nacional como las de Francia e Italia, Alemania se mantuvo permeable a la progresiva incorporación de términos anglosajones, pero también de la enseñanza escolar del inglés. Desde la década del 50, no sólo por el regreso de todos los exiliados del nazismo que como Adorno residieron en los Estados Unidos, sino también por el aterrizaje de inversores y empresas en la Alemania occidental en el período de posguerra luego del Plan Marshall, el alemán comenzó un proceso de anglización (Cf. Fulbrook, 1995). Del inglés estándar no sólo penetraron al material lexicológico germánico una enorme cantidad de términos importados y neologismos híbridos, sino también tuvo lugar un cambio en las estructuras gramaticales. El impacto de la anglización en el alto-alemán a partir de los 50 fue descripta más recientemente mediante tres modulaciones de la destrucción [*Zerstörung*]: los procesos de simplificación [*Vereinfachung*] de las estructuras gramaticales, el acortamiento [*Verkürzung*] de las oraciones y la bastardización [*Vergrößerung*] de las palabras (Cf. Deutscher, 2008: 89-133).²¹ Segundo, el proceso de hibridación del alto alemán con el turco en el dialecto no-oficial del *kanak sprach*. Se trata de la emergencia de un dialecto que se desató a partir de la ola masiva de inmigración turca gestionada por el Estado alemán para llevar adelante las tareas de reconstrucción a partir del período de posguerra (ibid.: 329). Quizás por tratarse de un fenómeno demasiado temprano en los 60, Adorno no alcanzó a registrar la evolución de este dialecto, que se hizo masivo en ciudades como Frankfurt recién en los 70 con la segunda generación de turcos-alemanes. *Kanak sprach*, como es nombrado por sus propios hablantes y así descripto en la crónica homónima de Feridun Zaimoglu (2011), permite hacer una interpretación socio-histórica *a contrapelo* del desmoronamiento del material lingüístico alemán: expone que el lenguaje no sólo comete una violencia indistinguible contra la vida del objeto, sino además que todo idioma oficial es un proyecto político de unificación nacionalista. Zaimoglu (2011: 15-21) reconstruye las intervenciones de *kanak sprach* en el material idiomático alemán que van desde simplificar los casos gramaticales, unificar los géneros en el femenino *die*, suprimir el uso de las mayúsculas para jerarquizar sustantivos e infinidad de neologismos híbridos entre el inglés y el turco. Además, su uso experimental en la improvisación en el *freestyle* y el rap callejeros lo convierte en una intervención en el material musical. Frente al “refinado”, intelectual y oficial *Hochdeutsch*, el carácter híbrido, desjerarquizado y tosco de *kanak sprach* le imprime un parentesco con el *kitsch*. En “Paralipomena”, los fragmentos omitidos de *Teoría estética*, Adorno dejó abierta la posibilidad para pensar que los desarrollos ulteriores del material pasen por el retorno de lo que quiso

²¹ Resulta sugerente que estos tres procesos de destrucción de la complejidad, la longitud y la nobleza del alto-alemán mediante su anglización, fueron proyectados casi un siglo antes por Mark Twain (2010) en el irónico ensayo *The awful german language* [*Die schreckliche deutsche Sprache*].

ser reprimido como *kitsch*, como una *tosca acumulación de materiales*: “Lo que fue arte puede llegar a ser *kitsch*. Tal vez, esta historia de decadencia, una historia de corrección del arte, sea el verdadero progreso del arte” (2004: 417).

3.2 Mediaciones territoriales del desmoronamiento de los materiales estéticos

La transformación del idioma en el lado oeste de Alemania por la influencia de la anglicización y de los movimientos migratorios turcos, pone en primer plano la dimensión territorial, porque la reconstrucción de las ciudades se llevó adelante entre la inyección de capital de EEUU y la mano de obra oriunda mayormente de Turquía. Estas fuerzas habilitan a interpretar el contenido de verdad socio-histórico del concepto de desmoronamiento de los materiales estéticos también a través de la mediación del territorio. Justo en el pasaje sobre la definición del concepto de material de *Teoría estética* hay ya una figura de descomposición territorial: “La ampliación de los materiales disponibles, que echa por tierra las viejas fronteras entre los géneros artísticos, es el resultado de la emancipación histórica del concepto artístico de forma” (Adorno, 2004: 200). En los movimientos neovanguardistas de los 60 las exploraciones más expansivas y centrífugas del material que amplían la forma tradicional más allá de las viejas aduanas “del marco y del pedestal” justamente involucran salidas al territorio (Cf. Lippard, 2004; Foster, 2001). Como material del trabajo artístico la unidad del territorio se desagrega en la distribución arquitectónica de los espacios de exhibición con la crítica institucional, en la configuración urbanística de la ciudad con el situacionismo, en la geografía del suelo con el *earth art* y en las problemáticas medioambientales con el *land art* (Kastner, 2005). Cuando Adorno retorna a Frankfurt en 1949 se encuentra con una ciudad que estaba en pleno debate público sobre su reconstrucción, tras haber sido destruida en un 70% durante la Segunda Guerra Mundial, y a la vez, con un territorio nacional dividido en cuatro naciones y dos bloques mundiales por la Guerra Fría (Cf. Schütte, 2003). La mediación territorial del material estético que introduce la crítica de las neovanguardias a la administración del suelo, permite interpretar la lógica adorniana del desmoronamiento como sedimento del estado histórico del territorio alemán. Más son casi nulas las reflexiones de Adorno en *Teoría estética* dedicadas de manera directa a la disputa geopolítica contemporánea del territorio. Los pasajes sobre lo bello natural se aproximan a una crítica del paisaje en tanto que experiencia estetizada de la tierra (2004: 91). Sólo de manera subterránea el concepto estético de construcción –la configuración racional del material que conduce a la forma– remite a la polémica contra el funcionalismo, que representó la administración arquitectónica contemporánea del territorio alemán. En su filosofía del arte Adorno defiende un equilibrio tenso entre la expresión y la construcción. Son necesarios tanto el momento de fraguar el proceso en una forma como el de agrietar la forma con las intervenciones de lo lúdico: “una obra de arte de rango tendría que buscar el equilibrio entre los dos principios (...) Hoy, el funcionalismo

(que es prototípico de la arquitectura) tendría que llevar tan lejos la construcción que adquiriera valor expresivo” (2004: 66). En una conferencia anterior, “Sobre el funcionalismo hoy”, el filósofo toma posición crítica respecto del estilo arquitectónico que dominó la reconstrucción de Alemania en general y en particular de su ciudad natal, Fráncfort del Meno (Adorno, 2008a: 329). Para ello abre la discusión contra el influyente texto programático de Alfred Loos “Ornamento y delito” (2009), que constituye una defensa a ultranza del minimalismo, el racionalismo y el funcionalismo, todos caracterizados por la austeridad material, la geometrización del espacio y la organización modular del espacio. Loos propone el abandono del ornamento [*Ornamentlosigkeit*], porque su uso en las fachadas de edificios en un contexto de crisis económica y de urgencia por volver a poner a las ciudades alemanas de pie, constituía un derroche de material, de tiempo y de fuerza física de trabajo que la Alemania de la primera posguerra no podía permitirse (ibíd.: 14). Con el funcionalismo, la organización del material arquitectónico y urbanístico de Frankfurt am Main se inscribió en el “*International Style*”, cuya ciudad modelo en el periodo era Nueva York. Hoy el *skyline* frankfurtiano se publicita turísticamente como «*Mainhattan*». Pero en comparación con otras ciudades grandes como Berlín, Hamburg, München, Köln o Hannover, la reconstrucción de Frankfurt entre 1950 y 1970 representa un caso singular en el nuevo horizonte urbanístico, porque se disgrega en una vuelta hacia el pasado de preguerras y una fuga hacia el futuro de la “ciudad global”. Por un lado, Frankfurt alojó progresivamente los rascacielos espejados sedes del *Deutsche Bank* y de todos los otros bancos alemanes, pero también del *Europäische Zentral Bank* de la Unión Europea.²² Expresiones totémicas del desarrollo del capitalismo financiero, los rascacielos expresan el ascenso descontrolado hasta las nubes del poder neoliberal. Y a la vez de acuerdo a la dialéctica adorniana del “progreso en el dominio del material” como recaída en lo arcaico, los rascacielos coinciden con el momento ancestral de erección del espíritu por encima del nivel del suelo, que Hegel ya interpretó en las columnas sirias y los obeliscos y las pirámides egipcias (2003: 383-393). Con los rascacielos la humanidad vuelve a trepar hacia las alturas, como sus antepasados los *dendritras*, habitantes de los árboles. Por otro lado, la ciudad del Meno recuperó para los edificios de su casco histórico los estilos antiguos, en algunos casos con ornamentos, arabescos y frisos medievales, y las fachadas rosadas por el

²² El juego de palabras “*Mainhattan*”, combinación entre el río Main (en español Meno) y Manhattan con el que se comenzó a nombrar a la Frankfurt a partir de la reconstrucción apunta al parecido que adquirió su centro convertido en city bancaria, cuyos rascacielos dibujan un skyline que hace mimesis de Nueva York. Como explica Jameson (2013: 153), en el siglo XX la configuración urbanística de “la ciudad mundial” se desarrolló mediante los procesos de construcción en altura con los materiales acero y vidrio espejado, la imposición del minimalismo arquitectónico y la gentrificación de los centros históricos. El proceso de gentrificación de Frankfurt produjo que la ciudad vecina de Offenbach am Main se volviera más accesible para los obreros inmigrantes turcos, italianos, griegos y yugoslavos.

uso de la *roter Mainsandstein* («piedra arenosa roja del Meno»)²³ Algo que Adorno reclamaba contra el avance violento de la “civilización del ángulo recto” en el minimalismo constructivo del funcionalismo era el momento de fantasía, ocurrencia y juego inútil con el material que representaba el ornamento, las figuras orgánicas y las molduras (2008a: 339). Por este retorno contemporáneo a lo antiguo se nombra el centro de Frankfurt con la aporética expresión «*Neue Altstadt*», algo así como «nuevo centro viejo».²⁴ La estructura antinómica de construcción y expresión en Frankfurt explota luego en la megalópolis de la segunda mitad de siglo XX como “la superposición de diversos, mutuamente excluyentes y divergentes principios arquitectónicos y urbanísticos” (Ungers, 1985: 5). En este punto, la experiencia histórica del material urbanístico frankfurtiano se precipitó en el diagnóstico general de Adorno del «desmoronamiento de los materiales estéticos» en tanto que «yuxtaposición de todos los materiales disponibles».

Pero si además consideramos que la ciudad de Frankfurt quedó situada en el fragmento occidental de la Alemania dividida, puede pensarse la desintegración del material territorial a una escala nacional e internacional. La partición del territorio alemán lo convirtió en un tablero sobre el que se jugó simbólica, mediática y políticamente un ajedrez mundial entre la coalición occidental encabezada por Estados Unidos y la URRSS (Hobsbawm, 1995: 230; Fullbrock, 1995). La trágica división de Alemania toda y de su capital en este comunista y oeste capitalista, cuya máxima expresión fue el muro de Berlín, conduce a pensar la polarización internacional del territorio. El fuego y el combate acalorado de la Guerra Fría sin embargo se expulsó hacia las tierras del sur global mediante la estrategia de las llamadas “guerras *proxys*”: batallas contra el «fantasma comunista» en el interior de los países del tercer mundo financiadas desde los bloques centrales. Sobre el rol del territorio latinoamericano en la polarización de la geopolítica global durante la Guerra Fría, habla mejor una obra reciente que cualquier teoría. La investigación artística *Nuestra pequeña región de por acá* hecha por la artista chilena Voluspa Jarpa, permite introducir a Latinoa-

²³ Se trata de un material de construcción típico de Frankfurt, aunque usada también en la región de Bayern, que consiste en una piedra compuesta de una arenisca amalgamada naturalmente de color rojo-rosado, producto de la erosión fluvial de la cuenca del río Meno. Esta piedra de arenisca rojiza es extraída particularmente de los yacimientos de la región llamada *Mainviereck* (el cuadrado del Meno), situada hacia el este de Frankfurt y enmarcada por las ciudades de Aschaffenburg, Miltenberg, Wertheim y Gemünden.

²⁴ Son numerosos los relatos y las imágenes donde sobrevive el rostro antiguo de Frankfurt. En la descripción que aparece en el texto „Frankfurt um 1900 und danach”, el historiador del arte Erich Pfeiffer-Belli la compara con París. El modelo parisino de ciudad rigió para Europa y para las ciudades coloniales durante todo el siglo XIX, como lo será Nueva York para el mundo vigesimico. La ciudad de Frankfurt de preguerras tenía un trazado organizado radialmente y a la vez una progresión constructiva suelta y errática. En otra descripción de la ciudad sobre el Meno, esta vez de 1928 hecha por Rudolf G. Binding, aparece bajo la forma acuática de la “flache «Muschel»”, algo así como la concha de mar plana, cuyos surcos encuentran su punto de convergencia es el corazón antiguo.

mérica en la reconstrucción de la Guerra Fría.²⁵ Se trata de una mega-instalación a partir de los archivos desclasificados de la CIA sobre el período de la Guerra Fría, que expone las estrategias encubiertas estadounidenses de exterminio de los líderes socialistas en el cono sur (Argentina, Uruguay y Chile) y las alianzas con la Iglesia católica y con multinacionales como la Coca Cola o Ford para la implantación de facto de gobiernos militares con una política económica neoliberal.²⁶ La incorporación negada del territorio latinoamericano en el conflicto mundial de la Guerra Fría, descentraliza el foco por fuera de la amenaza nuclear, la carrera espacial y el conflicto mediático, exponiendo que el calor de esa guerra no se abrió en territorio norteño, sino en “el patio trasero” del globo. Con ello se expone que el conflicto no se puede reducir al dos este/oeste, sino que se explica mediante una descomposición de la arena bélica en múltiples escenarios. A partir del estado histórico del territorio –tanto alemán como internacional– puede volver a leerse la estructura abierta de *Teoría estética* como la «historiografía inconsciente» de los 60. En los 45 años que duró la Guerra Fría el estado del territorio alcanzó la forma de un complejo «campo de tensiones» entre dos polos opuestos, precisamente la manera que Adorno concebía tanto la dialéctica negativa como una dialéctica abierta sin síntesis, como también la obra de arte modernista en el momento de su desmoronamiento posvanguardista. Los contenidos relativos a la descomposición de todas las categorías estéticas modernas –no sólo de los materiales nobles, sino además de la disolución de la apariencia estética, la crisis del sentido y el hundimiento del concepto moderno de arte–, sino también a la disgregación de la *fuerza de producción artística* en su mitad autónoma y su mitad industrializada, alcanzan la composición textual desgarrando la lógica dialéctica clásica “de dos extremos opuestos” mediante el desarrollo y la transición en constelaciones múltiples de mediaciones.²⁷ El movimiento de esta dialéctica no es entonces ya el pendular de un polo a otro, sino una inestabilidad pluridi-

²⁵ Expuesta en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) de Argentina en 2005. Para leer el texto curatorial de la muestra, Cf.: <https://malba.org.ar/evento/voluspa-jarpa/>

²⁶ Entre las décadas del 60 y del 80 estas dictaduras llevaron adelante los mayores genocidios de la historia reciente de la región, mediante la desaparición sistemática de personas y los crímenes de lesa humanidad, que gracias a trabajos como el de Jarpa pueden reconocerse como parte del conflicto global de la Guerra Fría. Sólo en Argentina entre los años 1976 y 1983 la CONADEP (Comisión Nacional de la Desaparición de Personas) registró hasta el año 1984 más de 8900 personas secuestradas, torturadas y desaparecidas. Como hasta la fecha se desconocen los registros y las listas militares y en las décadas posteriores miles de familiares pudieron dar testimonio, los organismos de derechos humanos estiman una cifra que asciende a las 30.000 personas desaparecidas clandestinamente por el Estado Argentino.

²⁷ Esta interpretación contra-intuitiva de la estructura de *Teoría estética* desde el punto de vista de su mediación territorial está inspirada en la idea de “contenido de experiencia” que Adorno ensaya leyendo a Hegel: “lo que a Hegel se le abrió esencialmente, lo que él vio en el mundo (...) la presión de lo que objetivamente se le presentó, lo cual se reflejó y precipitó en su filosofía” (2012: 270). Como todas las mediaciones aquí presentadas, ha sido comprimida por una cuestión de economía argumentativa, pero posee un desarrollo más extenso en el capítulo 2 de mi tesis sobre el desmoronamiento de los materiales estéticos.

reccional, cuya figura es geológica: las puntiagudas líneas de la limadura de hierro alrededor del imán. Eso que Adorno atribuía a las obras de arte que desarrollan las tensiones socio-históricas sedimentadas en su material vale ahora también para la propia *Teoría estética*: “El momento histórico es constitutivo en las obras de arte; son auténticas las obras que se abandonan al material histórico de su tiempo sin reservas y sin jactarse de estar por encima de él. Estas obras son la historiografía inconsciente de su época; esto las conecta con el conocimiento” (2004: 243-244).

3.3 Mediaciones corporales del desmoronamiento de los materiales estéticos

Las mediaciones del lenguaje y del territorio de la teoría adorniana del material apenas pueden ser pensadas sin el cuerpo, que aquí consideraremos a través de la opacidad de la escritura colaborativa con Gretel Karplus. El carácter antagónico de *Teoría estética* no sólo reside en ser tan “esotérica como sistemática” (Wellmer), sino que mediante el concepto de “desmoronamiento de los materiales estéticos” puede pensarse la no-identidad entre su forma y su contenido: si su contenido es elaborado mediante referencias a obras modernistas y europeas, su forma textual abierta y desgarrada se dirige subterráneamente hacia las obras neovanguardistas del período. Al haber quedado el texto completo sin división en capítulos, la unidad se descompone en párrafos y frases. Los párrafos montan una parataxis teórica alrededor de una idea, es decir, una constelación de “complejos parciales que tienen el mismo peso y están ordenados de manera concéntrica, en el mismo nivel” (Adorno, 2004: 482). La parataxis alrededor del concepto de material que apunta hacia su desmoronamiento, la pérdida de la obviedad de lo que es arte, la desartización de la obra, la desdiferenciación con la industria cultural, la expansión de las formas disponibles y el progreso ilimitado de la técnica expresa en su conjunto la dialéctica de una “categoría en decadencia como categoría en transición. La disolución motivada y concreta de las categorías estéticas habituales es lo único que queda como figura de la estética actual” (ibid. 453). Por ello la actualidad histórica de la categoría estética de material es su descomposición, que no implica su decadencia en término de final, sino su transición hacia nuevas modulaciones contemporáneas. Ahora bien, en *Teoría estética* el problema lingüístico de la frase posee una tensión entre la sentencia extremadamente breve y la sentencia extremadamente larga, en ambos casos formuladas con una absoluta certeza respecto del objeto.²⁸ Adorno reflexiona sobre el método de exposición en *Dialéctica negativa* en oposición a la

²⁸ Ambas funcionan juntas, como es el caso de la dialéctica del progreso y el dominio del material: “Los progresos son superables mediante el progreso” (Adorno, 2004a: 280). “La disminución y finalmente anulación de la perspectiva en la pintura moderna genera correspondencias con la pintura preperspectivica que elevan a lo más antiguo por encima de lo intermedio; pero si se quieren para el presente procedimientos más primitivos, superados, si se difama y revoca el progreso del dominio del material en la producción contemporánea, esas correspondencias se convierten en banalidad” (ibid.: 280).

maximización del método racional en el positivismo: “Frente al dominio total del método, la filosofía contiene, correctivamente, el momento del juego que la tradición de su cientificación querría extirpar. (...) El pensamiento no ingenuo sabe qué poco alcanza lo pensado, y sin embargo debe siempre hablar como si lo tuviera completamente” (2005: 25). En ese comportamiento entre método y juego la filosofía –sin identificarse con una obra ni tacharse a sí misma– converge con el arte. Lo que es decisivo para la diferencia de la estética en su cercanía al arte es su materialidad lingüística, la composición textual y la elección de las palabras. Adorno insiste en ello en *Dialéctica negativa*: “A la filosofía su exposición no le es indiferente y externa, sino inmanente a su idea. Sólo a través de su expresión –el lenguaje– se objetiva su integral momento expresivo, aconceptual y mimético” (2005: 28). Justamente la definición de material vuelve a resultar productiva: “Material es aquello con lo que los artistas *juegan*” (2004: 199).²⁹ Esta opacidad lingüística de *Teoría estética*, es decir el modo en que allí está organizado el material lingüístico, ya no puede ser reinterpretada sin considerar el trabajo colaborativo entre Theodor Adorno y su compañera Gretel Karplus.³⁰ La figura de Gretel no sólo media la edición póstuma del texto junto a Rolf Tiedemann³¹, sino que todavía más importante, el texto en sus numerosas versiones le fue dictado enteramente a ella. El llamado “método estenográfico” o “taquigráfico”, es decir la transcripción veloz de un discurso hablado a escritura comenzó a incorporarlo el matrimonio Adorno ya desde los primeros años del exilio, cuando en 1939 comienzan las conversaciones y discusiones entre Theodor y Max Horkheimer sobre lógica dialéctica. Este proceso acabará en la composición de la célebre *Dialéctica de la Ilustración*, trabajo en el que justo se señala: “El hombre como señor niega a la mujer el honor de la individualización” (2007: 123). Públicamente en Alemania andaba Theodor siempre acompañado por Gretel, y sin embargo la individualización social, en el espacio público, pero también en los textos publicados, le pertenecía solo a él. El capital simbólico del nombre «Theodor W. Adorno», el autor hecho de signos, de marcas inscriptas en la objetividad de la escritura, está profundamente mediado por el trabajo de Gretel. Es decir, que fácticamente la escritura adorniana, quizá uno de los rasgos más distintos de su modo dialéctico de pensar, fue realizada

²⁹ En alemán el verbo *schalten*, aunque significa literalmente «encender», ha sido traducido como «jugar» (1971), «partir» (2011) y «trabajar» (en la versión inglesa de Hullot-Kentor de 2002 como «to work»). Como me sugirió el colega Jonas Balzer en el *Kolloquium* coordinado por Juliane Rebentisch del semestre de verano de 2020 en la Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main, si se piensa el verbo «*schalten*» en su acepción de encender con las experimentaciones electrónicas se recupera a la vez la dialéctica abierta entre el arte autónomo y la industria cultural, pero también la tensión entre el carácter cósico del material, como sustancia inerte y su dimensión musical-temporal, donde el material es parte del devenir histórico, de la tendencia hacia la robotización.

³⁰ Para ampliar sobre este punto Cf.: Molina, 2023a.

³¹ Es significativo que en la versión en castellano de Akal figura la “edición de Rolf Tiedemann con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz”, mientras que en la versión en alemán de Suhrkamp figura “Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann”.

por Karplus durante exactamente 30 años.³² En el horizonte de las semblanzas oficiales sobre Adorno hay sólo un trabajo biográfico enteramente dedicado a la vida y obra de Gretel.³³ Se trata de la tesis doctoral de 2004 *The life and work of Gretel Karplus/Adorno: her contributions to Frankfurt School Theory*, escrita por la filósofa norteamericana Staci Lynn von Boeckmann (2004).³⁴ La reconstrucción de Lynn von Boeckmann discute como Gretel ya ha sido caracterizada como una típica secretaria en la reconstrucción de la historia del instituto de Rolf Wiggerhaus (2010) y como una intermediaria entre Adorno y Benjamin en la de Susan Buck-Morris (2011). En ambos trabajos la descripción de Gretel se reduce a la esposa de Adorno y además amiga y apoyo financiero de Benjamin (Lynn von Boeckmann, 2004: 42). En el trabajo de Martin Jay *The dialectical imagination* (1973) Gretel es definida ya como una intelectual y una compañera de Theodor Adorno, que trastocan las caracterizaciones anteriores como secretaria y como esposa.³⁵ La única vez que el propio Adorno reflexiona sobre este método del dictado es en la entrada 135 de *Minima moralia* (2006) llamada “Quebrantahuesos”, por el pájaro carroñero que arrojaba desde lo alto los cuerpos de otros animales para que resulte más sencillo comerlos. Este pasaje viene a resaltar la dialéctica de composición del material, según la que el proceso de alimentación, de incorporación de materiales se produce mediante su descomposición, y en el sentido contrario, la descomposición muestra su momento nutritivo, la ruina aparece como material de trabajo. En “Quebrantahuesos” se opone “el escritor” de “quien recibe el dictado”, siendo quien recibe el dictado en verdad quien escribe y el escritor un dictador que no escribe. Mientras Adorno dictaba en voz alta y desarrollaba sus reflexiones, caminaba de aquí para allá, mientras que Gretel se encontraba sentada en el escritorio frente a la máquina de escribir,

³² Los trabajos biográfico-intelectuales también rescatan la labor de la secretaria del segundo período en Frankfurt, es decir después del retorno del exilio, la Sra. Elfriede Olbrich. Alexander Kluge esboza su figura en Schütte (2003: 317).

³³ Desde 2003 con motivo del centenario de su nacimiento ha habido una explosión de material biográfico sobre Th. W. Adorno. De todas ellas la única que dedica una parte concentrada en la figura de Gretel, su colaboración al trabajo de Theodor y la singular relación del matrimonio es la biografía de Müller-Doohm *En tierra de nadie*. Aunque las ediciones del Archivo Adorno de Schütte y Ewenz ofrecen una gran cantidad de documentos epistolares y fotográficos que ayudan a componer el nombre de Gretel. Cabe mencionar las publicaciones *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual* de Stefan Müller-Doohm; *Adorno in Frankfurt* editado por Wolfram Schütte; y *Adorno. Eine Bildmonographie* editado por el Adorno-Archiv, todos publicados por la editorial Suhrkamp en 2003. Además, *Th. W. Adorno. Ein letztes Genie* de Detlev Claussen por la editorial Fischer también de 2003 y *Adorno. Eine politische Biographie* de Lorenz Jäger por Deutsche Verlags-Anstalt en 2009.

³⁴ Liberada en Internet Cf: <https://shareok.org/handle/11244/791>

³⁵ Gretel se movía entre los roles de esposa y compañera, y entre los de secretaria e intelectual. También en el Instituto Gretel operaba además como intermediaria entre Theodor y los estudiantes. En las memorias de Mónica Plessner, las palabras de Horkheimer sobre Gretel la describen como “la vida y el alma del Instituto. Los estudiantes confían más en ella que en Adorno y en mi” (Lynn von Boeckmann, 2004: 45).

escuchando y transcribiendo. El *Adorno-Denkmal*³⁶ del campus de la Goethe Universität en Frankfurt que exhibe un escritorio con manuscritos, podría invertirse en un monumento al trabajo escriturario de Gretel: el matrimonio Adorno no compartía la cama, pero Gretel en numerosas cartas habla de «nuestro escritorio». El carácter colaborativo del trabajo adorniano desmiente la dialéctica de la producción artística como una consciencia individual y aislada que se adentra por las sendas de su único material, tal como la dialéctica sujeto/objeto había encontrado su modelo en Schönberg. Un acercamiento a la división intramatrimonial del trabajo y a la organización de la jornada laboral de la empresa familiar “Th. W. Adorno” permite comprender el cambio de función de Gretel, de la escriba a la correctora.³⁷ En el período tardío, cuando tiene lugar el proceso de montaje de *Teoría estética*, ella comienza a hacer cada vez más intervenciones en los manuscritos. Gretel revisaba, corregía y editaba los textos, dejando aquí y allá notitas y observaciones. Sobre la elección de los términos más sensibles, como apunta Stefan Müller-Doohm, en los márgenes de muchos de sus manuscritos escribía Gretel: “Vorsicht TWA” [“precaución TWA”]. Es sugerente para esta reinterpretación de la teoría adorniana del material, que Adorno inspirado en las micrologías de Benjamin (2005) haya reservado un lugar decisivo precisamente para lo más pequeño: lo que Adorno llama fantasía exacta es un procedimiento tomado de Benjamin, “la capacidad de hacer interpolaciones en lo más pequeño” (Adorno, 2008a: 339). Lynn von Boeckmann las describe como “sintonizaciones muy finas” de los términos. La escala, el volumen y lo usable del material determina la medida de las intervenciones, y esta relación tiende al nominalismo en el que el todo se desintegra. “Sólo

³⁶ El *Adorno-Denkmal* es el nombre del monumento al filósofo diseñado por el artista ruso Vadim Zakharov, emplazado en el campus Westend de la Universidad J.W. Goethe en Frankfurt e inaugurado en 2003 con motivo de los cien años de su nacimiento. Se trata de un cubo de vidrio hermético «sin ventanas» en el que se encuentra protegido monadológicamente un escritorio como el que usaba Adorno. Sobre el escritorio una lámpara, la que automáticamente se enciende al atardecer y se apaga al amanecer. Cerca de la lámpara un metrónomo, el dispositivo típico de Beethoven, marca el pulso de una composición musical fantasmal; y a sus pies yacen una versión mecanografiada de *Dialéctica negativa*, el último libro de Adorno publicado en vida, y unas páginas con correcciones y anotaciones manuscritas. En la base del monumento, un piso laberíntico de baldosas de mármol blanco y granito negro que contienen citas talladas con tipografía humanista de los libros *Filosofía de la nueva música*, *Minima moralia*, *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*. Frente al escritorio hay una sola silla.

³⁷ Una descripción pormenorizada de las circunstancias de producción de los textos adornianos la realizan dos de los primeros estudiantes de Theodor en Frankfurt, Ludwig von Friedeburg y Roland H. Wiegensteins, quienes puntan detalles sobre la jornada laboral en el Instituto: “¿Cómo era pues un día de trabajo de Adorno en el Instituto? – La mañana era dedicada completamente a él y a su trabajo, momento en el cual él quería no ser interrumpido y su secretaria, la señora Olbrich, ya había preparado todo para él. Luego del diálogo con Horkheimer comenzaba él a dictar. Sobre todo cartas, porque él tenía una muy activa y voluminosa correspondencia. Entonces pasaba al trabajo de sus obras. Como rezan sus hermosas palabras: «Las grandes obras se producen en tanto que ellas son escritas». – Pero ellas eran dictadas! Él dictaba aproximadamente entre media y tres cuartos de hora, algo así como unas diez páginas a partir de notitas acumuladas.” [Traducción propia] (Schütte, 2003: 188).

una parte extremadamente pequeña del material disponible abstractamente es utilizable de una manera concreta” (Adorno, 2004: 200). En las partes extremadamente pequeñas del material disponible sobre el que se puede intervenir se deciden aspectos tan inmensos como el contenido de verdad o el carácter regresivo. Una contingencia biográfica en apariencia tan pequeña, tan anecdótica viene a trastocar toda la teoría adorniana del material, que ahora se vuelve para celebrar el trabajo infinitamente pequeño y constante de Gretel. Y estas intervenciones tímidas y atómicas de ella constituyen la crítica inmanente del concepto de material estético.

4 REFLEXIONES ABIERTAS: NEOVANGUARDIAS, *HAPPENING* Y RECUPERACIONES POSADORNIANAS DEL CONCEPTO DE MATERIAL ESTÉTICO

En el diagnóstico sobre la descomposición de los materiales estéticos Adorno referencia sólo casos de literatura en términos de “una tosca acumulación de todos los materiales posibles” (2004: 29). Pero aquí pretendimos ampliar la lectura, con intervenciones desde las neovanguardias de las artes visuales, las cuales en los años 60 y 70 descompusieron de modo más programático y radical su material de trabajo heredado que las demás artes (Eichel, 1993). Consideremos el salto en términos de expansión del material que hay entre los colores en la tradición de la pintura al óleo y el trabajo con el lenguaje del conceptualismo tautológico, las investigaciones sobre el territorio del *land art*, la incorporación del cuerpo en el *happening* o la exploración crítica de la economía-política del arte en la crítica institucional.³⁸ Sin embargo es sintomática la ausencia de análisis inmanentes de Adorno sobre las radicales vanguardias que descompusieron el material de las artes visuales. Particularmente la posición adorniana contra el *happening* en el marco de la disputa con el movimiento estudiantil, relocaliza el problema de los materiales entre el cuerpo y las neovanguardias. Y a la vez, el «poner el cuerpo» como material constitutivo del *happening* permite discutir el diagnóstico de la “desmaterialización del arte” (Lippard) que ha resultado decisiva para el giro desde las “estéticas de la producción” (Villard) hacia las teorías posadornianas de la recepción y de la experiencia estética (Bertram, Menke y Rebentisch). Después de la publicación póstuma de *Teoría estética*, no sólo hubo reconstrucciones y comentarios sobre el concepto de material, sino que también se lo ha recuperado en el marco de teorías críticas acerca de los procesos de desmaterialización en las neovanguardias y de la tendencia hacia la experiencia estética en el arte contemporáneo. Del lado de

³⁸ En esta dirección un argumento sólido lo aporta la *Estética de la instalación* de Juliane Rebentisch (2013), en una reapropiación de la conferencia de Adorno “El arte y las artes”. Rebentisch postula el carácter normativo de la instalación para analizar todo el arte contemporáneo precisamente a causa de su intermedialidad, es decir, la yuxtaposición y entrelazamiento de los materiales disponibles.

la crítica norteamericana que acompañó a los movimientos de neovanguardia, Lucy Lippard propone la influyente noción de «desmaterialización» del arte para referirse a las estrategias de los conceptualismos que buscan “escapar del síndrome del marco y del pedestal” (2004: 8).³⁹ Según Lippard, que parte de una concepción fenomenológica de material, para las neovanguardias el material es secundario y efímero frente al proyecto conceptual de la obra, que buscaba desmercantilizar el objeto estético. En la misma línea de argumentación, Hal Foster también asume, analizando el minimalismo y el pop, una concepción fisicalista de material en tanto que “objetualidad” y fenomenológica como “forma percibida” (2001: 56), pero abre allí mismo, en los juegos y reconexiones minimalistas con el material, un potencial epistemológico de lo experimental en tanto transgresión de las categorías y normas estéticas. Sin embargo, tanto Foster como Lippard no advierten que las neovanguardias por el hecho de “desmaterializar” los soportes tradicionales, los tuvieron como problema central –porque a través de ellos se dio la revuelta–, y que al ampliar los materiales tradicionales fundaron nuevas tradiciones y nuevos materiales híbridos también. Esto se debe a una reducción que comparten con la crítica alemana: la subsunción de la categoría de material estético a su sustrato físico y su elaboración en una pieza objetual. Lo que en cambio registra *Teoría estética* es que el material ya no es una porción de materia de textura homogénea o un espectro fenomenológico claro y distinto, sino una parataxis, un complejo intermedial de fragmentos ensamblados. Dentro de las llamadas “estéticas postadornianas” (Galfione y Juárez, 2015), Peter Bürger, discutiendo a Adorno y a Bubner, distingue el lugar del material en la obra de arte orgánica, que ingresa como algo inerte para ser formado y convertido en una unidad de sentido mediante su reelaboración artesanal; y el lugar del material en la obra de arte vanguardista, que a través del *collage* y el *ready-made* es seleccionado por una relación cuasi comunicativa con el sujeto e ingresa en la obra ya cargado de sentido para ser aislado de su contexto, vaciado y fragmentado (2010).⁴⁰ Bürger, ahora retomando a Benjamin, propone centralizar la categoría de montaje, porque desde la vanguardia la producción artística ha abandonado la elaboración artesanal de los materiales (Cf. Bürger, 2010). Sin embargo, esto delata una concepción de material incompatible con la categoría de montaje y restringida a la mera materia a la que el sujeto imprime una forma proyectada. Bürger descuida que los rasgos típicos del montaje ya estaban “preformados” en los materiales tradicionales, porque estos también son en sí mismos un ensamblaje histórico, entran en una relación cuasi-comunicativa con

³⁹ “El arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o «desmaterializada»” (1973: 8).

⁴⁰ Rüdiger Bubner, desde una estética kantiana centrada en el «juicio estético», retoma –brevemente– una idea del Marx de los *Grundrisse* acerca de la mitología como el material estético del arte griego: “el material del arte ya está espiritualizado y formado previamente” (1973). Bubner –preocupado más por la recepción que por la producción estética– elabora una concepción de «material estético» diferenciado del material “natural” que sirve a la producción corriente.

el sujeto e ingresan en la producción cargados de sentido. Más recientemente, Christoph Menke alinea sus reflexiones hacia la recepción, pero desde una perspectiva semiótico-marxista. Aquí se define el material en relación a la “experiencia estética” como la dimensión fáctica de la representación (1997). Así se reserva para el concepto de material un substrato presemiótico, la fuerza de una sustancia bruta, desprovista de sentido y de cualquier configuración significante, desde donde surge, para Menke siguiendo la teoría de la comprensión de Bertram, su potencial de interrumpir la comprensión automática en la recepción y hacer pendular de modo inagotable la experiencia estética entre la interpretación y la refracción de todo sentido. En una concepción análoga del material señala la filósofa contemporánea Juliane Rebentisch: “ningún nombre da en su corazón” (2013: 130). Rebentisch proyecta esta tesis sobre el material hacia una redefinición normativa del arte contemporáneo en los términos de una experiencia estética, que se realiza ejemplarmente en la tendencia a la instalación. El carácter distintivo del arte instalativo es que se constituye a partir del cruce de materiales heterogéneos, conceptualizados como “intermedialidad”, que solo pueden ser puestos en relación por la experiencia intersubjetiva, el discurso de la institución arte, la disputa pública por el gusto y el rol del arte en el Estado moderno (Rebentisch, 2013: 91). La materialidad rebota siempre cualquier definición fija y pone en movimiento un sentimiento de “autodistanciamiento” de las normas sociales naturalizadas, un enrarecimiento del mundo que es productivo para la vida democrática. Como Menke, Rebentisch también otorga a la idea de material una potencia inmanente, al borde de la naturaleza, una fluidez constitutiva que es propia de la noción de “materia natural”.

Contra estas recuperaciones contemporáneas que tienden a la reducción fisicalista y naturalista del material, ya sea para presuponerla y después negarla con la tesis de la “desmaterialización” o afirmarla como potencia cuasi-natural en las estéticas de la experiencia, la teoría adorniana enfatiza su historicidad: “el material no es un material natural ni siquiera cuando se presenta a los artistas como tal, sino que es completamente histórico” (Adorno, 2004: 200). Sin embargo, en Adorno las neovanguardias, los movimientos artísticos del período que programáticamente proyectaron conducir el progreso en el arte, no llegan a ser elaboradas mediante su crítica inmanente sino a través de la dialéctica general del *progreso* del material estético. La paradoja es que el progreso del dominio técnico del material, “hay que pagarlo a veces mediante pérdidas en el dominio del material” (Adorno, 2004: 280). La espiritualización progresiva del material mediante su elaboración técnica que conduce a la «consciencia de su libertad» en la producción artística y a ceder en el dominio del material, en «dejar hablar al material», parecería apuntar a la producción neovanguardista. Sin embargo, es elaborada por Adorno con una vuelta hacia la tradición musical, ejemplarmente condensada en la idea de estilo tardío del último

Beethoven.⁴¹ De entre los movimientos de neovanguardia de la década del 60 (tales como el *pop art*, el *land art*, el videoarte, la instalación, la crítica institucional) *Teoría estética* se dirige aislada y externamente solo contra el *happening*. Adorno critica al *happening* allí donde la materialidad de la acción artística ya no puede diferenciarse de la mera acción instrumental de la vida cotidiana. La praxis vital, administrada por el interés y el cálculo, inunda el círculo autónomo de la obra de arte. Esta pérdida de autonomía del arte se explica a través de la progresiva crisis de la apariencia estética y el desmoronamiento de los materiales nobles. La tendencia del arte tardo modernista a expulsar fuera de sí lo que según la tradición fue lo propiamente artístico y “que ya no puede llegar a ser arte (el lienzo y el mero material sonoro), se convierte en su propio enemigo, en la continuación directa y falsa de la racionalidad instrumental. Esta tendencia condujo al *happening*” (Adorno, 2004: 142). En el *happening* la literalidad bruta del material coincide con la *praxis* vital, con una acción artística desartificada, que ha anulado toda diferencia con el resto de las acciones extraestéticas, y exponiendo el desmoronamiento del material, que para Adorno, “es el triunfo de su ser-para-otro” (ibid.: 28).⁴² La crítica de que el *happening* es la repetición bajo una “literalidad bruta” de la vida administrada por el modo de producción capitalista, también se explica biográficamente en el marco de la disputa con el movimiento estudiantil en Frankfurt. Durante la polémica con los estudiantes radicalizados a fines de los años 60, cuyo centro fue el debate sobre teoría y praxis, Adorno se vio incorporado a la fuerza en numerosos *happenings* artístico-políticos. Tras una escalada que ya tenía por lo menos dos años, al comienzo de la lección del 22 de abril de 1969 del seminario “Introducción al pensamiento dialéctico” tiene lugar el *happening* más radical contra

⁴¹ Dice Adorno (2008c: 15) a propósito de las últimas obras de Beethoven: “La madurez de obras tardías de artistas importantes no se parece a la de los frutos. Por lo común, no son redondas, sino que están arrugadas, incluso desgarradas; suelen abstenerse de la dulzura, y con su amargura, su aspereza, se niegan al mero paladeo; les falta toda aquella armonía que la estética clasicista está acostumbrada a exigir de la obra de arte, y más muestran la huella de la historia que del crecimiento (...). En historia del arte las catástrofes son las obras tardías”. Para ampliar sobre el vanguardismo del estilo tardío Cf.: Juárez, 2014a: 81.

⁴² Otra de las escasas reflexiones que Adorno dedica al *happening* se encuentra en “El arte y las artes” y enfatiza este carácter regresivo del supuesto experimento artístico más progresista de la época: “El cine quiere despojarse por su ley inmanente de su elemento artístico (casi como si este contradijera a su principio artístico), sigue siendo arte en esta rebelión y lo amplía. Los fenómenos de entrelazamiento de los géneros parecen estar inspirados (...) por esta contradicción. Los *happenings* (por supuesto, la falta ostensible de sentido no expresa sin más la falta de sentido de la existencia) son ejemplares a este respecto. Se entregan sin frenos al deseo de que el arte, contra su principio de estilización y su parentesco con el carácter de imagen, se convierta en una realidad *sui generis*. De este modo, los *happenings* polemizan rotundamente contra la realidad empírica, como la que quieren llegar a ser. En su extrañeza respecto de los fines de la vida real, en medio de la cual se celebran, los *happenings* son su parodia, que ellos llevan a cabo inequívocamente, por ejemplo, como la parodia de los medios de comunicación de masas” (Adorno, 2008a: 395-396).

la figura de Adorno.⁴³ En el transcurso de la lección, tuvo lugar el llamado “*Busenattentat*” (algo así como el “atentado de las tetas”).⁴⁴ Fue descrito en la prensa local precisamente como un “*Hippie-happening*” en el que tres “muchachas floridas” vestidas con camperas de cuero y pantalones de jean subieron a la tarima desde la que Adorno dictaba la clase, lo rodearon, intentaron abrazarlo y besarlo, le arrojaron claveles en el rostro y descubrieron frente a él sus senos (Schütte, 2003: 334-338). Mientras transcurría el momento de confrontación de Adorno con los tres cuerpos femeninos sin ropas, circulaba entre lxs estudiantes un volante que rezaba: “Adorno como institución está muerto”.⁴⁵

El *tetazo* contra Adorno pone de relieve que en el marco de la disputa con el movimiento estudiantil, transcurría el *happening* como una mediación artística transversal, es decir como otra dimensión que abría la dialéctica teoría/praxis. El “*hippie happening*” del *tetazo*, consistió en una proximidad estético-política al cuerpo del Adorno docente, como institución académica e intelectual. Según Adorno el comportamiento imperdonable del *happening*, igual que el de la praxis política estudiantil, es el comportamiento forzado de la inmediatez, el de intervenir sobre la realidad sin detenerse críticamente en la opacidad de sus materiales. Pero contra Adorno, un análisis inmanente del *happening*, muestra que su rebelión contra los materiales nobles de la pintura no supuso la abolición de la materialidad, sino su radical expansión e hibridación. Según el análisis inmanente del *happening* que hace la crítica norteamericana Susan Sontag (1996), el movimiento histórico del *happening* desafía la división del trabajo en general en tanto que pone todas las fronteras a tambalear, no solo entre las distintas artes particulares, entre la acción artística y la intervención política, sino también la llamada “cuarta pared” que separa a le artista del públi-

⁴³ En el ya convulso año 1967 Adorno fue invitado por Peter Szondi a dictar una conferencia en la Universidad Libre de Berlín. Provocativamente el título elegido por Adorno fue “Sobre el clasicismo de la *Ifigenia* de Goethe”. La sola elección del tema frustró profundamente las expectativas del colectivo estudiantil, que esperaban del crítico de la sociedad una declaración manifiesta de apoyo al movimiento. Como respuesta, en el auditorio un grupo de estudiantes desenrollaron una pancarta que decía: “Los fascistas de izquierda de Berlín saludan a Teddy, el clasicista”; a la que le siguió una acalorada discusión que llevó a una protesta dentro del mismo salón (Müller-Doohm, 2003: 689). Hacia el final, una estudiante con una minifalda verde intentó entregarle un *Teddy Bear*, un osito de peluche rojo, pero Adorno se retiró ante las contraprovocaciones.

⁴⁴ El mal llamado «atentado de las tetas» contra Adorno criminaliza un *happening* como si se tratase de un ataque terrorista. Habría que volver a nombrarlo como «*tetazo*», como las propias mujeres le llaman desde la tercera ola feminista a su decisión soberana de marchar por las calles de la ciudad con las tetas desvestidas.

⁴⁵ Intimidado y enrojecido, Adorno buscó generar distancia, tomó sus pertenencias y se retiró de la sala. Alrededor de cien estudiantes lo siguieron, y el resto se quedó en la sala discutiendo con los miembros del grupo de base. El diario local *Frankfurter Neue Presse* comunicó el acontecimiento con el título “Adorno no quiso dejarse besar”. Jungheinrich, quien estuvo presente en la clase, conceptualizó su experiencia como un *happening* espectacular (idem.: 334).

co.⁴⁶ La caída de la cuarta pared en los espacios académicos europeos del período se practicó como subidas de estudiantes al estrado docente en medio del dictado de clases. La incorporación del público como uno de los materiales que friccionan en el montaje radical del *happening* se esgrimió bajo la forma de la provocación. La estrategia performática de intervenir, agredir y sacudir al público, “el apetito de violencia” buscaba romper la presunta anestesia social ante el dolor, la guerra y la muerte. Tanto el subir al estrado docente y acercarse al cuerpo del profesor para exhibirle las tetas sin su consentimiento como la acción de arrojar huevos crudos directo al cuerpo, cercana a la lapidación, se revelan como momentos de saciedad del hambre de violencia colectiva. Bajo este argumento de Sontag (1996: 354), el tetazo contra Adorno habilitaba una experiencia colectiva cercana a la catarsis y los convertían en tanto público involucrado en “chivo expiatorio” de las tensiones políticas desatadas. El caso del *happening*, pero también de modo general el de las neovanguardias, implica expandir la comprensión del material estético, ya no como una sustancia palpable de bordes definidos y con una única tendencia histórica que evoluciona, sino en una intersección compleja de texturas, cuya intersección es dinámica e inestable.

El carácter no concluyente de la teoría adorniana del desmoronamiento del material estético, en sintonía con el estado expandido de la producción artística contemporánea, obstruye toda conclusión. Empero, puede decirse a modo de conclusión no concluyente, que este artículo constituye un intento de componer una teoría del material en Adorno mediante la desintegración del concepto en sus mediaciones históricas. En este sentido el carácter lingüístico, territorial y corporal permiten releer el contenido de verdad del diagnóstico en *Teoría estética* del “desmoronamiento de los materiales” con Adorno, proyectando líneas de fuerza materialistas que conducen a criticar procesos de administración del mundo, que a la vez son una historización de urgencias de nuestro presente: la anglización de los idiomas, la gentrificación de la “ciudad global” y la polarización este/oeste y norte/sur del conflicto global, la crítica a la sociedad patriarcal, los movimientos migratorios y el ascenso de los nuevos nacionalismos, la reorganización sexo-genérica del cuerpo y las nuevas formas de explotación de la fuerza física de trabajo. Por último, la mediación de las neovanguardias visuales permite poner en agenda el lugar de la imagen en el mundo contemporáneo. La actualidad del concepto adorniano de «desmoronamiento del material» en su conexión con las artes de la imagen, podría alojar la potencia no solo para discutir tanto las estéticas “fuera del marco y del pedestal” como las estéticas de la recepción y la experiencia. Sino que una concepción neomaterialista de la imagen en su estado actual digita-

⁴⁶ Se trata del texto de 1962 “*Happening: An Art of radical juxtaposition*” en el que Susan Sontag arroja uno de los primeros análisis inmanentes de la materialidad híbrida del *happening*. Allí se arriesga una temprana pero influyente caracterización del *happening*, especialmente atendiendo al caso neoyorkino, que permitiría diferenciarlo de la performance, el teatro, la danza y del accionismo político. Sontag (1996) plantea el principio surrealista de la yuxtaposición radical, un tipo de montaje cuyo modelo es el *collage*, como figura clave de la intersección en la que aparece el *happening*.

lizado también podría desenmascarar a la digitalización promocionada bajo la insignia de la desmaterialización como una ideología de lo visible; y con ello exponer los modos de administración del discurso, el extractivismo de datos y la cibervigilancia; la producción masiva de ansiedad escópica, apatía, paranoia y aislamiento de los cuerpos; y la explotación megaminera del territorio sudamericano para la extracción de los metales que constituyen la hiperconectividad y las pantallas, los cuales actualizan la vieja ruta colonial de los metales bajo la *promesse de bonheur* de la transición energética posfósil. Hoy urge pensar el conflicto del litio en Jujuy (Argentina) como una mediación indígena global. (Molina, 2023b).

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, ed. por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, *Gesammelte Schriften* 7, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1983): *Teoría Estética*. Trad. de F. Riaza, rev. por F. Pérez Gutiérrez. Buenos Aires: Orbis.
- ADORNO, Theodor W. (2003a): *Filosofía de la nueva música*. Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2003b): *Notas sobre literatura*. Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2004): *Teoría Estética*, editada por R. Tiedemann con la colab. de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schulz, trad. de J. Navarro. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2005): *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2006): *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Trad. J. Chamorro Mielke. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2008a): *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Trad. J. N. Pérez. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2008b): *Monografías musicales. Wagner/Mahler/Berg*. Trad. A. G. Schneekloth et Alt. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2008c): *Escritos musicales IV*. Trad. de A.B. Muñoz y A. Gómez Schneekloth. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2009a): *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Trad. de G. M. Torellas. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2009b): *Crítica de la cultura y sociedad ii. Intervenciones. Entradas*. Trad. J. N. Pérez. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2011a): *Escritos musicales V*. Trad. de A.B. Muñoz y A. Gómez Schneekloth. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2011b): *Teoría Estética*. Trad. Mateu Cabot. [Recurso electrónico:

https://filosofiamaterialesyrecursos.es/Obras/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf

- ADORNO, Theodor W. (2012): *Tres estudios sobre Hegel*. Trad. de J. Chamorro Mielke. Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. & Horkheimer Max (2007): *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Trad. J. Chamorro Mielke. Madrid: Akal.
- ADORNO-ARCHIV (ed.) (2003): *Adorno. Eine Bildmonographie*. Elaborada por G. Ewenz, Ch. Gödde, H. Lonitz y Michael Schwarz Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BENJAMIN, Walter (2005): *El libro de los pasajes*. Trad. de L.F. Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero. Madrid: Akal.
- BROUCHOUD, Francisco A. (2012): "Sobre el arte contemporaneísmo". En *Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales*, N° 2, 7-18, Buenos Aires.
- BUCK-MORSS, Susan (2011 [1977]): *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Trad. por N. Rabotnikof Maskivker. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- BÜRGER, Peter (2010): *Teoría de la Vanguardia*. Trad. de J. García. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- DALHAUS, Carl (1974): "Adornos Begriff des musikalischen Materials" en H. Eggebrecht (ed.), *Zur Terminologie der Musik des 20 Jahrhunderts* (Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1974). Translate by Nicholas Walker, "Adorno`s concept of musical material", *Jarvis* (2007).
- DEUTSCHER, Guy (2008). *Die Evolution der Sprache*. München: Verlag C.H. Beck.
- EICHEL, Christine (1993): *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- FULBROOK, Mary (1995): *Historia de Alemania*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GALFIONE, Verónica y Juárez, E. (2015): "Experiencia estética después de Adorno. Reflexiones en torno a Wellmer, Bertram y Rebentisch", *Kriterion*, 132. Belo Horizonte.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2015): *Filosofía del arte o Estética (verano 1826): Apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*. Trad. D. Hernández Sánchez. 2ª ed. Madrid: Abada Editores.
- HOBSBAUWM, Eric (1995): *La historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona: Grijalbo.
- JAMESON, Fredric (2011): *Representar El Capital. Una lectura del tomo 1*. Trad. L. Mosconi. Buenos Aires: FCE.
- JARVIS, Simon (2007): *Theodor W. Adorno. Critical Evaluations in Cultural Theory*. Volume 1. New York: Routledge.

- JAY, Martin (1973): *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación social, 1923-1950*. Trad. J. C. Curutchet. Madrid: Taurus.
- JUÁREZ, Esteban (2013): “La modernidad entumecida: sobre la crítica de Adorno al serialismo”, *Contrastes. Revista internacional de filosofía*, 18(1): 105-123.
- JUÁREZ, Esteban (2014a): “El vanguardismo de lo tardío”, *Revista de Humanidades*, 29. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- JUÁREZ, Esteban (2020): “Promesa y negatividad”. *Constelaciones*, 11-12: 208-237.
- KASTNER, Jeffrey (2005): *Land art y arte medioambiental*. Trad. de S. Navarro. Barcelona: Phaidon.
- KLEIN, Richard (2011) *Adorno. Handbuch*. Ed. de R. Klein, J. Kreuzer und St. Müller-Doohm. Stuttgart: Metzler.
- KLEIN, Richard (2014) *Musikphilosophie zur Einführung*. Hambrug: Junius, 2014.
- LINDNER, B y Martin Lüdke, W. (ed.) (2016): *Materialien zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LIPPARD, Lucy R. (2004): *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico, de 1966 a 1972*. Trad. M.L.R. Olivares. Madrid: Akal.
- LÜDKE, W.M. (1981): *Anmerkungen zu einer «Logik des Zerfalls»: Adorno-Beckett*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LYNN VON BOECKMANN, Staci (2004). *The Life and Work of Gretel Karplus/-Adorno: Her Contributions to Frankfurt School Theory*. University of Oklahoma.
- MAISO, Blasco Jordi (2009a): “Theodor W. Adorno en castellano: Una bibliografía comentada”, *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, Vol. 1: 51-71.
- MAISO, Blasco Jordi (2009b): “«Ser devorado no duele». Theodor W. Adorno y la experiencia americana”, *Arbor Ciencia, pensamiento y cultura*, 185(739): 963-975.
- MARX, Karl (1999): *El Capital. Crítica de la economía política* [Tomo I]. Trad. de Wenceslao Flores. México: Fondo de Cultura Económica.
- MENKE, Christoph (1997): *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor.
- MOLINA, Manuel (2017): “La música de la nueva filosofía. De la apariencia estética al material musical en los textos tempranos de Th. Adorno”, en Gonnet, M y Brendel, K. *Modernidad estética y filosofía del arte: reflexiones en torno a la apariencia estética*. Córdoba: Borde perdido, 2018.
- MOLINA, Manuel (2023a): “«Th. W. Adorno»“ como empresa familiar. Acerca de Gretel Karplus Adorno” en *Revista Avatares* (Buenos Aires: UBA) [en prensa].
- MOLINA, Manuel (2023b) “Imagen total: digitalización y superabundancia”. En *Revista Index* (Ecuador) [en prensa].
- MÜLLER-DOOHM, Stefan (2003): *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*. Barcelona: Herder.
- PADISSON, Max (1993) *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge University Press.
- REBENTISCH, Juliane (2003): *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- REBENTISCH, Juliane (2013): *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- ROLDÁN, Eugenia (2016). “Alexander Kluge y Theodor W. Adorno: industria cultural, cine y contraesferas públicas”. En *Transformação. Revista De Filosofia Da Unesp*, Vol. 39, N°4: 197-218.
- SCHÜTTE, Wolfgang (ed.) (2003): *Adorno in Frankfurt. Ein Kaleidoskop aus Texten und Bildern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SCHWARZ, Michael (2003): *Adorno: eine Bildmonographie*, ed. del Theodor Adorno Archiv. Frankfurt: Suhrkamp.
- SCHWARZBÖCK, Silvia (2008): *Adorno y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.
- SONTAG, Susan (1996). “Happening: un arte de la yuxtaposición radical”. En *Contra la interpretación*, trad. de Horacio Vázquez Rial, Barcelona: Seix Barral.
- TWAIN, Mark (2010). *Die schreckliche deutsche Sprache*. Köln: Anaconda Verlag.
- SONDEREGGER, Ruth (2011): “Essay und System” en Klein, R. et all. *Adorno. Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- UNGERS, O. M. et Alt. (1985): *Ein Städtebauliches Konzept für Frankfurt am Main: „die Stadt in der Stadt”*. Im Auftrag der Stadt Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Der Magistrat. Amt für Kommunale Gesamtentwicklung und Stadtplanung.
- WELLMER, Albrecht (1993): *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Trad. J. L. Arántegui. Madrid: Visor.
- WIGGERHAUS, Rolf (2010): *La Escuela de Fráncfort*. México: Fondo de Cultura Económica.
- YUNKER, Hans Dieter (1977): “La reducción de la estructura estética: un aspecto del arte actual”, en *Elementos para una crítica de la industria de la consciencia*. Barcelona: G. G.
- ZAGORSKI, Marcus (2009): “Material and History in the Aesthetics of serielle Musik”. En *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 134, N° 2: 271-317.
- ZAIMOGLU, Feridun (2011). *Kanak Sprach*. Köln, Verlag Kiepenheuer & Witsch.