

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 puntúan 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.