

Congreso Teoría Social

UBA, Buenos Aires. 19, 20 y 21 Agosto

Manuel Molina

[Título]

El desmoronamiento de los materiales ante la crisis de lo social y de la apariencia estética

[Introducción]

La apariencia estética (*Erscheinung*), conectada con la crítica sociológica a la ideología por medio del momento de falsedad, es uno de los *topoi* que conecta a Th. Adorno con la tradición crítica hegeliano-marxista. Porque a la vez, y al igual que la noción de ideología, la idea de la apariencia se apoya sobre una historia universal de la sociedad a lo Hegel o bien sobre una teoría del desarrollo de lo social como totalidad a lo Marx. Ya en el exilio, Adorno pudo ver el triunfo ubicuo del modo de producción capitalista en la conversión en sistemas sin fisuras a las sociedades occidentales modernas, de uno y otro lado del atlántico. Y luego, tardíamente, encontró su doble en la crisis de la apariencia estética en las obras de pos-vanguardia, como una merma en el espesor de una racionalidad mimética socialmente necesaria, y no meramente instrumental en el trato con los materiales de las artes. Esta desdiferenciación de lo estético (Bürger, 1983) está en profunda conexión con lo que Adorno nombró como *Zerfall den Materialien*, traducido como desintegración (1971), descomposición (2004) o desmoronamiento (2011) de los materiales estéticos. Nuestro presente nos obliga a reconstruir críticamente este problema, repensando y desarrollando inmanentemente la tríada conceptual que lo compone, en tanto lo social en el neoliberalismo ha perdido la *apariencia* de un sistema en los términos de Adorno y Marx, como totalidad cerrada, y en el mundo artístico contemporáneo la descomposición de los materiales y la crisis de la apariencia estética se han instituido como parte de un *sistema* cerrado de producción artística.

1. La sociedad como totalidad en Marx y Adorno

A propósito del concepto de sociedad, Theodor Adorno rompe temprano con las corrientes sociológicas que intentan prescindir o disolver su carácter de totalidad. El primer quiebre tuvo

lugar en Nueva York durante su exilio entre 1938 y 1940, con el sociólogo Paul Lazarsfeld respecto de los estudios sobre radio en el marco del *Princeton Radio Research Project*.¹ Lazarsfeld era uno de los autores más influyentes sobre la llamada Escuela Sociológica de Chicago, característica por sus métodos de sociometría y su empirismo científico para estudiar analíticamente hechos y casos particulares. Adorno señaló allí una conexión negativa entre estas técnicas empírico-sociológicas y el desarrollo de la industrialización de la cultura, que confluyen en una ciencia de orientación práctica que sacrifica su componente crítico y abstracto tras las búsqueda de su carácter verificable y "científico". Le llamó *administrative research*, en oposición a su proyecto de una teoría dialéctica y posmarxista de la entera sociedad capitalista (Adorno, 2009). Tardíamente, en el curso *Filosofía y sociología* del semestre de verano de 1960 en la Universidad Goethe de Frankfurt, Adorno practica una crítica filosófica a la tradición sociológica francesa, a través de un recuperación de la idea de sociedad que aparece germinalmente en Durkheim para discutir el positivismo empirista de la sociología de Comte (Adorno, 2011). Según la reconstrucción de Adorno, la perspectiva comtiana sobrevivía en su propio tiempo como una ciencia analítica sobre hechos sociales verificables y discretos, cuya idea positivista de verdad está confinada a hechos individuales, deviniendo así una sociología sin el concepto de sociedad (Cf. Adorno, 1972, p. 314). Adorno discute a Comte plateando que "en realidad, vivimos en un sistema social que lo abarca todo y los hechos que registramos al interior de este sistema y lo que en principio nos encontramos ya está ampliamente preformado por este sistema" (Adorno, 2011, p. 78). Y por otro lado, Adorno retoma la idea durkheimiana que le sirve tanto para discutir el concepto de hecho social en el positivismo como la praxis subjetiva en la política, en beneficio de una crítica radical a la sociedad capitalista como un todo opresor: "la sociedad es eso que está donde duele; es en realidad eso contra lo que te topas, algo que es tanto más fuerte para tu propio accionar y tu propio comportamiento en conjunto que te chocas contra

¹ Lazarsfeld investigó junto a Adorno en su exilio en Estados Unidos durante los años treinta en el *Princeton Radio Research Project* para la Rockefeller Foundation, sobre los gustos de los oyentes radiales (Wiggershaus, 1986, p.214). Pero la relación profesional entre ellos se rompe por una diferencia en las implicaciones epistemológicas de las técnicas de sociometría de Lazarsfeld: Adorno, que probó los *Likes and Dislikes Studys* y los *Success or Failure of a Programme*, descubrió que se trataba de un tipo de investigación positiva y empírica susceptible de proporcionar (a veces vender) datos concretos acerca de los gustos de los consumidores a las áreas de planificación radial y de otros consorcios masivos (Cf. Maiso J., 2009). Adorno señaló allí una conexión negativa entre estas técnicas empírico-sociológicas y el desarrollo de la industrialización de la cultura, que confluyen en una ciencia de orientación práctica que sacrifica su componente crítico y abstracto tras las búsqueda de su carácter verificable y "científico". Le llamó *administrative research*, en oposición a su proyecto de una teoría dialéctica y posmarxista de la sociedad capitalista ("Experiencias científicas en América" en Adorno, 2009).

eso, eso a lo que en realidad no puedes imponerte de ningún modo, sin que por eso sea algo que se pueda capturar de forma individual" (*Op.cit.*, p. 80).

Sin embargo, la teoría social adorniana es deudora desde sus comienzos y en su núcleo en *Dialéctica de la Ilustración* (1944) de la teoría social marxista, en tanto que para ambas la sociedad es entendida como una totalidad o un sistema total, *i.e.*, como un conjunto de partes integradas, interdependientes y ordenadas según reglas inmanentes que determinan su desarrollo. El sistema social y su dimensión diacrónica, la historia universal; o al revés, la historia civilizatoria y su dimensión sincrónica, el plexo social, constituyen la idea de totalidad. Y para ambos se trata de una "sociedad universal del intercambio" (Adorno, 2011, p. 156).

En Marx el recorrido hacia la totalidad se realiza mediante la economía en la célebre inversión que practica sobre Hegel de espíritu y materia, siendo ahora el sistema de producción material de la vida humana (el capitalismo) lo que determina a su vida espiritual, a la consciencia (histórica de clase). La sociedad deviene sistema por el modo de producción que la tracciona en su núcleo más duro y desde el que surge la lógica ubicua del intercambio. En *El Capital* (1867) se expone como nunca antes una crítica radical e inmanente a la sociedad capitalista comprendida como un sistema a la vez total y contradictorio. Este carácter sistemático, según el cual cada engranaje depende de la pieza contigua, produce una temporalidad específica, una historia igualmente opresiva y marcada por el signo de la simultaneidad horizontal del sistema. Y Marx parece concentrar lo sistemático de su análisis de lo social precisamente en los sitios temporales del capitalismo. [i] Primero, en el origen histórico del capitalismo y el problema de la transición desde el feudalismo. Marx renuncia a la idea de causalidad lineal, y más bien entiende que el capitalismo se desarrolló en todos sus puntos paralela y simultáneamente. Siguiendo la lectura de Jameson (2011) del tomo 1 de *El Capital*, no hubo causas anteriores, sino precondiciones estructurales dentro del feudalismo y propias de éste que en sí mismas ya eran subterránea y estructuralmente capitalismo: "el agricultor capitalista emerge como tal de un personaje hasta entonces menor: el *bailiff* [bailío], la primera forma del arrendatario de los bienes raíces". Marx es claro en este punto, y enumera una serie de "factores fundamentales de la acumulación originaria" referidos a la competencia entre las potencias en disputa por los recursos de la Tierra desatados entre los siglos XVI y XVII (Marx, 1867, *pp.* 607 y *ss.*). De hecho, todas las ediciones del tomo 1 se enfrentan al problema editorial -pero con interesantes implicancias teóricas- de la ubicación del apartado sobre "La llamada acumulación originaria", puesto que para Marx debía

integrar la explicación estructural, lógica y simultánea (no histórica y sucesiva) de la acumulación de capital dentro de la sección séptima, pero Engels privilegió la especificidad del apartado y lo separó en una sección ocho, de carácter "histórico".² [ii] Segundo, en la *ley general absoluta del capital*. Para el análisis de Marx hay una correlatividad dialéctica y estructural entre la acumulación de la ganancia (o plusvalor) y la producción de la indigencia, mediadas por la enajenación, el principio de la máxima reducción de los costos en mano de obra y sus condiciones laborales, y la tecnificación de la producción. Esta unión de los dos procesos fundamentales e inversos del capitalismo es lo que Marx llama "la ley general de la acumulación capitalista" (*Op.cit.* pp. 517 y ss.). Y esto mismo permite explicar que mientras avanza el sistema se incrementa proporcionalmente el volumen de "un ejército de reserva que incluye personas que nunca trabajarán y que de hecho son incapaces de trabajar" (Jameson, *Op.cit.* p.92). Así es cómo se explica que hay cada vez más riqueza acumulada, menos ricos más enriquecidos y más pobres más empobrecidos, desde los tiempos del viejo Marx hasta nuestros días, en una suerte de proceso siempre presente, siempre en funcionamiento *ergo* siempre inmóvil. [iii] Tercero, la tendencia a la expansión y su proyección teleológica de la revolución. Siguiendo a Jameson, en *El Capital* el "sistema" se caracteriza como unidad de opuestos, y entonces es el sistema abierto del capitalismo lo que resulta ser cerrado. En otras palabras, lo abierto del capitalismo es su dinámica de expansión (...). El sistema no puede no expandirse" (Jameson, 2011, p. 179). La ley

² Es importante aclarar que Jameson trabaja con la traducción al inglés de Ben Fowkes, publicada por la editorial New Left Reviews (Londres, 1976). Se trata de una traducción conocida por haber reinsertado parte del lenguaje filosófico de Marx, pero no haber seguido el orden de las secciones previsto por éste, sino guiado por las modificaciones introducidas por Engels: "Por razones de conveniencia para los lectores ingleses, hemos acatado la disposición de Engels. También hemos seguido a Engels al presentar los capítulos sobre *La llamada acumulación primitiva* como Parte VIII separada, lo que ciertamente es justificable en vista de su materia especial. Marx, sin embargo, lejos de considerar una justificable Parte VIII separada, sostuvo que la verdadera lógica de *La llamada acumulación primitiva* consistía en que no sólo constituía el origen histórico, sino la continuación lógica del proceso de acumulación del capital, y por ello no dejó duda en la mente de nadie, de que la Parte VIII era integral a la Parte VII". Jameson recupera en su capítulo "La historia como coda" la especificidad historiográfica y la autonomía de la sección ocho, sobre la transición histórica del feudalismo al capitalismo, que existe así sólo en la versión inglesa de *El Capital*. Pero hay una profunda crítica a esta traducción en tal sentido, elaborada por Kevin Anderson en su artículo "The French Edition of Capital, 100 Years After", donde defiende la lógica de la traducción francesa por sobre la de Fowkes y sostiene que ésta última "sigue servilmente a Engels" como si este hubiese seguido a su vez escrupulosamente las instrucciones de Marx. Por su parte, la traductora al español del texto de Jameson, Lila Mosconi, ha trabajado con la traducción de *El Capital* de Pedro Scaron publicada por la editorial Siglo XXI (Buenos Aires, 2010), que se alinea con las versiones en alemán y francés, pero contra Jameson y Fowkes, donde la sección ocho no aparece, sino que está incorporada como el último capítulo dentro de la sección séptima, sobreponiendo la conexión lógica de la genealogía del origen del capitalismo con el proceso de acumulación del capital. De allí que en la versión al español del texto de Jameson, su capítulo "La historia como coda" se refiera a la sección octava, que sólo aparece en la versión inglesa de Fowkes y que en nuestras traducciones la encontraremos pues en la sección séptima. En nuestro caso, para la presente reseña, hemos considerado la versión al castellano de Wenceslao Roces editada por el Fondo de cultura económica (México, 2012), que mantiene la misma estructura que la versión al español de Scaron, al francés de Anderson y en alemán del propio Marx.

misma de la acumulación de capital, la fórmula más básica según la que algo equivale a más que su propio valor, presupone la dinámica inmóvil de la expansión. La tendencia a la expansión es a la vez un proceso histórico-diacrónico y a la vez también una característica estructural-sincrónica del sistema capitalista. Marx analiza el sistema desde su punto lógico cúlmine, desde el fin de despliegue de la tendencia interna de las fuerzas históricas, mediante una suerte de proyección teleológica. Desde allí la misma expansión de la expropiación y la centralización de los capitales empuja a la globalización del mercado capitalista, internacionalizando todos los males, pero a la vez desarrollando la socialización del trabajo de las masas de oprimidos, que constituyen la negación perfecta de la propiedad privada. En el punto cúlmine estas dos fuerzas contrarias hacen estallar al sistema: "Ha sonado la hora final de la propiedad privada. Los expropiadores son expropiados" (Marx, *Op.cit.* p. 649).

En Adorno, estos tres aspectos donde la sociedad y la historia configuran el todo son asumidos pero reformulados en orden a explicar fenómenos del presente como partes igualmente estructurales y necesarias del despliegue de la totalidad. **[i]** En este sentido, el origen histórico del capitalismo, como explotación racionalizada de las naturalezas externa e interna, también es liberado de la causalidad pero es retroproyectado hacia un tiempo remotamente mítico, donde Odiseo es interpretado como el primer burgués, en una suerte de historia natural del modo de producción capitalista (Adorno y Horkheimer, 1944, pp. 57-91). **[ii]** Esto se fundamenta en la identidad entre capitalismo e ilustración, y la regresión a su vez de este binomio a barbarie irracional, donde la "ley general absoluta" que somete a ambas es más profunda que la económica política marxista aunque la incluye: la de la racionalidad instrumental, es decir una razón, justo el emblema de la ilustración moderna, dispuesta ciegamente a reducir todo a un ser-para-otro fungible, justo el principio de mercado. **[iii]** Adorno rastrea en los fenómenos no mercantiles tanto del pasado como del presente la expansión de aquella misma sinrazón de la racionalidad ilustrada-capitalista que diagnosticaba Marx, pero sin ese momento utópico puesto en el proletariado hacia el final de la historia. La ley general absoluta de la racionalidad instrumental, que germinalmente comienza a desenvolver su violencia ya desde nuestros antepasados míticos, ahora ha devenido en el siglo XX fascismo, estado intervencionista, guerra mundial e industria cultural. Y la civilización ha llegado al terror y al control total no por anomalía o por accidente, sino por la ley de su propio movimiento. Señala Bermann que hacia finales del siglo diecinueve "el mercado comenzó a perder su carácter auto-regulatorio

necesitando de la expansión del estado y su creciente intervención en nuevas áreas de la actividad social, que fueron por eso integradas en el sistema total. Al mismo tiempo, lo que aparentaba al principio ser una participación masiva en el estado implicaba de hecho una lealtad conformista y una desactivación de la oposición. La autonomía retrocede ante la ofensiva del control. La teoría crítica adorniana interpreta esto como la culminación de una tendencia histórica objetiva, la reificación de todas las relaciones (...)" (Bermann, 1977, p. 162). En este punto, Adorno hereda un determinismo histórico pesimista que supone asumir un debilitamiento del subjetivismo típico del marxismo tradicional, según el que el sistema frustra de antemano las posibilidades de cualquier praxis política individual y colectiva (*Op. cit.* p. 160). El carácter sistemático del objeto social reflexionado ha marcado la sistematicidad de la composición tanto en *El Capital* respecto del modo de producción capitalista, como en *Teoría Estética* respecto de la obra de arte moderna: ambos trabajos configuran cada uno un sistema.

2. El problema de la apariencia en Marx y Adorno

Pero el pesimismo histórico adorniano es desmentido en parte por la expectativa intelectual puesta sobre la producción estética y las obras de arte auténticas. Es en el interior de lo que sucede allí, en los procesos y en las estructuras estéticas, donde se ha refugiado para Adorno aunque mutiladamente la utopía marxista de una subversión del sistema, en la medida en que se pone en juego un tipo de racionalidad no del todo instrumental, bajo el modelo de una relación sujeto-objeto mimética o conciliadora.³ La totalidad remite al problema de la apariencia, porque en sí mismo es problemático el modo en que la totalidad aparece. Esta apariencia referida a la sociedad que se muestra remite a la ideología: "Ideología quiere decir hoy la sociedad como manifestación. Ella está mediada por la totalidad, detrás de la cual se encuentra el dominio de algo parcial, pero sin que esta parcialidad pueda ser reducida directamente a un interés parcial, dado que todos los fragmentos de la totalidad están igualmente cerca del centro" (Adorno, 1955, p. 25). Y recordemos que la sociología adorniana sostiene una idea de verdad hegeliana, en cuanto que "la verdad es el todo" (Hegel, 1807, p. 16). Pero a su vez, la sociedad y la historia en tanto que totalidad también aparecen en la obra de arte, mediadas por la apariencia estética, algo que también es falso configurando en el centro de la forma estética un momento de verdad

³ Sobre el concepto de mimesis en la estética adorniana cf. Adorno, 1970c [1, 2 y 3], 2009 ; Jameson, 1990; Gómez, 1998; Juárez, 2008.

paradójica. Porque a la fórmula hegeliana, la fórmula adorniana la dialectiza y la abre, sin superación: "el todo es lo no verdadero" (Adorno, 1951, p. 55). Esta conexión entre el objeto, la apariencia y la verdad también es una herencia marxista en el pensamiento de Adorno.

En Marx el objeto huésped de la apariencia es la mercancía. Y aquí practica otra inversión de las categorías idealistas, tanto del binomio platónico de esencia verdadera e inteligible y apariencia sensible y falsa, como de la reasunción en la estética idealista alemana de una esencia que necesariamente se manifiesta en lo sensible (Cf. Bürger, 1983, pp. 81 y ss.). Se trata de una apariencia socialmente proyectada en la que los diferentes productos de las distintas producciones humanas que insumen fuerzas de trabajo sociales desiguales aparecen como valores materiales de los propios objetos y como relaciones entre ellos, ocultando precisamente su carácter de producción social. Esa objetivación de las relaciones sociales de la producción y del intercambio de mercancías tiene un momento de concreción material en la forma mercancía, que Marx llama fetichismo, en analogía al fenómeno religioso de convertir a los dioses, que no son más que productos de la actividad humana, en seres autónomos, con valores propios e interrelacionados entre sí; pero también tiene un momento inmaterial, precisamente el carácter de *apariciencia* del fetichismo, donde se desmiente como sensación luminosa falsa y como fantasmagoría eso que es en verdad un relación social adherida a la mercancía (Cf. Marx, 1867, pp. 37 y ss.). Este fetichismo, si bien es falso en tanto apariencia que borra en el producto las huellas del trabajo humano que lo creó, tiene su momento de verdad en tanto muestra la necesidad social aunque ideológica de su existencia: "la forma del proceso social de vida, o lo que es lo mismo, del proceso material de producción, sólo se despojará de su *halo místico* cuando ese proceso sea obra de hombres libremente socializados y puesta bajo su mando consciente y racional" (*Op.cit.* p. 44). Es así, que en la apariencia de la forma mercancía se muestra como un valor material equivalente a otras mercancías lo que en verdad es el ocultamiento del desigual sistema social de producción de valores no equivalentes.

En Adorno el problema de la apariencia fantasmagórica retorna como un aspecto estético nodal, trabajado especialmente en *Teoría Estética*.⁴ Allí la apariencia estética está desarrollada precisamente desde su estado de crisis tras las revueltas de las vanguardias, que no consiguieron más que volver apariencia la misma revuelta contra ella, y a la vez está construida críticamente

⁴ Sobre el problema de la apariencia en Adorno cf. Adorno 1970c [1, 2 y 3], pp.149-160; Bürger, 1983, p. 81-111; Wellmer, 1985, pp.13-50; Jameson, 1990, pp.255-270; Bubner, 2010, p.357-407.

mediante una gran cantidad de conceptos estéticos.⁵ Pero esta enorme y densa constelación teórica se ha manifestado históricamente con diferentes configuraciones de la institución arte burguesa, es decir, de los modos de producción estética, de la propia estructura objetiva de las obras y de las experiencias estéticas en la recepción. Adorno profundiza en el momento histórico previo a la crisis de la apariencia, en el arte del siglo XIX, donde recupera el sentido marxista de la categoría para señalar que hay un incremento de la apariencia estética, hasta llegar a ser fantasmagoría, en el sentido que se *borran las huellas de la producción*. La obra de arte parece ser así, como la mercancía, no hecha por seres humanos. Para Adorno es flagrante el caso Wagner: "la ley formal de Richard Wagner consiste en ocultar la producción bajo la apariencia del producto (...). Sus óperas tienden al espejismo, tal como Schopenhauer llama al «lado exterior de la mercancía mala»: a la fantasmagoría" (Adorno, 1971, p. 82). Esto significa que en el siglo XIX, la obras aparecen afirmando su carácter de apariencia, movimiento que en siglo XX se invierte en los intentos de las obras de hacer aparecer su propio proceso de producción estética, su carácter de cosa fabricada socialmente. "La modernidad acabó rebelándose contra la apariencia [β] de la apariencia [α] de no ser apariencia [γ]" dice Adorno (1970c [3]. p. 151), refiriéndose a que el carácter aparental de la obra [α] aparece [β] negando su propia condición de apariencia [γ], de ilusión fabricada y puesta por los seres humanos.

Frente a la crisis de la apariencia desatada por las vanguardias históricas, la estética adorniana propone su salvación porque ella promete conseguir mostrar algo que no tiene apariencia, la verdad histórica del todo social. Para Adorno la apariencia de las obras de arte surge de su esencia espiritual, en un proceso de tres momentos: [1] el Espíritu tiene en sí la apariencia de ser corporal, viviente, existente: en tanto que se separa de ello para ser en sí, se vuelve incaptable, inexistente, incorporeal; y a la vez pretende vivir, existir y mostrarse como tal, como ser-aparato: allí engaña, se vuelve apariencia de lo vivo, de lo contingente e indeterminado. [2] el Espíritu no sólo es apariencia, sino también verdad porque mediante su aparente contingencia denuncia todo aquello espiritualizado que se muestra como contingente: "el espíritu no es sólo apariencia. sino también verdad; no es sólo el engaño de algo que es en sí, sino también la negación de todo ser en sí falso" (*Op.cit.* p. 158). [3] Las obras de arte devienen Espíritu, porque

⁵ Algunos de ellos son: ficción-ilusión (lógica y sensible: representación visual) (p.149); autonomía del arte/carácter social (p.158); armonía/disonancia (p.149); materia/forma (p.149); razón/mímesis (p.150); expresión/construcción (p.160); unidad/fragmento (p.155); sentido/crisis del sentido (p.154); esencia (inteligible)/apariencia (sensible) (p.155); (contenido de) verdad/falsedad (p.153); conocimiento artístico/conocimiento conceptual (p.159); fantasmagoría (fetichismo)/técnica (trabajo) (p.151); análisis inmanente/teoría crítica de la sociedad (p.156); reconciliación /fragmentación (p.156).

en tanto apariencia de algo particular muestran la aparente particularidad de todo lo que es en verdad Espíritu. Las obras no muestran el Espíritu, sino que ellas mismas, en sus propios elementos sensibles constitutivos son Espíritu. Ese es su contenido de verdad y por eso para Adorno las obras de arte deben sostenerse en la apariencia: en su propia falsedad muestran la falsedad de todo lo que existe. Del mismo modo en que en las obras de arte auténtica tiene lugar una salvación estética, donde la apariencia intenta salvar a lo reprimido por el Espíritu, a lo que es en sí (lo contingente, lo particular, la naturaleza); la teoría crítica debería hacer lugar a una salvación filosófica, donde la estética, como filosofía del arte, según el principio hegeliano-adorniano de que sigue al proceso inmanente del arte, debería a su vez salvar a la apariencia (que salva a lo reprimido) porque de esta depende su contenido de verdad.

3. El problema de los materiales en Marx y Adorno

Adorno elabora el concepto de «material estético» como otro de los centros teóricos de su *Teoría Estética* desde una perspectiva filosófica híbrida y densa que combina rasgos marxistas, dialécticos, sociológicos e históricos. Esta intersección filosófica redundante en un concepto amplio y pluridimensional de aquella categoría, donde el sustrato físico es sólo uno de sus atributos y su definición se construye a partir de la conexión paratáctica con otras [iii] categorías estéticas fundamentales, a saber: [i] la técnica, como el dominio del material mediante los procedimientos del oficio y del trabajo estético (1970d, p.279; 2009, p.167); [ii] la dialéctica de forma y contenido, donde la forma es la organización del material, siendo este "aquello a lo que se da forma" (ibíd., p.199) y el contenido la suma de las partes organizadas en la forma; [iii] y el lenguaje no comunicativo o lenguaje del sufrimiento, donde la expresión hace mimesis de lo reprimido en la elaboración del material (ibíd., p.152). Además, el concepto de «material estético» posee para Adorno al menos [3] momentos distintivos: [1] un momento colectivo o social: aquí Adorno retoma la idea marxiana de materia prima en tanto objeto de trabajo que "ya ha sido filtrado por un trabajo anterior" (Marx, 1867, p.131), para señalar que los materiales de la producción estética no son naturales, sino mediados por la estructura social que los produce, son resultados de procesos colectivos de producción, y por lo mismo, encarnan las contradicciones del todo social; [2] un momento histórico: los materiales y sus técnicas, en tanto sociales, evolucionan diacrónicamente y cada generación de artistas recibe su material en un estado de desarrollo inmanente determinado históricamente. "El material no es un material natural ni

siquiera cuando se presenta a los artistas como tal, sino que es completamente histórico" (Adorno, 1970d, p.200); [3] y un momento cognitivo: Adorno parte de una concepción de verdad no-trascendental, sino determinada socio-históricamente (ibíd., p.259). Ergo la producción artística, en la medida que elabora y configura las estructuras socio-históricas sedimentadas en el material, participa del despliegue de la verdad (Buck-Morss, 1977, pp.101,106-107). Esto es lo que remite el problema del «material estético» al concepto de arte avanzado. Afirma Adorno: "El momento histórico es constitutivo en las obras de arte. Son avanzadas las obras que se abandonan al material histórico de su tiempo sin reservas y sin jactarse por estar encima de él. Estas obras son la historiografía inconsciente de su época; esto las conecta con el conocimiento" (ibíd., p.244).

4. Descomposición de los materiales ante la crisis de lo social y de la apariencia estética

"Pues todo lo que las obras de arte contienen de forma y **materiales**, de espíritu y de tema, ha emigrado de la realidad a las obras de arte y se ha despojado en ellas de su realidad: así se convierte en la copia de esa realidad.⁶ Hasta la determinación estética más pura, el aparecer, está mediada por la realidad en tanto que su negación determinada. La diferencia de las obras de arte respecto de la empiria, su carácter de apariencia, se constituye en la empiria y en la tendencia contra ella." La apariencia estética está hecha a la vez de realidad y de irrealidad, o de fragmentos que vienen de la realidad y al ser ingresados por el productor en el círculo mágico de la obra (magia fría, institucional, sociológica, Bourdieu: *ilussio*) se vuelven contra la realidad. Ese ingreso está socialmente codificado, y allí se encuentra la escala completa de la artesanidad posible, desde lo más mínimo y efímero, desde el dedo duchampeano, señalar y relatar, discursivizar, registrar y convencer, hasta las técnicas más arcaicas, laboriosas y violentas de transformación de los materiales. Allí radica el trabajo social del artista. Apariencia, desdiferenciación y desmoronamiento de los materiales (Cabot, p.32). *„Zerfall der Materialien"* Los materiales también han perdido su evidencia: conectada con la *Sebstverständlichkeit verloren*.

⁶ Pensar allí en el *ready-made* y todas las estrategias de desintegrar la elaboración del objeto. El proceso de transubstanciación de esa realidad en apariencia está mediada en distintos grados y maneras por las tecnologías discursivas y los mecanismos institucionales de comprensión.

Traducción	Fragmento a:	Fragmento b:
1970. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main. Edit. Tiedemann	"Zerfall den Materialien" p.31	"Mit den Kategorien haben auch Materialien ihre apriorische Selbstverständlichkeit verloren" p.31
1971. Taurus Ediciones. Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez	"Desintegración de los materiales" p. 29	"Al perder las categorías su evidencia <i>a priori</i> , también la perdieron los materiales artísticos" p.29
2004. Akal Ediciones. Traducción de Jorge Navarro Pérez.	"Descomposición de los materiales" p.28	"Con las categorías, también los materiales han perdido su obviedad apriorica" p.28
2011. Revisión de Mateu Cabot Ramis, sobre traducción de Navarro Pérez	"Desmoronamiento de los materiales" p.32	"Como las categorías, también los materiales han perdido su evidencia <i>a priori</i> " p.32

"Zerfall": ruina. hundimiento, caída, desintegración, desmoronamiento, derrumbamiento, descomposición, disgregación. Verbo *zerfallen*": arruinarse, desmoronarse.⁷

Rebeliones contra la apariencia, las primeras: contra las "convenciones", Adorno cita el vestuario y escenografía en el teatro (Hamlet en frac, traje, anacronismo, collage histórico; y Lohering, "El caballero del cisne", aparece sin cisne. Buscar estos casos), y el comienzo de la *Recherche* de Proust. Foster, 1991: Primeras vanguardias contra las convenciones, segundas vanguardias contra las instituciones del arte.

Ubicuidad de la apariencia estética, por parte del capitalismo cultural, produjo la fuga de algunas manifestaciones artísticas a lo contingente (neovanguardias). Se podría pensar también en simultáneo, el proceso inverso, que esta fuga contribuyó con la estetización del todo. Esto trae tres problemas interconectados: [1] un problema estético, "la obra de arte es puesta a merced de

⁷ Cf. diccionario online Pons.de y Océano, español-alemán, alemán-español.

una legalidad ciega que ya no se puede distinguir de su determinación total desde arriba", de ser mera administración capitalista, o industria cultural; [2] un problema político, porque sin la apariencia el arte pierde poder sobre la apariencia del todo social, porque se entrega el todo (y ahora incluyendo al arte mismo, es decir el todo sin resistencias ni contradicciones) "a la contingencia y la dialéctica de individuo y todo es degradado a la apariencia: porque no se obtiene un todo", pues para que haya un todo social administrado, una estructura o un sistema de partes interdependientes y necesarias, no hay lugar para lo contingente; [3] un problema epistemológico, sin la apariencia (o sea que sin la configuración del objeto) se pierde la diferencia negativa del arte entre el conocimiento mimético y el conocimiento conceptual. La idea de fenómeno (*Erscheinung*) en Kant renuncia a lo interior de la cosa, del *nóumeno*. En Adorno, la apariencia estética saca afuera el interior de la cosa, de la obra de arte pero en figuras, por eso experimentar e interpretar la obra de arte consiste en imitar el movimiento de la obra, que a su vez es imitación de lo reprimido.

La sociedad como apariencia de una organización no sistemática, como no administrada. Aparece como apariencia de libertad irrestricta de las partes: paradigma e ideología del neoliberalismo. Políticamente en las democracias parlamentarias (Cf. Wellmer, "Crítica radical de la modernidad vs Teoría de la democracia moderna") y de las democracias populares; y económicamente en el neoliberalismo, control blando, líquido, control que aparece como descontrol o libertad, control biopolítico, fármaco pornográfico (Preciado). La realidad aparece como negación estética de la realidad.

*Salvación de la crisis de la apariencia: La realidad social recibió de la crisis de la apariencia estética, en su dispersión, la apariencia (estética) de la apariencia (cotidiana) como afirmación de la apariencia (de totalidad). Hay una necesidad estética, política y epistemológica de la crisis de la apariencia. Sin esa crisis...

*Crisis de la apariencia y desdiferenciación del arte en conexión con la pérdida de la evidencia del arte (*Selbstverständlichkeit von Kunst verloren*) y la desartización del arte (*Unkunstung der Kunst*). Problemas de la traducción de ÄT:

Traducción	Fragmento a:	Fragmento b:
1970. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main. Edit. Tiedemann	„Selbstverständlichkeit von Kunst verloren"	„Entkunstung der Kunst"
1971. Taurus Ediciones. Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez	"Pérdida de la evidencia del arte" p.9	"Pérdida de la esencia artística" p.30
2004. Akal Ediciones. Traducción de Jorge Navarro Pérez.	"Pérdida de la obvedad del arte" p .9	"Desartización del arte" p.29
2011. Revisión de Mateu Cabot Ramis, sobre traducción de Navarro Pérez	"Pérdida de la autocompensibilidad del arte" p.10	"Desartización del arte" p.33

Fragmento **a**: „Selbstverständlichkeit" En alemán, es una palabra compuesta por: „Selbst": pronombre demostrativo: mismo, por sí mismo, de por sí. „Verständlich": adjetivo: comprensible, claro; „verstehen": verbo: entender, comprender, saber; „verständlichkeit": sustantivado: comprensibilidad, entendimiento.

La traducción de Riaza (1971) es gramaticalmente refractaria porque desatiende el prefijo que supone esa inflexión del arte sobre sí, dónde pierde la evidencia de su propio concepto, pero filosóficamente es más precisa: la pérdida de la evidencia o de la claridad del arte es el efecto o la consecuencia en la experiencia estética, esto es en la recepción, del desarrollo inmanente de la *Entkunstun* en el arte moderno, de las sucesivas en la historia y simultáneas en las sociedades revueltas del arte contra su propia concepto, hasta la gran revuelta de las vanguardias. En este sentido, la traducción posterior de Navarro Pérez (2004) da cuenta del aumento de esa confusión de lo estético con el mundo administrado, porque reemplaza evidencia (algo cierto) por obvedad (algo que se pone delante de los ojos): el arte ha perdido no sólo su certeza, sino su obvedad. Desde un punto de vista gramatical, la traducción más correcta, más literal es la de Cabot (2011), como autocompensibilidad. ¿El arte pierde su autocompensibilidad? ¿se ha vuelto históricamente tan difuso y complejo que ya ni él mismo es capaz de comprenderse o definirse?

Esto tiene algo de cierto por fuera del pensamiento adorniano, si observamos el desarrollo inmanente de la historia del arte después de los sesenta, que tras las neovanguardias ha recrudescido sus límites institucionales pero ha desdibujado casi por completo sus límites fenomenológicos con el resto de los objetos, acciones y procesos del mundo de la vida extra-artística. Se trata entonces de una traducción de este concepto de Adorno filtrada por un estado presente del desarrollo de la crisis de la diferencia estética, pero que reviste interés porque señala el impacto ya no en la recepción, sino con cierto sesgo adorniano en la objetividad de las obras y de la propia institución arte del desarrollo inmanente de la *Entkunstun* en el arte contemporáneo. Esto es lo que Bürger (en *Crítica de la estética idealista*) llama desdiferenciación: „Entdifferenzierung zwischen Kunst und Leben". Ya ni las obras, ni los artistas, ni las instituciones específicas del arte comprenden en el fenómeno artístico y precisamente esa falta de autocomprensión, de reflexividad infinita es una definición posible del arte contemporáneo.

Fragmento **b**: „Entkunstung der Kunst". Prefijo "ent" tiene un sentido privativo, en español como "des" o "ex" significando según el caso enajenación, expropiación, extirpación, o "dis" de huída, escape, partida, alejamiento. Pero también tiene un sentido activo, como desplegar, desarrollar, desatar, comenzar, encender, inflamar, descubrir, etc. Es un prefijo que en alemán tiene connotaciones dialécticas privativas y restitutivas. Todas las traducciones (¿y quizás en el sentido con que Adorno mismo lo pensó?) estás desdialéctizadas, porque incluyen el momento de la caída, de la pérdida, de la fuga o de la negación del arte, pero pierden el momento de presencia dialéctica en la ausencia, de afirmación determinada en la negación, en la restitución de un nuevo concepto de lo artístico y de un nuevo proceso de la inflamación del arte justo en el momento donde niega su estado histórico, su apariencia (que siguiendo a Adorno es su esencia y su verdad). Según Adorno el concepto por antonomasia del arte es el de *tour de force*, el acto equilibrista, donde el despliegue de una fuerza va generando el despliegue de la fuerza contraria, que la resiste. Así, en todo proceso de desartización del arte, hay un proceso de artistización. En artes le decimos artistización (o estetización) al proceso por el cual algo emigra o es introyectado en la esfera institucional del arte. Podríamos pensar en traducir entonces *Entkunstung* como (des)artistización, que nos permite leer intermitentemente ambos procesos.

Bibliografía

ADORNO Theodor W. & Horkheimer Max

(1944) *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, (New York: Social Studies Association Inc.). Trad. de Joaquín Chamorro Mielke *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (Madrid: Akal, 2007).

ADORNO, Theodor W.

(1948) *Philosophie der neuen Musik* (Tubinga: J.C.B. Mohr). Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003).

(1951) *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. Joaquín Chamorro Mielke, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada* (Madrid: Akal, 2006).

(1955) *Kulturkritik und Gesellschaft i. Prismen. Ohne Leitbild* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). *Crítica de la cultura y sociedad i. Prismas. Sin imagen directriz*. Trad. de Jorge Navarro Pérez (Madrid: Akal, 2008).

(1958) *Noten zur Literatur* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Notas sobre literatura* (Madrid: Akal, 2003).

(1962) *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Gabriel Menéndez Torellas, *Disonancias. Introducción a la sociología de la música* (Madrid: Akal, 2011).

(1963) *Kulturkritik und Gesellschaft ii. Eingriffe. Stichworte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag).

(1970a) *Musikalische Schriften iv* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de A.B. Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, *Escritos musicales iv*. (Madrid: Akal, 2006).

(1970b) *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Alfredo Brotons Muñoz, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. (Madrid: Akal, 2005).

(1970c) *Ästhetische Theorie*, editada por G. Adorno y R. Tiedemann (Gesamelte Schriften 7), (Frankfurt am Main).

[1] Trad. de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, *Teoría Estética* (Buenos Aires: Orbis, 1983); [2] Trad. de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética* (Madrid: Akal, 2004).

[3] Trad. de Mateu Cabot, *Teoría Estética* (Publicación digital, 2011).

(1971) *Die musikalischen Monografien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción de Antonio Gómez Schneekloth et al. *Monografías musicales. Wagner/Mahler/Berg*. (Madrid: Akal, 2008).

(1972) *Soziologische Schriften 1* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción de Agustín Gonzalez Ruiz, *Escritos sociológicos 1* (Madrid: Akal, 2005)

(2009) *Ästhetik (1958/59)* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Silvia Schwarzböck, *Estética (1958/59)* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2013).

(2010) *Escritos filosóficos tempranos*. Traducción de Vicente Gómez (Madrid: Akal).

(2011) *Philosophie und Soziologie (1960)* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de Mariana Dimópulos, *Filosofía y sociología (1960)* (Buenos Aires: Eterna cadencia, 2015).

BENJAMIN, Walter

(1982) *Das Passagen-Werke* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Trad. de L.F. Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, *El libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2005).

BERMAN, Russell

(1977-1978) *Adorno, marxism and art* (Telos 34). Trad. de M. Molina, *Adorno, marxismo y arte* (Córdoba, 2015).

BUBNER, Rüdiger

(2010) *Acción, historia y orden institucional* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010).

BUCK-MORSS, Susan

(1977) *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Trad. por Nora Rabotnikof Maskivker (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011).

(1989) *La dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. 1989

(2005) *Walter Benjamin, escritor revolucionario*.

BÜRGER, Peter

(1983) *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* (Frankfurt: Suhrkamp). Trad. *Crítica de la estética idealista* (Madrid: Visor, 1996).

ERIBON, Didier

(1991) *Michel Foucault* (Cambridge: Harvard University Press, 1991)

GÓMEZ, Vicente

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

HEGEL, G. W. F.

(1807) *Phänomenologie des Geistes*. Trad. de Wenceslao Roces, *Fenomenología del Espíritu* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009)

JAMESON, Fredric

- (1990) *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic*. Traducción al castellano por María Julia De Ruschi. *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010).
- (2011) *Representing Capital. A Reading of Volume One* (Londres: Verso, 2011). Traducción al castellano a cargo de Lilia Mosconi, *Representar El Capital. Una lectura del tomo 1* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013).
- JARVIS**, Simon
(2007) *Theodor W. Adorno. Critical Evaluations in Cultural Theory*. Volume 1. Routledge, New York, 2007.
- JIMÉNEZ**, Marc
(1977) *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte* (Buenos Aires: Amorrortu, 1977)
- JUÁREZ**, Esteban
(2010) "Adorno: Lo político en el arte" en *Formas de lo político en el arte* (Córdoba: Plaquetas del Museo Caraffa)
(2013) "La modernidad entumecida. Sobre la crítica de Adorno al serialismo" en *Contrastes. Revista internacional de filosofía*, Vol. xviii (Málaga: Universidad de Málaga, 2013).
(2014) *Modernidad estética y filosofía del arte. La estética alemana después de Adorno* (Córdoba: Editorial 29 de mayo)
- MARX**, Karl
(1867) *Das Kapital [Tomo I]*. Trad. de Wenceslao Flores. *El Capital. Crítica de la economía política* (México: Fondo de Cultura Económica, 1999)
(1888) "Thesen über Feuerbach", publicado originalmente por Engels en su libro *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*. Traducido por Pedro Scaron, en *Karl Marx, Antología* (Buenos Aires: siglo XXI Editores, 2014).
- MENKE**, Cristoph
(1997) *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* (Madrid: Visor, 1997).
(2011) *Estética y Negatividad*. Traducción de Gustavo Leyva (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011).
- MÜLLER-DOOHM**, Stefan
(2003) *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual* (Barcelona, Herder, 2003).
- SCHWARZBÖCK**, Silvia
(2008) *Adorno y lo político* (Buenos Aires: Prometeo, 2008).
- WARNING**, R.
(1989) *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética* (Madrid, Visor, 1995).
- WELLMER**, Albrecht
(1985) *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag).
Trad. José Luis Arántegui, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* (Madrid: Visor, 1993).
- WIGGERSHAUS**, Rolf
(1986) *La Escuela de Frankfurt* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011).