

La resistencia de la vanguardia

El concepto de «material estético» en Th. W. Adorno, frente al tránsito histórico de la pintura a las artes visuales.

Estado de la cuestión

El abordaje de la pintura y de las artes visuales remite, como ninguna otra de las artes, al problema de la materia pictórica y el espacio visual, o bien por la centralidad que estas cualidades tienen para la pintura o bien porque han sido de los aspectos de la tradición más ampliados por el arte contemporáneo y más discutidos por la teoría y la crítica. Dentro de la propia crítica alemana, 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. 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 casi comunicativa con el sujeto e ingresa en la obra ya cargado de sentido para ser aislado de su contexto, vaciado y fragmentado (1974). Bürger, ahora retomando a Benjamin (1936), propone centralizar la categoría de montaje, porque desde la vanguardia la producción artística ha abandonado la elaboración artesanal de los materiales (cfr. Bürger, 1983). 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 subterráneamente en los materiales tradicionales, porque estos también entran en una relación casi-comunicativa con el sujeto e ingresan en la producción cargados de sentido. Más recientemente, Christoph Menke alinea sus reflexiones -como Bubner- 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 trata de un substrato presemiótico, de una sustancia bruta, desprovista de sentido y de cualquier configuración significativa, desde donde surge, para Menke, su potencial de interrumpir la comprensión automática en la recepción. Menke también constriñe la idea de material a la "materia natural" y la remite al viejo paradigma de la "representación artística" y a la hoy disuelta separación de lo estético en géneros disciplinares (1997, pp. 57, 93 y ss.). Y por la misma razón, pierde de vista un aspecto del arte actual, a saber, que la producción ha ampliado sus materiales estéticos hasta desarmar la representación y desdibujar los géneros disciplinares. Del lado de la crítica norteamericana que acompañó a los movimientos de neovanguardia, Lucy Lippard propone la categoría de «desmaterialización» del arte para referirse a las estrategias del conceptualismo que buscan "escapar del síndrome del marco y del pedestal" (1973, p.8). Según Lippard, que parte de una concepción fenomenológica de material, para el conceptualismo 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 fenomenológica de material en tanto que "objetualidad" y/o "forma percibida" (1996, pp.56 y ss.), pero abre allí mismo, en los juegos y conexiones 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 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.

El concepto de material en Th. Adorno

Es evidente que a lo largo de su biografía intelectual las reflexiones estéticas de Adorno fueron dedicadas principalmente a la música (1948, 1962), y en menor medida a la literatura (1958). El problema de la pintura aparece en sus escritos muy por debajo y de manera muy sucinta e intermitente. Sin embargo, en *Teoría Estética* señala de manera general, para todas las artes, que "el material es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se le 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" (1970d [2], p.199). En este pasaje Adorno define el concepto de material estético y expone tanto un momento históricamente productivo como otro restrictivo en orden a explicar los albores de la producción estética de cada obra: la expresión "aquello con lo que los artistas juegan (...) todo lo que se presenta a los artistas" permite pensar más allá de los soportes artísticos que han sido consagrados históricamente como legítimos, y también más allá de los procedimientos y conexiones contenidos en ellas. Pero luego Adorno ejemplifica y reduce este carácter indeterminado del material a tres formaciones históricas tradicionales y disciplinares, a saber, las palabras para la literatura, los colores para la pintura y los sonidos para la música. Allí es donde se cuele la historicidad de esta categoría estética, y precisamente allí es donde las vanguardias heroicas y las neovanguardias han introyectado innumerables materiales no convencionales, *ergo* transformando radicalmente los procedimientos de producción, la estructura de la obra de arte y las condiciones de su recepción y circulación.

El primer ingreso en la producción estética del material estético se realiza mediante la transformación de la técnica, entendida como el dominio del material mediante los procedimientos del oficio y del trabajo estético (1970d, p.279; 2009, p.167). El trabajo de la técnica coloca luego el problema del material en el centro de 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. El material dado, al momento de ser seleccionado por un artista para comenzar su proceso de producción, no es en absoluto virgen ni natural. Adorno también hereda del marxismo su filosofía de la sociedad en la construcción del concepto de los materiales, en la medida en que estos poseen al menos tres momentos distintivos: **[1]** un momento colectivo o social: aquí Adorno retoma la idea 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» a la idea de progreso estético y 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).

Junto con el concepto mismo de arte, esto es, con la crisis de la *Schein*, el material estético también ha perdido su certeza, su recorte estable. La ampliación irrestricta del repertorio de lo que puede usar un artista para hacer obras de arte, según la cuál la sociedad en su ancho y la historia en su largo se disponen como elementos utilizables para el juego estético, es entendida por Adorno como „Zerfall der Materialien" (1970c, p.31). Las tres traducciones al español que se han hecho hasta el momento de la *Teoría Estética* divergen en la traducción del término:

| Edición/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 |

[a] „Zerfall" coloquialmente se usa en alemán como ruina, hundimiento, caída, desintegración, derrumbamiento, descomposición o disgregación; y como verbo „zerfallen" significa arruinarse o desmoronarse.¹ Todas las traducciones son correctas desde un punto de vista gramatical. Pero las dos primeras traducciones de „Zerfall" como "desintegración" (Riaza) y como "descomposición" (Navarro Pérez) remiten a la primera negación histórica del nexo vinculante de la obra de arte orgánica, al principio organizador que mantenía las partes reunidas y articuladas en la estructura estética. Ambas remiten al mismo principio estructurante común a todo el arte autónomo, que integra o compone los momentos en el todo unitario de lo bello. Esa dispersión de las partes, ya sea la liberación de los tonos de la dominante en música o de las formas y los colores del *trompe l'oeil* en la pintura, es localizable en las revueltas de la primera vanguardia histórica contra las distintas convenciones artísticas (Cf. Bürger, 1974). La tercera traducción como "desmoronamiento" (Cabot) acentúa el momento de la caída, el sentido del derrumbe del repertorio de los materiales nobles del arte y de la destrucción total de los límites de lo que puede ser tomado como insumo para el trabajo estético. [b] El problema se ve complejizado si consideramos que en *Teoría Estética* esta crisis de los materiales estéticos se encabalga sobre la ambigüedad entre la obra de arte y cualquier otro objeto o recorte del mundo, imprecisión que hace tambalear al propio fenómeno estético y al conjunto de categorías tradicionales que lo rodean. A este fenómeno por el que el arte pierde eso que lo diferencia del mundo corriente Adorno le llama en su lengua materna „Selbstverständlichkeit von Kunst verloren" (*Ibid.*, p.9) y „Entkunstung der Kunst" (*Ibid.*, p.32).

Materiales visuales

Para activar la categoría de «material estético» hay que desligarla de su sentido literal, esto es de su substrato físico y elástico, y poder sintonizarla con el estado diversificado de los materiales artísticos. El impulso crítico de la vanguardia debe ser recuperado en la estética para ampliar teóricamente el concepto de «material estético», sin perder su momento productivo. Esto supone también ampliar las categorías que integran la constelación filosófica en la que está inserta y de la cual depende su sentido y su potencial explicativo. Así es que como hipótesis de trabajo proponemos la categoría de «material visual» para abordar fenómenos artísticos que ya no remiten sólo a soportes pictóricos sino a medios visuales, pero que aún guardan conexión con la idea de trabajo presente en el concepto de técnica, de organización presente en la dialéctica de forma y contenido (organización visible y conceptual, por mínima que sea) y de expresión en la idea de lenguaje. Hablar de «material

¹ Cf. diccionario online Pons.de y Océano, español-alemán, alemán-español.

visual» implica además rehabilitar los momentos de progreso -en el dominio de ese material- y de verdad socio-histórica (que se despliega en la complejidad interna del material: Adorno, 1970d, p. 243 y ss.) sin perder de vista la enorme cantidad de casos contemporáneos cuyo material de trabajo es lo visual, cuyo soporte ya no es la pintura orgánica y cuyos procedimientos son tan amplios como el repertorio mismo de materiales visibles: objetos, montajes, acciones, acumulaciones, instalaciones, intervenciones, fotografías, audiovisuales, entre otros.

Por otra parte, conviene investigar este problema a través de un caso doble pero acotado, que guarda una relación dialéctica con Adorno, de proximidad y a la vez de lejanía, tanto teórica como históricamente. Sabemos que las pocas reflexiones que Adorno dedica a la pintura refieren fundamentalmente al expresionismo alemán, más específicamente al movimiento *Der Blaue Reiter* y su más célebre fundador, Wassily Kandinsky (1866-1944). Frente a Kandinsky opondremos un artista alemán, pero conceptualista, contemporáneo y emigrado a Nueva York: Hans Haacke (1936-). En la oposición entre ambos artistas y los contextos socio-históricos que los posibilitan está contenida la oposición entre el material pictórico de la pintura moderna y la materialidad ampliada de las artes visuales contemporáneas. La primera vanguardia y la neovanguardia ambas han participado activamente en el proceso de ampliación de los materiales estéticos tradicionales. La obra de Kandinsky realiza, en su etapa expresionista, una revuelta de la técnica, de la forma y del contenido, en parte, desde dentro del material tradicional. Las pinturas expresionistas de Kandinsky (1911 - ca.1915) que cuentan entre las primeras incursiones en la abstracción del arte moderno, son la negación de la representación armónica de la realidad, y con ello suponen una negación de la forma orgánica y del repertorio de temas burgueses (Bozal, 2003). *Der Blaue Reiter* (Múnich, 1911-1913) se fija el programa de desmontar la configuración formal clásica de la pintura al óleo y separarla de la imitación de la realidad exterior, para ligarla a la expresión de la realidad interior o espiritual mediante la forma (cfr. Kandinsky, 1912).² De este período consideraremos dos piezas que sientan precedentes en la ampliación del «material estético», a saber, *Sin título (o Primera acuarela abstracta)* (1910) y *Dentro del círculo* (1911), por ser las primeras pinturas en las que las formas y los colores se independizan por completo de la representación.³ Y a la vez porque en ellas es donde mejor se encarna la descripción respecto de este período que su colega expresionista Franz Marc elabora en una carta a August Macke en 1914 bajo la idea de «*Springende Flecken*» ("manchas saltarinas"). Sin embargo, las abstracciones expresionistas son ante todo pinturas, esto es, están realizadas a través del material pictórico, el material moderno por antonomasia. Frente a esta revuelta inmanente, la neovanguardia, con su centro de producción ya mudado a Nueva York, opone estrategias que recuperan la ampliación material de los surrealistas y de los cubistas, esto es, que sustituyen los soportes tradicionales llegando a poner en crisis la definición misma de obra de arte (cfr. Lippard, 1974). Adorno se refiere a este proceso como "descomposición de los materiales estéticos" (1970d, p.29). En este marco, los trabajos tempranos de Hans Haacke, orientados a incluir sistemas y procesos en tiempo real, destacan

² La producción de Kandinsky es muy prolífica en estos años y parte del género de paisaje, retomando el naturalismo romántico, el plenerismo impresionista y el estilo del *Jugendstil* alemán hasta desarrollarlos en su opuesto, del mismo modo que su amigo Schönberg llegó al dodecafonismo desde los principios de la tonalidad (Boehmer, 1997; Bozal, 2003).

³ Se prevé reconstruir el contexto socio cultural de preguerra, entendiendo que "la abstracción no es una «ocurrencia» de Kandinsky o de Kupka, de Delaunay o de Mondrian, tampoco un hallazgo personal, la abstracción es el resultado que un artista alcanza en el marco de un debate cultural y estético que afecta a un momento histórico y que tiene lugar en un ámbito mucho más amplio que el estrictamente pictórico" (Bozal, 2003). En este sentido, no sólo es significativo los hechos generales del contexto socio-político, sino también la relación con otros artistas contemporáneos suyos y con la influyente crítica alemana y austríaca encabezada por Konrad Fiedler, Alois Riegl y Wilhelm Worringer (que estudiaron las artes textiles y artesanales de las manifestaciones "primitivas" y no canónicas que influyeron en el estilo de Kandinsky y en las publicaciones del almanaque de *Der Blaue Reiter*) (Piper, 1965).

por la radicalidad en la selección del «material visual» y el potencial polemizador de su estrategias de dominio de este material (Morgan, 1996, p.89 y ss). Analizaremos dos producciones tempranas de Haacke: *Grass grows* (1967-69), un cúmulo de tierra en el interior del Andrew Dickson White Museum, en el que Haacke sembró hierba del centeno invernal para que creciera orgánicamente durante la muestra; y la conflictiva investigación inmobiliaria, *Shapolsky et al.* (1971), que constaba de 2 mapas del Lower East Side de New York, 142 fotografías de fachadas y fichas mecanografiadas sobre las propiedades en cuestión (Lippard, *ibíd.*, p.323).⁴ Es importante señalar que el aire optimista de los sesenta y la consolidación de un establishment cultural, impulsado en parte por la prosperidad económica del capitalismo tardío en los Estados Unidos a raíz de la Segunda Guerra Mundial y sintomático en los desarrollos técnicos y científicos (bélicos, aeronáuticos, electrónicos, etc.) y políticos (revoluciones sexuales y raciales, movimientos feministas y hippies, etc.) son variables que configuran el contexto donde surge y contra el que se mueven trabajos neovanguardistas como el de Haacke (Morgan, 1996; Crow, 2001; Osborne, 2006, p.40 y ss).⁵ Estas piezas desplazan fuertemente el trabajo artístico desde un material pictórico a un «material visual», donde la organización técnica y formal del contenido es un *work in progress* que simula o bien los ecosistemas naturales en *Grass grows* (Kastner, 2005) o bien el lenguaje industrial, burocrático y fotoperiodístico en *Shapolsky et al.* (Osborne, 2006). Por lo mismo, ambas participaron activamente del proceso de redefinición histórica de lo artístico y de sus alcances políticos, a través de una revuelta de las categorías estéticas y de los contextos institucionales de producción y circulación del arte.

Mediante el análisis del caso Kandinsky y del caso Haacke intentaremos demostrar -sin perder sus particularidades- cómo la ampliación de los materiales estéticos "nobles", que comenzó con la primera vanguardia en procedimientos como el collage, el montaje, el *object trouvé* y el *ready-made*, y progresó con la segunda vanguardia hasta llegar a asumir el mundo natural y social entero como un vasto repertorio de «materiales visuales», fue capaz de agitar la conciencia histórica para la exploración crítica de su presente, y de sus coacciones y contradicciones sociales e institucionales (Schwarböck, 2008).

⁴ El título completo de su investigación era: *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time social system, as of 1 May 1971*. "Tras sus investigaciones previas de los sistemas naturales, Haacke desvió su atención hacia los sistemas económicos, en este caso, un plan de empobrecimiento de vecindarios urbanos urdido por un grupo de especuladores inmobiliarios encabezado por Harry Shapolsky. (...) Esta obra, junto con otras dos, le costó a Haacke su exposición individual en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York, prevista para 1971". Osborne, 2006, p.154.

⁵ Thomas Crow también señala, para contextualizar el caso, la propia tradición local norteamericana contra la que se levanta la neovanguardia, a saber el formalismo en la pintura encarnado por el expresionismo abstracto (Johns, de Kooning, Kline, Rauschenberg, Pollock, etc) y la crítica de arte que le da un marco teórico (Greenberg, Fried). Pero también considera las insoslayables relaciones positivas con el mundo cultural (Duchamp, Klein, Beuys) y socio-político centroeuropeo, especialmente el impulso político del "mayo francés" y las revueltas estudiantiles (Cf. Crow, 2001). Lippard y Osborne agregan además las influencias de los casos argentinos del CAyC, del Di Tella y del Grupo de artistas de vanguardia/CGT en "Tucumán Arde", y los trabajos de los célebres conceptualistas brasileños Cildo Meireles y Lygia Clark.