

Los materiales del arte y su dispersión

Marx en Adorno, y éste en el arte contemporáneo

NOTA: Ponencia leída en el I Congreso de Estética, organizado por el Instituto de Investigación en Teoría del Arte y Estética, Universidad Nacional de Catamarca, Catamarca, 2015.

Resumen: Este trabajo apunta a indagar sobre los sentidos marxistas que son retenidos y discutidos en la tríada conceptual adorniana de material estético, sociedad y apariencia, y a preguntar acerca del potencial teórico que reviste a su vez para el tratamiento con los fenómenos artísticos contemporáneos, descritos con cada vez más insistencia en la tendencia histórica de la "desdiferenciación".

Abstract: *This work aims to investigate the Marxist senses which are retained and discussed in Adorno's conceptual triad of aesthetic material, society and appearance, and ask about the theoretical potential is of turn for treatment with contemporary artistic phenomena, described with each more emphasis on the historical trend of "de-differentiation".*

Palabras clave: Adorno-Marx-arte-material-sociedad

Keywords: Adorno-Marx-art-material-society

Frente a la anunciada muerte del arte moderno y de la caída de la obra de arte con todas sus categorías estéticas, el mundo del arte contemporáneo no cesa de demostrar que la producción y consumo de obras de arte es cada vez mayor, y que el mercado cultural tiene lugar en un perfecto ensamble con el capitalismo tardío. La contemporaneidad estética más que haber anulado los modos de producción anteriores, los ha integrado sin roces en su proceso de expansión en el presente. Por eso mismo es que Marx y su crítica radical al sistema de producción capitalista y Adorno y su crítica posmarxista a la obra de arte moderna configuran una posibilidad de construir una crítica radical al arte contemporáneo, y mediante este a nuestras sociedades actuales.

El concepto de material es construido por Adorno en sus comienzos con un sentido musicológico desde el artículo "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha" de 1938 sobre la sinfonía radiofónica y el jazz, hasta *Filosofía de la nueva música* sobre Stravinski y Schönberg que comienza escribir en 1941 y publica en 1948. En estos años la noción de material musical es formulada como la suma de las propiedades y características de los sonidos y de sus relaciones entre ellos. Las propiedades sonoras y la escucha misma son ya entendidas como no naturales, esto es, que han sido generadas históricamente en los distintos estadios del desarrollo del material musical (Dalhaus, 1974). No se trata sólo de un privilegio cuantitativo del material musical por sobre los otros materiales artísticos sino también una centralidad filosófica que se expone en *Teoría Estética*. De la música, que es el arte del tiempo por excelencia, Adorno extrae el concepto general de la obra de arte auténtica como proceso.

Adorno luego, 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). Se trataría el material el primer estado del objeto con el que se enfrenta el sujeto, en término estéticos, el primer estado de la obra con el que se enfrenta el artista. Y aquí el concepto de material mediado por el de juego, por la actividad lúdica del sujeto, entra en conexión con el ideal adorniano de un comportamiento mimético y a la vez racional. En la actividad mimética se abre la dialéctica sujeto-objeto, en la que el sujeto se entrega a las fuerzas internas de la materia en un movimiento de suspensión de su

propia constitución histórica como sujeto interesado, instrumental. Así el objeto, el material estético, deviene por un momento sujeto, con sus propios intereses y exigencias expresivas constituidas históricamente, que coinciden con el estado colectivo de desarrollo del material. Esas exigencias expresivas que ya traen los materiales estéticos son para Adorno todo el sufrimiento humano que no ha podido ni puede ser expresado en ningún otro lenguaje ni ninguna otra actividad social que transforma unilateralmente, sin mimesis, sus materiales de producción. Entonces el material, el germen de la obra, abre su mirada por primera vez y sólo al artista mimético, mirada que sobrevive en el proceso de producción estética como la expresión de la obra: "la expresión es la mirada(...), es el rostro lamentoso de las obras de arte. Las obras muestran este rostro a quien responde a su mirada" (1970d [2], pp.153-155). En este punto las nociones de **material, mimesis y expresión** arman una ronda en el curso de la producción estética, que Adorno imagina mediante el poema *Torso de Apolo arcaico* de Rainer Maria Rilke.

Esta relación mimética con el material y con su mirada posee también un componente lúdico, donde Adorno hace eco de la idea de trabajo libre que Marx desarrolla en sus *Grundrisen* discutiendo a Adam Smith. Marx define este tipo de actividad como una que no se opone al ocio, a la libertad y a la alegría de la autorrealización, en tanto en el trabajo libre el sujeto fija los fines de su actividad en relación con su objeto de trabajo y las resistencias que este le impone, sin determinaciones externas. Así se desata un proceso de producción no alienado, y en cuyo producto el sujeto se ha objetivado (Marx, 1857. pp. 57 y ss). Y Adorno ha intentado entender la relación entre el sujeto productor y el material de trabajo "con los conceptos de mimesis y racionalidad, determinando la producción artística como una síntesis de ambos tipos de actividad" (Bürger, 1983, p.151). En el juego con el material que acontece en los albores de cada proceso estético particular también se desata toda la constelación inversa entre **material, razón y construcción**. En el juego hay la libertad para el objeto y a la vez la libertad para el sujeto que se autorrealiza mediante éste, poniendo fines miméticos (esto es, inútiles). El comportamiento mimético-racional implica una relación dialéctica entre el compositor y el material, donde hay momentos de libertad para ambos, y donde hay también coacciones bilaterales.

El trabajo de la técnica coloca 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 *El Capital* de "material" en la inversión que hace Marx de Hegel, mediada por el sensualismo de Feuerbach, para referirse a la realidad histórica mundana, a las características concretas de la producción y a la asimétrica situación en el espacio entre los cuerpos de los expropiados y el de los expropiadores como señala Jameson (2011). Pero también Adorno recupera 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: "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). 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, filtrado por el trabajo previo de otras generaciones de artistas. Hay aquí un sentido hegeliano del material pues es "aquello que

forma el espíritu" (Hegel, 1832), es espíritu objetivo depositado en la configuración subjetiva del material y por ello un principio activo del despliegue del espíritu absoluto (Dalhaus, op.cit.). Pero este despliegue es visto con ojos marxistas, en la medida en que es interpretado como el despliegue del principio del intercambio. En los materiales del arte entonces descansan en capas las reificaciones de las técnicas del pasado, a la vez que en el contacto con las nuevas técnicas son parte activa del avance de la reificación general. [3] y un momento cognitivo: Adorno parte de una concepción de verdad no-metafísica, sino determinada socio-históricamente (*ibíd.*, p.259). Ergo la producción artística, en la medida que elabora y configura las contradicciones socio-históricas entre la razón instrumental y la parte de la naturaleza que escapa, entre las técnicas estéticas y las cayosidades del material que resiste, 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).

La crisis de la constelación sociedad/apariencia/materiales

Adorno introduciría en *Ästhetische Theorie*, según sus planes, las reflexiones sobre los materiales estéticos en el capítulo 2 que llamaría "Situación". Y se aborda el concepto de material precisamente desde su situación crítica **posvanguardista**, en el momento de su desmoronamiento y yuxtapuesto a dos subcapítulos, que como dos coordenadas clave dan cuenta de la posición objetiva del arte respecto del mundo administrado: primero, la desartización del arte que tiene lugar en la desdiferenciación entre arte y vida impulsada por la **industria cultural**, en una suerte de reapropiación trágica del ideal de la primera vanguardia, pero también entre la cultura industrializada y el arte autónomo; y segundo, el carácter expresivo del arte de la miseria del mundo. Adorno está pensando en "la era del horror", en la expresión de la miseria del **fascismo**, situación que "se puede observar en Alemania después de Hitler" (Adorno, 1970c[3], p.36). Esta expresión aparece como un componente lingüístico no comunicativo que emigró de la racionalidad conceptual a la racionalidad mimética, que funciona en el seno de los materiales como un coeficiente de fricción de su integración inmanente.

Sociedad, *Schein* y materiales estéticos dentro del pensamiento de Adorno constituyen un sector del gran sistema paratáctico donde se puede reconocer con especial claridad la relación paradójica con Marx, y donde también se evidencian las profundas crisis de la sociedad burguesa, de la historia de la modernidad y del capitalismo industrial. Precisamente esa tríada de categorías necesita ser criticada para a su vez criticar *in toto* el estado actual del fenómeno artístico y de la estructura social. Algo de esa actualidad caracterizada por una fuerte ampliación de los límites de lo estético y por la institucionalización de la anomia que se desata desde la disolución del arte burgués a comienzos del siglo pasado, Adorno pudo ya diagnosticarla e incorporarla en sus reflexiones sobre el arte. Como dijimos más arriba, introduce la categoría de material estético en el momento de su desmoronamiento y la de apariencia estética en el momento de su crisis. Y los materiales y la *Schein* se sitúan precisamente como los extremos del proceso de producción estética, siendo la selección de los materiales su primer estadio del trabajo y el carácter apariencial el modo en que todo el trabajo se coagula en el objeto estético producido. La crisis de ambos arrastra a la misma situación problemática al proceso artístico entero y a la estructura de oposiciones dialécticas de las categorías estéticas.

Pero la lectura de Adorno sobre la progresiva permeabilización de la membrana estética, de la *Schein*, que separa lo que puede ser obra de arte del resto social, en manos de los movimientos de la vanguardia más radicales advierte acerca de los riesgos de su ideal de licuar indiferenciadamente el arte y la vida prosaica. Para Adorno y contrario a lo que prometía por antonomasia el dadaísmo y el conceptualismo, esta crisis multilateral y utópica de la estética moderna es un programa *a priori* peligroso porque a la obra se le amputa el efecto político real que residía precisamente en su ineffectividad política real, en el ser-en-sí inmanente mediante el que atacaban al ser-para-otro de la sociedad capitalista. Cuando la obra de vanguardia rompe el nexo interno de la obra autónoma y se fija el fin externo de criticar el mundo burgués se convierte en su propio enemigo, se comporta sin hacer mimesis de lo que en ese mundo se reprime, y acaba operando instrumentalmente, como la continuación directa de la racionalidad instrumental. Al final hasta la más silentes de las antiobras acaba cayendo, incluso por defecto o por la coacción de las instituciones artísticas, lo que Brea llama por la compresión institucional de las "auras frías", y mediante éstas en una *Schein* ideológica y deviene obra autónoma otra vez. En cualquier caso, el riesgo de suspender la diferencia estética corre a través del ingreso en la mónada artística de la racionalidad mala que gobierna el todo, aunque se podría pensar también en simultáneo, el proceso inverso, que la fuga del arte de sus propios límites contribuye con la estetización y la disimulación estética del todo administrado. Esto trae, siguiendo a Adorno, un problema estético, en tanto que "la obra de arte es puesta a merced de una legalidad ciega que ya no se puede distinguir de su determinación total desde arriba" (*Op.cit.*, p.159), de ser mera administración capitalista, o industria cultural. Pero también hay un costo político, porque sin la *Schein* el arte pierde poder sobre la ideología del todo social, porque se entrega el todo y ahora incluyendo al arte mismo, es decir el todo ya sin ningún reducto de resistencias ni contradicciones a la mera contingencia, "y la dialéctica de individuo y todo es degradado a la apariencia: porque no se obtiene un todo" (*ibíd.*), pues para que haya un todo social administrado, una estructura o un sistema de partes interdependientes y necesarias, no hay lugar para lo contingente. Con ello, surge también un problema epistemológico, porque sin la *Schein* que vive en la configuración del objeto, se pierde la diferencia negativa del arte entre el conocimiento mimético y el conocimiento conceptual.

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).¹ La traducción como "desmoronamiento" de Cabot (2011) 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. "Su despliegue es lo mismo que su desmoronamiento" dice Adorno en *ÄT* (1970c, [3] p.239). Entonces su desmoronamiento es lo mismo que su despliegue: El "desmoronamiento" de los materiales es entonces lo mismo que su despliegue, la ley inmanente de su movimiento histórico incluía el momento de la

¹ Las tres traducciones al español que se han hecho hasta el momento de la *Teoría Estética* divergen en la traducción del término: 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).

caída, inmanentemente. Esto puede leerse en clave política, puesto que si el trabajo sobre las contradicciones estéticas del material es a la vez una participación en el trabajo sobre las contradicciones del todo social administrado, empujar este despliegue hacia el momento de su desmoronamiento supondría estar haciéndolo con el capitalismo mismo. Y cumplir con el sueño del Marx tardío de que suene la campana de la hora final de la propiedad privada. Pero eso sería posible mediante un imposible, si se eliminara la diferencia estética como quería la vanguardia heroica y todos los reductos de las fuerzas colectivas de producción se comportaran con sus materiales de trabajo como el compositor dialéctico con el material musical. Pero se trata de un imposible, porque como observaba Adorno respecto del happening, cuando el arte se propone borrar su diferencia respecto de la praxis vital, primero que cae en la apariencia pero ya sin contradicciones, y segundo que corre el riesgo de que en vez de exportar sus potencias buenas a la vida dañada, esta ingrese en el proceso estético y lo haga colapsar de reificación.

Pero arriesguemos algunas preguntas, asumiendo el diagnóstico marxista-adorniano acerca de la ley de movimiento de la sociedad y del arte, de cómo ha continuado el despliegue de estas hasta nuestro presente. En los materiales estéticos está sedimentada las fuerzas sociales y en la apariencia se manifiesta la verdad de la sociedad. En el curso *Filosofía y sociología* del semestre de verano de 1960 en la Universidad Goethe de Frankfurt, Adorno ensaya una crítica filosófica radical 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). 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, 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 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). ¿Pero cómo aparece la sociedad en el capitalismo tardío? Hoy experimentamos la sociedad mediante dos rasgos que parecen negar las tesis adornianas: [1] la estetización progresiva de la vida extra-artística, pero no mediante la *schöne Schein*, la bella apariencia, sino mediante la *Krise des Schein*, que emigró del arte al todo, mediante una apariencia de la sociedad que se ha vuelto contra sí misma, que se ha rebelado contra su propio modo histórico de aparecer como totalidad: la sociedad sistémica aparece en fragmentos, como organización no sistemática, como no administrada, aparece como apariencia de libertad irrestricta para las partes, para los individuos; [2] una suerte de hedonismo sistémico, mediante el cual la violencia de la administración evolucionó a una forma de control que aparece ideológicamente mediante su opuesto, como reconciliación falsa. Podríamos invertir, para preguntar sin el tono de la interrogación, la definición durkheimiana de sistema social para decir que "la sociedad es eso que está donde no duele, donde se goza, donde tiene lugar el placer, el ocio y el entretenimiento".

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 Alt. *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
(1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp). Trad. de J. García, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).
(1983) *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* (Frankfurt: Suhrkamp). Trad. *Crítica de la estética idealista* (Madrid: Visor, 1996).
- 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" en Jarvis (2007).
- ERIBON**, Didier
(1991) *Michel Foucault* (Cambridge: Harvard University Press, 1991)
- GÓMEZ**, Vicente
(1998) *El pensamiento estético de Theodor Adorno* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998)
- HEGEL**, Georg Wilhelm Friedrich

- (1807) *Phänomenologie des Geistes*. Trad. de Wenceslao Roces, *Fenomenología del Espíritu* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009)
- (1832) *Vorlesungen über die Ästhetik*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, *Lecciones sobre la Estética* (Madrid: Akal, 1989).
- 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.
- JAY, Martin**
 (1973) *The dialectical imagination* (Boston: Little Brown y Co, 1973). Traducido por Juan Calos Curutchet, *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación social, 1923-1950* (Taurus, 1974).
 (1984) *Marxism and totality. The adventures of a concept from Lukács to Habermas* (Los Ángeles: University of California, 1984).
- 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).
- RILKE, Rainer Maria**
 (1908) *Der neuen Gedichte Anderer Teil* (Leipzig: 1908). Traducción de Federico Bermúdez-Cañete, *Nuevos poemas II* (Madrid: Ediciones Hiperión, 1994).
- 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).