

# MENKE Y BÜRGER ANTE ADORNO

ANTONIO AGUILERA<sup>1</sup>

## RESUMEN

Este trabajo enfrenta críticamente dos importantes interpretaciones de la estética de Th. Adorno: Bürger ha destacado la autonomía y la institución arte; Menke ha subrayado la oposición entre autonomía y soberanía artísticas. Al oponer Bürger y Menke se trata de ofrecer una interpretación alternativa que articula esas tres dimensiones del arte: autonomía, institución y soberanía. Es clave para ello una teoría de la modernidad cuyo núcleo está en Adorno y que no olvida la evolución del arte moderno.

## ABSTRACT

This work faces in a critical way two important interpretations of Th. Adorno's aesthetics: Bürger has emphasized arts autonomy and institution art; Menke has pointed up the opposition between autonomy and artistic sovereignty. Contrasting Bürger and Menke view I try to offer an alternative interpretation which articulates these three arts dimensions: autonomy, institution and sovereignty. For this it is useful a theory of modernity based in Adorno which does not forget evolution of modern art.

Todo ha llegado a ser tan evidente en arte que sorprende siquiera la posibilidad de invocar lo que se muestra problemático, tanto en su legalidad, como en la relación con la sociedad, como en la legitimidad del arte actual. No parece fácil en arte rebasar el tabú que el antiintelectualismo graba en la frente de cierta estética, esa exigencia de que sólo se hagan imágenes, de no cumplir la ley del pensamiento que obliga a ir hasta la filosofía. El parque urbano del arte, de la institución arte y de la estética antifilosófica, aparecen protegidos por el mercado y la política oficial, sea conservadora o se entienda como progresista. Pero el precio del que habita en ese espacio verde rodeado de tráfico y contaminación está en que su vida se alimenta del propio cadáver. Ni Hegel pudo imaginar algo tan espantoso con su muerte del arte, tampoco Benjamin con su referencia al tiempo cosificado. Una muerte en vida. Que las escasas

---

<sup>1</sup> Una versión previa fue leída en una conferencia en la Universidad Autónoma de Barcelona el 25 de marzo de 1999.

fuerzas del arte le permitan sobrevivir no depende sólo del mismo arte o de la imaginación subjetiva que trata de responder a los avances del industrialismo tardomoderno. A ello podría ayudarle la estética, aunque sólo si consiguiera asumir sus propias exigencias filosóficas, reformulando tramas conceptuales a la luz tanto de la filosofía de este fin de siglo como del arte moderno. En esta tarea le va a la filosofía algo más que una simple especialización, ya que le asegura de una línea de desarrollo de la razón moderna que no puede dejar de incorporar para comprender la modernidad desde sí misma. Hay varios caminos filosóficos, pero pocos conducen a una comprensión crítica de nuestra modernidad al nivel adecuado. La urbanización de la provincia de Adorno no ha concluido todavía tras treinta años. Falta urbanizar eso para lo que Habermas no ha sido peculiarmente sensible, lo estético, aunque no haya dejado de invocarlo una y otra vez dentro del complejo de racionalidad que equilibra el avance unilateral de la racionalización social, aunque sea desde la atalaya de una pragmática formal<sup>2</sup>. Por otro lado, Habermas ha atacado intensivamente las filosofías que al invocar lo estético pretenden la desdiferenciación de los saberes modernos, una fusión desde claves premodernas de contenidos modernos. Precisamente porque ofrece una alternativa moderna ante esa desdiferenciación, la *Teoría estética* de Adorno se convierte en texto de extrema relevancia filosófica, no sólo estética. Las fuerzas que consiguió articular esa teoría siguen en gran parte en vida y han desplegado efectos que permiten ya enjuiciarla. Este trabajo confronta dos interpretaciones de la estética de Adorno (Bürger y Menke) para poner de relieve tanto lo que han obtenido filosóficamente como lo que han oscurecido o perdido.

### Ataque a la institución arte

En su *Teoría de la vanguardia*<sup>3</sup> Bürger ha desarrollado una de las cuestiones teóricas decisivas de la estética de Adorno, la que atiende al arte como hecho social. La teoría de Bürger, hija de las ilusiones del mayo del 68, arranca del pretendido desprecio de Adorno frente al ataque de la vanguardia contra la institución arte, que le llevaría a reducir intraestéticamente el concepto de compromiso político. Desde un lado externo y desde otro interno, Bürger destaca lo que cree una falta de comprensión en Adorno de lo que la vanguardia significa para la estética: se trataría de un planteamiento prevanguardista. Bürger trata de compensar la insuficiencia de Adorno, aunque reconoce que parte del pro-

<sup>2</sup> Habermas: *Teoría de la acción comunicativa, I*, Tecnos, Madrid, 1987, p. 315.

<sup>3</sup> Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.

blema tiene que ver con el hecho de que la estética de Adorno no sea una teoría de la vanguardia, ya que pretende una generalidad mayor.

En su estética, Bürger pone la vanguardia en el centro y pasa a negar que la ruptura clave en el arte moderno estuviera en la ruptura con la tradición, o que lo nuevo pueda considerarse alternativa artística a la mercancía. Esos dos desplazamientos respecto a Adorno llevan a Bürger a defender la simultaneidad de los procedimientos artísticos, de tal manera que se hace ilegítima cualquier argumentación en favor de la vanguardia frente al arte realista<sup>4</sup>. La teoría de la vanguardia, convertida en una teoría de la simultaneidad del arte, no tiene reparos en criticar a la neovanguardia o en señalar la falsedad de la ruptura vanguardista, sin considerar que en tal ataque a la neovanguardia exista incompreensión. Brota la paradoja de que el teórico de la vanguardia que es Bürger deja espacio para lo no vanguardista y el teórico de la estética que es Adorno legitima el proceder vanguardista contra la simultaneidad. Un análisis del último arte permitiría precisar las dos posiciones y comprobar su fecundidad teórica y práctica. Bürger también ataca a Adorno, lo ataca especialmente, en cuanto no parece aceptar la posibilidad del compromiso político en arte, pero lo hace de tal manera que al final Bürger despotencia incluso el compromiso que se puede producir intraestéticamente. Se manifiesta un rasgo antivanguardista de Bürger, justamente en el corazón de lo que entiende por característico de la vanguardia, en lo que ella quería ser un ataque a la institución. Bürger acaba por proteger la institución arte, aunque a la vez no deje de intentar apropiarse teóricamente del ataque vanguardista. Su teoría de la vanguardia no se distingue realmente de lo realizado por la misma institución arte cuando asimila los movimientos vanguardistas al arte anterior. Por eso más tarde Bürger necesita poner como centro filosófico de su reflexión un ataque a la estética idealista concebida como horizonte de la institución, como si fuera necesario establecer una distancia para respirar filosóficamente, pero en esa lejanía ha tenido que ascender a lo antropológico, no muy cerca de lo político que reivindicaba.

Según Bürger, lo que caracteriza a los movimientos de vanguardia es el ataque a la institución arte, su intento por devolver el arte a la praxis, un ataque que también lo es a la autonomía ya establecida, especialmente por el estetismo. Ahí estaría la ruptura que no puede describir la categoría intraestética de lo nuevo, indistinguible de la moda. Y sin embargo el mismo Bürger, en una nota a pie de página sumamente importante, al describir lo que serían los movimientos de vanguardia, incluye no sólo a los que atacaron la institución, entre

---

<sup>4</sup> Que no puedan oponerse tan limpiamente es decisivo en la discusión sobre el arte actual. Véase mi "¿locuacidad de las cosas?" en *Xavier Franquesa (1990-1999)*, editorial Centro de Santa Mónica, Barcelona, 1999.

los cuales el dadaísmo sería paradigmático con la vanguardia rusa, sino también los movimientos que no la atacaron, como es el caso del cubismo. Aparece una contradicción que arrastra la teoría de la vanguardia de Bürger, especialmente cuando dice tomar como modelo a Brecht y constata que Brecht, precisamente, no atacó la institución, sino que intentó refuncionalizarla. Brilla por su ausencia que Bürger no discuta la crítica de Adorno al concepto de compromiso de Brecht, en donde da cuenta del ataque brechtiano a la vanguardia y las insuficiencias filosóficas del mismo Brecht.

La teoría de la vanguardia de Bürger precisa histórico-socialmente el concepto de autonomía, su carácter social. La autonomía aparece como conjunción de restos artesanales, de coleccionismo generador de mercado y de las necesidades de representación de una clase social, en una situación donde le presta ayuda una estética filosófica que sistematiza teóricamente esa autonomía. La autonomía aparece como un espacio social separado, como algo que se institucionaliza lentamente a través de una suerte de genealogía que va del arte sacro al de corte, de éste al burgués y al esteticista. La vanguardia pone en cuestión ese desarrollo institucional tratando de romper esa separación. Bürger indica tres efectos decisivos producidos en la reflexión estética por la vanguardia: 1) reconocimiento general de categorías de la obra de arte que permiten tanto conceptualizar estadios precedentes como entender el medio artístico como un procedimiento racional; 2) conversión del subsistema artístico en autocrítico, de manera que se muestra la conexión entre autonomía y carencia de función social; y 3) comprensión del subsistema artístico como separación del contenido de las obras de arte de la institución, donde la autonomía aparece como fruto del desarrollo de la sociedad, de tal manera que la separación del ámbito vital afecta al contenido de las obras y lleva a una crisis del arte (Mallarmé, carta de Lord Chandos). Sin embargo, Bürger entiende que la vanguardia ha pretendido superar falsamente la institución arte, porque no es deseable una superación de la autonomía del arte, en cuanto que es precisamente la separación del arte de la praxis vital lo que garantiza su libertad de movimiento. Si el precio de esa libertad se obtiene gracias a que el arte se haya convertido en una descarga de la presión de protesta, no se consigue potenciar sus fuerzas al negar la autonomía. Los ataques de la vanguardia a la institución se dirigieron a la finalidad del arte, negando el esteticismo que convierte a las obras en fines en sí mismas; a la producción, contra el concepto de genio y el autoengaño que produce, en favor de una producción colectiva; y a la recepción, en favor de superar la oposición entre productores y receptores. Como la vanguardia no consiguió que cambiaran las condiciones sociales del arte, el efecto final ha sido una falsa superación del arte por la línea de una literatura de consumo sometida a la evasión o a una estética de la mercancía que estimula la compra de mercancías inútiles con los encantos de la forma.

La importancia de la autonomía parece innegable, pero Bürger no pierde la perspectiva de un compromiso político. Por eso sitúa como clave de la autonomía a la inorganicidad. Lo más sorprendente de este paso teórico consiste en que sea precisamente el cubismo, como movimiento que evitó el compromiso que atacó la institución, aquel que resulta relevante para definir la lógica interna de la vanguardia, la del cuadro-montaje, y por ello mismo lo que al final haría comprensible el compromiso político en arte. La categoría de montaje, refinada mediante la introducción de categorías benjaminianas que no son confrontadas con la *Obra de los pasajes* de Benjamin —donde Benjamin elabora una teoría del arte moderno que media con su teoría de la reproducción— es lo que le permite a Bürger criticar lo que entiende como rechazo adorniano al compromiso político. Pasa al centro la noción del cuadro montaje, en el *collage*, cuando el camino más directo según la determinación del concepto de vanguardia parecería conducirlo a Duchamp y al *ready made*. En la dignificación del fragmento por medio del *collage*, se liberan las partes de la tiranía del todo. Esta interpretación que redefine la alegoría benjaminiana como montaje, para perder el rasgo de melancolía y el carácter fúnebre de la historia, abre para Bürger el espacio donde intraestéticamente puede emerger algo extraestético. Si la obra orgánica, con su sometimiento a la totalidad, impedía un arte puro que fuera a la vez político, con la obra inorgánica, en su conexión contradictoria entre partes heterogéneas, se abre la posibilidad de un tipo de arte autónomo y político a la vez. Liberados los fragmentos de la autoridad del todo, algunos de ellos pueden remitirse a lo social<sup>5</sup>, porque la recepción se abre, en la renuncia a la interpretación del sentido que brotaría de las partes hacia una totalidad, en la atención a los principios constructivos, a una independencia de las partes donde el motivo político, como en Brecht, puede actuar de modo inmediato. Brecht es el modelo de esta teoría de la vanguardia en cuanto parece conservar las intenciones de la vanguardia sin poner en cuestión la autonomía, estableciendo una conexión con la realidad.

La *Teoría de la vanguardia* de Bürger significó una potenciación extrema de lo que Adorno entiende como hecho social del arte, pero también una renuncia a la tensión extrema que incluye la autonomía. Parece como si Bürger se olvidara de que lo social ocupa un lugar dentro de la teoría estética de Adorno y no quisiera seguir la lógica de lo artístico que desarrolla, al reducirla simplemente a la categoría de lo nuevo. Frente a la inorganicidad bürgeriana brota

---

<sup>5</sup> Bürger remite a la categoría de “carácter enigmático”, pero la entiende como simple resistencia al intento por captar sentido; mientras que Adorno la entiende de modo radical como comprensión de la falta de comprensión. De hecho parece como si lo político fuera el punto donde la falta de comprensión se compensara en Bürger.

en Adorno una lógica artística que no reniega de la articulación extrema entre partes y todo, de una articulación que incluye hasta lo imprevisible y que no reniega del azar o del experimento, que incluye lo inorgánico, irreducible a la categoría benjaminiana de lo nuevo. Finalmente, esa diferente legalidad estética permite ver la diferencia en la función social del arte, la diferencia entre “institución arte” en Bürger y “arte como *fait sociale*” en Adorno. Y eso tiene implicaciones para comprender la función del arte en la sociedad. La exigente articulación de Adorno obliga a ver lo artístico como lleno de lo social; todos los materiales aparecen como históricosociales, los fragmentos se relacionan con el todo social incluso en su carácter caótico. Ante ello la desarticulación bürgeriana considera que los fragmentos sueltos posibilitan que algunos adquieran conexión con lo político, para finalmente tener que remitir a lo antropológico y a una forma pura escasamente histórica. La defensa del compromiso político paga en Bürger el precio de una antropologización, de una falta de conexión con lo social. Bürger no dice que el ataque vanguardista a la institución haya fracasado porque la institución hubiera conseguido subsistir o porque incluso hubiera salido reforzada al incorporar precisamente a la vanguardia como arte. Invoca el fracaso del éxito social, ese reconocimiento social que en la neovanguardia adquiere el carácter de un compromiso al revés. El punto de partida de la nueva situación institucional la describe bien la pretensión de la neovanguardia frente a la vanguardia: ya no trata de que explote el museo, sino de que el museo incorpore como obra artística la explosión. El sarcasmo de Bürger ante esta situación adquiere rasgos de antivanguardismo en este punto, ya que no comprende la situación de zozobra del artista contemporáneo, tampoco la zozobra del teórico del arte. En esta nueva institución del arte, que incorpora las obras vanguardistas como verdaderos clásicos del siglo, se hace posible que se puedan simultanear obras orgánicas e inorgánicas como igualmente legítimas. Pero también lleva a un cambio en la teoría estética en la dirección de una hermenéutica distinta, cuanto un cambio en la recepción. ¿Obedece a eso la teoría de la vanguardia de Bürger cuando precisamente constata que no habría sido deseable que el ataque a la institución hubiera devuelto el arte a la vida? No es fácil decir que sí, porque Bürger trata de recomponer la posibilidad de un arte político, aunque siempre limitado por la institución. Sin embargo, el precio de la aceptación de la simultaneidad de procedimientos, no sólo legitima un arte realista y uno inorgánico político, sino también un arte inorgánico no político<sup>6</sup>. Bürger no establece un criterio de evaluación estético en su teoría, mientras que precisamente Adorno apunta, desde

---

<sup>6</sup> Por eso Bürger necesita más tarde invocar el concurso de dos adversarios: el neorromanticismo desdiferenciador y el idealismo que absolutiza una parte de la diferenciación.

una perspectiva menos ecléctica, en favor de un arte y una teoría no directamente políticas, pero a la vez comprometidos con las luchas sociales que se mostrarían en las formas, y que pueden extenderse por detrás y por delante de los movimientos vanguardistas, compromiso finalmente con lo humano en cuanto negación del sufrimiento.

### Modelo de praxis

Años más tarde Bürger hizo una importante crítica al optimismo con el que había sido escrita su obra sobre la vanguardia, viéndose obligado a volver con más cuidado en su *Crítica de la estética idealista*<sup>7</sup> a temas centrales de ese Adorno que antes veía superado con las vanguardias. Precisamente el éxito social de esas vanguardias, su fracaso estético y político, obligaba a entender la importancia de la autonomía, su separación de la praxis vital como garantía de movimientos y como protesta. Resulta que la falta de compromiso político, la descarga de la presión social en la autonomía, aparece como garantía de libertad, de una separación que puede protestar contra una sociedad deteriorada, pero al precio de su propio aislamiento o encierro. Sin embargo, Bürger no desiste en su intento por recuperar un motivo que ya no puede plantear como compromiso, con lo cual se acerca mucho más de lo que parece al Adorno que criticaba, dejando por el camino el modelo de Brecht y en parte a Benjamin.

Bürger vuelve a intentar el camino de Adorno, el de una crítica de la estética idealista, aunque siempre procurando quitarse de encima el peso del maestro Adorno, al que llega ahora a tratar de antivanguardista. La nueva situación del arte que ha hecho posible la vanguardia ya no puede pensarse con las categorías de la estética idealista, con el supuesto básico de una obra de arte como coincidencia de forma y contenido. Bürger dice querer ir más allá que Adorno, que Benjamin y que Gadamer. Pero necesita afirmar que Gadamer pretende conservar la tradición invocando una estética moderna convertida en mera apariencia, o que Adorno es antivanguardista y queda preso en la estética idealista, mientras que Benjamin, aun tomándose en serio las vanguardias, niega abstractamente el arte desde el cine (Bürger olvida el Baudelaire de Benjamin). Tal vez el avance teórico vaya por señalar lo peor, como Bürger, pero no siempre se puede prescindir del apoyo cuidadoso en lo bien pensado.

Tras discutir ciertos supuestos de la estética idealista, contrapuesta a los actuales intentos por construir una nueva mitología, Bürger quiere apoderarse de nuevo del potencial de las vanguardias, que sigue viendo en la transforma-

---

<sup>7</sup> Peter Bürger: *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996.

ción de la institución del arte, más que en la emergencia de una legalidad autónoma. Bürger pasa a enumerar las transformaciones producidas en la situación del arte actual: en la recepción, en la producción y en la reflexión. Reitera el viejo motivo de que la praxis artística otorga la legalidad del dominio teórico, sin ver hasta qué punto necesita acudir a la filosofía misma como obligado contrapunto, pues su *Crítica de la estética idealista* se convierte en crítica teórica desde las implicaciones de la vanguardia, y no precisamente en lo contrario, como pretendió Adorno mismo. Y se hace evidente que ya no se trata de una teoría de la vanguardia, sino de elementos para una teoría estética general donde la clave reside en un arte visto como hecho social, más que en su logicidad, en una sutil estilización de la estética de Adorno, ya vista como inactual, que inevitablemente pierde el delicado equilibrio conceptual que le da toda su fuerza. Bürger quiere saltar por encima de las categorías de la estética idealista que hoy considera el horizonte normativo de la crítica y de la teoría de las artes, en un gesto de ataque a los supuestos de la institución.

La recepción estética se presenta, a la luz de esa crítica de la estética idealista apoyada en la vanguardia, como distinta tanto de la contemplación adorniana como de la dispersión benjaminiana. La recepción contemplativa implica un no tomar parte en el juego, un olvido del sí mismo que desaparece en la obra; su peligro radica en convertir al arte en instrumento de la felicidad o, peor aún, en pasar a una doctrina de la salvación por el arte. La dispersión aparece como crítica de la recepción contemplativa y del momento parareligioso del aura, pero al negarla abstractamente apenas consigue ir más allá de un mero hacerse con el uso y la percepción de la arquitectura. La crítica concreta de la recepción contemplativa debe partir de una crítica minuciosa de sus momentos. Se muestra como una variación de la experiencia mística donde el sujeto penetra en la obra, se identifica con ella y desaparece en ella. Se trataría de pensar la recepción como un esfuerzo donde se renuncia a la satisfacción inmediata de necesidades actuales y que implica una capacidad de concentración. El sujeto está presente como activo, de ninguna manera se funde con la obra. Desarrolla sus capacidades en un proceso de superación de obstáculos que es un trabajo y que parte tanto de experiencias previas como de una capacidad de relación entre experiencias estéticas e históricas. Bürger utiliza como modelo a Hegel estableciendo las condiciones de una recepción como recuerdo interiorizado (*Er-rinnerung*): fundación de una continuidad, apropiación por interiorización que toma la obra del pasado como potencial de significación. Esa apropiación requiere de la actualización realizada por un sujeto activo del trabajo colectivo de la especie como mediación de la obra. Bürger enlaza finalmente esa noción de recepción con la conversación. Se trataría de una manera de hacer propio algo extraño sin eliminar su extrañeza. El concepto de recepción de Bürger ya no está ligado a las obras vanguardistas, al momento de

choc que provocaron, se ha convertido en teoría de la recepción general, desdibujando el peso que Adorno otorga a las obras de arte actuales en cuanto más accesibles para nosotros, lo que implica que la mediación sea básicamente estética y se modifique con las obras actuales. ¿Habría que decir que los ojos de la muchacha que ofrece frutos, ese brillo de sus ojos conscientes al que remite Hegel en la cita que comenta Bürger, se tiñe con la poesía de Baudelaire y con la fotografía de Blossfeldt? Adorno dice al respecto en sus "Dificultades para comprender la nueva música", que las obras de la música contemporánea requieren de una recepción más concentrada que las de la música tonal.

La producción artística también implica una disolución de la estética del genio. Aparece para Bürger como trabajo. Pero no como un trabajo que disolviera el arte en la praxis diaria, lo que al fin y al cabo sería una absolutización esteticista de la autonomía del arte. Aparece un concepto de trabajo que no es reducible ni al de una actividad racional según fines ni a una actividad comunicativa que busca el entendimiento. La producción artística aparece como trabajo, pero como trabajo que ni es instrumental o estratégico, ni es interacción. No sigue reglas técnicas, no es interacción, aunque pueda servir para la interacción. Brota una posibilidad no concebida por Habermas, en su oposición al concepto de trabajo marxiano para asegurar la autonomía de lo político. Es la posibilidad de un trabajo libre, de un modelo de praxis. Esta praxis, alejada de la irracionalidad del genio, no hipostasía la reconciliación entre forma y contenido, ni sería expresionista o formalista, y haría comprensible cómo la destrucción de la forma puede ser formadora. Bürger toma de nuevo como modelo de esa producción el *collage*, donde el material aparece con una cualificación formal y semántica que pone al productor en una relación comunicativa, y lo ofrece como alternativa a la apelación de Adorno a una mimesis oscura.

Bürger cree encontrar un camino adecuado que no lleva ni a la desdiferenciación neorromántica ni al esteticismo en la estética contemporánea. La reflexión estética partiría de una obra de arte que ya no es ni revelación absoluta, ni inmediata unidad entre particular y universal, ni resultado de la actividad del genio. Esto conduce a la idea de un tipo de trabajo social que hace posible una apertura colectiva al mundo. Por eso Bürger reinterpreta el contenido de verdad adorniano como dependiente de los receptores, como punto de fuga al que se orientan las interpretaciones. El arte aparece como actividad rica en consecuencias sociales. Bürger establece las funciones sociales del arte: 1) Se muestra como el modo para acceder a lo no racional sin reprimirlo. Bürger remite al goce en lo terrible de Moritz, que interpreta desde Herder. Si la represión hace posible un retorno destructivo, el medio para apropiarse no abstractamente de lo terrible estaría en el arte como mediación entre necesidades pre-racionales y mundo moderno. 2) El arte se situaría no en lo social directamente, como pretendieron las vanguardias, sino en el plano de los suje-

tos, convirtiéndose en un medio de experiencia. Ni aparece como realidad cotidiana transformada, como pretendió el mayo del 68, ni como oposición a lo cotidiano o trascendencia (Adorno, también Menke). Ese medio de experiencia haría posible poner el pensar figurativo al servicio de la verdad. 3) El arte aparece como lugar donde se reconocen fines, en la perspectiva de Herder se convierte en un sueño colectivo que aleja las tinieblas y que no se contrapone a la razón, un lugar donde los hombres comprenden su determinación individual y colectiva.

Esta estética no sólo se remite a la estética de Herder y a cierto Hegel, sino a Peter Weiss, a su *Estética de la resistencia*, donde la oposición a lo cotidiano ni se ve como completamente otro ni se absorbe en lo cotidiano. Sin embargo el modelo de Bürger parece rebelarse. La última obra de Weiss, *El nuevo proceso*, homenaje a Kafka, sustituye el Titorelli de Kafka, que repite un mismo cuadro una y otra vez, por un pintor que hace que la gente de la calle pinte partes de su cuadro, y que sin embargo ve por todas partes sangre, inmundicia, vísceras y que afirma que nada puede preverse, finalmente K sigue muriéndose como un perro. El último Weiss no parece ver ninguna ruptura con Kafka, acaso porque la tarea del arte no consista sólo en una tarea cuasiantropológica que vincula sueño y razón, sino en seguir con la ruptura que implica la vanguardia en contra de su domesticación como nueva academia o nuevo arte de corte en el reino multinacional de la mercancía, negación concreta.

### **Pura negatividad, renuncia a lo moral**

Menke ataca<sup>8</sup> la posición de Bürger apoyándose en una relectura de Adorno que trata de resolver problemas planteados por Derrida y que potencia un lado del arte que estaría precisamente fuera de lo cotidiano y en oposición a otros discursos. Entiende que Bürger se opone a la insistencia en la autonomía y a la compartimentación que implica. También Menke ataca la estética de la instantaneidad (Bohrer), como el mismo Bürger cuando critica esa lectura postmoderna de Nietzsche. Pero Menke crítica en especial la afirmación la autonomía en contra de la soberanía, mientras que Bürger se apoya en el arte como hecho social. Se hace evidente que Menke se reafirma en la autonomía, como Bürger, pero abriendo a lo que en el arte no es meramente social.

La categoría de negatividad permite a Menke exponer la lógica del arte autónomo. La autonomía aparece como negatividad, como lógica de la experiencia estética. Menke la reformula en términos semióticos a los que Adorno

---

<sup>8</sup> Christoph Menke: *La soberanía del arte*, Visor, Madrid, 1997.

no podía remitir. La negatividad la precisa Menke como oscilación entre cosa y signos en dos niveles: como oscilación entre material y significativo y como oscilación entre material y significación. La diferencia entre letra y espíritu, remitida a Kant para entender la estrategia adorniana, se convierte en lo central. La negatividad implica mutua liberación de la letra y del espíritu a la vez, es ataque a la jerarquización en esos dos niveles. Menke conecta a Adorno con una concepción del espíritu que lo ve como movimiento que se excede a sí mismo en la fragmentación, cerca de Benjamin. En Gadamer la letra se reduce al espíritu. Menke rechaza de modo explícito la interpretación positivista (negatividad abstracta), la simbolista y la hermenéutica, pero de modo implícito también una interpretación materialista. En ese sentido es relevante que Menke remita a Kant y a la semiótica, pero no a Freud, tan importante en el desarrollo filosófico de Adorno y tan relevante como polo de oposición a Kant. Aún así parece que la negatividad no se consume para Menke en el movimiento, en la filigrana de la mera fragmentación, en lo meramente ideal o espiritual, ya que debe hacer accesible un objeto más allá del conocimiento<sup>9</sup>. El concepto de negatividad le permite a Menke criticar en la hermenéutica una heteronomía radical que entrega lo estético a un sentido extraestético, el del Ser. Mientras que en la estética negativa lo estético aparece como lo que no es sentido, como apertura que abre a lo otro de la comprensión. Menke persigue el motivo, la diferencia entre estética negativa y hermenéutica, en la relación entre partes y todo en la obra de arte. La estética negativa afirmaría su irreductibilidad (disonancia), como aplazamiento de la captación de significados y significantes. Es una autonomía a dos niveles: la de las partes y la del todo; es una libertad de algo material y de algo espiritual. De manera opuesta, la hermenéutica atribuiría una finalidad de sentido a esa relación entre partes y todo.

Aparece una reconstrucción semiótica del concepto de negatividad de Adorno, pero se convierte en algo más que apropiación de contenidos adornianos o de términos que apunten al carácter lingüístico del arte. Menke critica la articulación adorniana entre concepción crítica y concepción purista (esteticista). Menke elimina precisamente el componente que Bürger destaca a costa del otro. Esa idea de negatividad desemboca en una desconexión rotunda entre lo estético y lo moral. Menke renuncia no sólo a lo que Adorno entiende como crítica social en la negatividad, sino también a que Adorno recarge el goce estético con contenidos morales. Menke aclara bien el error de Jaus, de otra lectura de la estética de Adorno como estética de la negatividad que la desplaza hacia la recepción y pierde el centro que Adorno mantiene en

---

<sup>9</sup>¿Será algo fantasmático o algo tan real como la sociedad? La fisiognómica social en Adorno es un intento de pensar este problema ya anticipado por el Benjamin maduro.

la producción. La crítica de Adorno al placer no puede tomarse como crítica genérica al placer, sino como exigencia de conexión entre la negatividad y la moral, lo que abre a la diferencia entre goce y placer. En cada uno de estos puntos Menke trata de encontrar lo puramente estético, desvinculado de lo moral, incluso requiriendo de un goce estético que evita confundir con el sensual y el moral. El purismo de Menke, señalado por Früchtl<sup>10</sup>, emerge. La negatividad no aparece entonces como acceso a lo no conceptual, a lo negado, a algo material, sino como un proceso estructural que, viéndoselas con el espíritu estético de una representación, obtiene el goce puramente estético, como experiencia del espíritu de una obra. Brota el peligro de una interpretación idealista de la estética de Adorno, aunque la tensión que Menke mantiene entre estética hermenéutica y negativa lo conjura, no sin dificultades.

Menke define la experiencia estética desde ese concepto de negatividad como comprensión no automática, como oscilación tanto entre material y significante, como entre material y significación, o bien como una oscilación entre significantes y significados que potencia el material. La experiencia estética no es para Menke mera polisemia, mera constatación de que son posibles varias lecturas o interpretaciones sucesivas; las diferentes posibilidades interpretativas se producen en el interior de esa experiencia y son precisamente las que borran la asignación de significantes o de significados precisos. La experiencia estética aparece como fracaso de la comprensión automática. Justo en este punto Menke se ve obligado a definir negativamente la negatividad: negatividad estética como negación de la comprensión automática. Dicho de otra manera: el automatismo aparece como el rostro, como la clave de toda experiencia estética. Frente a ello, Adorno cambia de registro teórico, justo cuando al remitir a la no identidad resuena una clave cercana al recurso de Menke a la negación del automatismo, precisamente cuando afirma que la no identidad aparece como una máscara terminológica. Sería interesante preguntarse por el rostro que cubre, sin cejar en esta pregunta, puesto que llevaría también a la pregunta por el motor de la negatividad.

El problema surge en la reconstrucción de Menke cuando tiene que precisar ese automatismo negado, y lo muestra como algo predicable de muchos comportamientos humanos que de ninguna manera son reproducibles por autómatas. Al final, la comprensión automática se vuelve una mera referencia abstracta que trata de aclarar lo estético. La sombra de algo no cotidiano tiñe lo que se presenta como cotidiano, como variación de lo instrumental. Sólo emergen algunos rasgos más concretos cuando Menke remite a un objeto más allá del

---

<sup>10</sup> *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*, Suhrkamp, 41. Menke niega el purismo en p. 291.

conocimiento como liberación del sentido, a una superabundancia del objeto como liberación de materiales, a un carácter de imagen de la obra de arte que otorgaría el goce de la belleza. La experiencia estética aparece como fracaso de la comprensión y el fracaso se convierte en éxito respecto a la aceptación del objeto. Menke remite a Kafka, al Kafka de los cuentos, a su Prometeo, y para mostrarlo propone una serie de claves de lectura, cuyo modelo no puede extenderse fácilmente al arte de este siglo por completo. Ni siquiera se adecúa ese modelo a lo que expone Adorno en su conocido ensayo sobre Kafka<sup>11</sup>, cuando trata de ir resolviendo los acertijos de Kafka en clave bien materialista.

Menke es consciente de la necesidad de una teoría de la interpretación de la obra de arte. Pero se produce un círculo vicioso, puesto que los supuestos de la interpretación imponen una exigencia a lo interpretado, al presuponer que no habría otro modo correcto de interpretar una obra que no fuera el acceso a ese fracaso de comprensión. No sólo se cierra la perspectiva de que la logicidad del arte se pudiera ver como inorgánica, al modo de Bürger, sino también el que pudiera entenderse como aquello que hace posible tanto a Kafka como a Brecht o Duchamp, a Beckett como a Valéry, a Warhol o a Beuss. Acaso la lógica del arte, que ha de incluir tanto lo productivo como lo receptivo en cuanto polos, surja de la tensa relación entre construcción y expresión, entre todo y partes, lo que tal vez pudiera explicar tanto la inorganicidad como la negatividad, al mismo tiempo que cierta positividad y cierta organicidad que brota en los movimientos del arte postvanguardista.

Una lógica configurativa permite acceder a esa experiencia, que combinaría dos estrategias enunciativas. Se percibe claramente que la estética de Menke pierde un punto de apoyo decisivo en Adorno, la producción, para centrarse en la recepción, aunque de modo más consistente que Jauss. La lógica configuradora de la interpretación, que Menke no traspasa a su construcción teórica con la misma coherencia que Adorno<sup>12</sup>, se desarrolla en dos líneas. Se trata de una recomposición discursiva del efecto de la experiencia estética. El primer procedimiento partiría del conjunto de enunciados de una interpretación y lo combinaría con un enunciado de otra interpretación no coherente con la primera, produciendo una falta de comprensión. El otro proceder articularía en una continuidad discursiva diversos enunciados que muestran aspectos contradictorios del objeto. La mezcla de intuición y de ceguera, como dice De Mann, abriría a la experiencia de la obra. Y lo hace en una interpretación que ni es prees-

---

<sup>11</sup> Menke: op. ci., 141.

<sup>12</sup> La metáfora de una lectura estereoscópica de Adorno, tomada de Wellmer, juega un papel relevante en Menke, pero no pasa a comprender todas las implicaciones del concepto de constelación o de parataxis en Adorno, eso que Wellmer roza con tal metáfora.

tética, limitándose a la mera designación de la obra o sus elementos, ni mera imitación falseadora de la obra de arte en cuanto la sustituye pseudoliterariamente. Que en Adorno predomine la segunda estrategia configuradora frente a la primera, casi exclusiva para Derrida, se explicaría desde una diferencia filosófica relevante. La primacía del objeto en Adorno se opone a la primacía textual o destructiva de Derrida, y eso no es reductible como cree Menke a una mera aceptación de la diferenciación en Adorno o a un romanticismo invertido que la niega desde la diferenciación estética absolutizada en Derrida. Por medio de la lógica configuradora que abre el objeto estético se produce un acceso al abismo de la comprensión, a esa cosa de segundo grado que sería la belleza para Menke. La oscilación entre cosa y signo muestra de modo repentino y duradero la obra en su incomprendibilidad. Los signos se liberan de la mera significación y el material se salva de su reducción a signos.

Si la teoría evaluativa de las obras de arte en Adorno (progreso estético, crítica que remite a la situación espiritual y crítica inmanente) combina lo técnico con la fuerza de la experiencia estética, Menke la llega a reducir a una mera constatación de la fuerza obligante de la negatividad de la obra, al poder con el que otorga una experiencia de la falta de comprensión. La desconexión de Menke entre lo estético y lo extraestético niega lo que en Adorno trata de guardar un delicado equilibrio en su remitir la autonomía al *fait social*. Por el lado de la autonomía finalmente Menke encuentra algo que califica de afirmativo, donde se unen todos los esfuerzos, la oscilación y el fracaso de la comprensión, la interpretación y la evaluación. El lado afirmativo de la oscilación entre cosa y signo aparece en la belleza como imagen. Menke discute diversas teorías sobre la imagen estética: la transemántica, que considera la experiencia estética como no racional, y la asemántica, que se fija en los efectos fisiológicos. Menke reconstruye la de Adorno y muestra cómo combina las dos teorías para compensar mutuamente sus deficiencias. Esto le permite acceder a un concepto de belleza donde la apariencia se presenta como tal y donde al mismo tiempo el sentimiento se relaciona con lo contemplado como incomprendible. Menke recoge la formulación adorniana en clave de imagen estética, autosuperación del objeto y al mismo tiempo incomprendibilidad. Sin embargo Menke no llega a percibir parte de la compleja configuración a la que Adorno somete el concepto de belleza, al oponerla tanto a lo feo y a lo horrible como a lo natural, mostrando la fealdad misma de la belleza. Menke entiende ese paso decisivo como ataque adorniano al concepto de belleza tradicional o como ataque a la reducción objetivista de la belleza, sea artística o natural<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Este paso de la AT, 301 puede interpretarse también como una constatación de lo que oculta la negatividad en arte: lo individual. El logro estético estaría entonces en la salvación de lo individual.

Pero la posibilidad de una belleza rotundamente moderna, es decir, que no elude lo feo, que de repente la hace perceptible como fea, es precisamente lo que indica la limitación del concepto de negatividad. Ya que la negatividad se muestra aquí como la temporalidad inmanente del proceso de experiencia estética. Ese carácter afirmativo que encuentra Menke en la negatividad estética, ya desplegado en el Benjamin del drama barroco y en el Kierkegaard de Adorno, muestra una de sus inquietantes caras, su poder de afirmación del componente destructivo del mundo. Ante esa dificultad, Adorno reivindicaba como última estrategia el carácter enigmático del arte, la resurrección de la carne, mientras Benjamin remitía a la mística o a una puerta estrecha por la que podría colarse el Mesías. Menke rechaza este paso, que Bürger sólo puede recoger en otra clave más sociológica, sin destacar el inquietante punto de fuga al que empuja Adorno, retomándolo domesticado como soberanía. El carácter enigmático del arte queda reducido por Menke a una derridiana apelación a la soberanía.

### Más allá de la razón

Menke se pone las gafas estereoscópicas de Wellmer<sup>14</sup> para leer a Adorno, sin dejar de mirar de reojo a Derrida. Mantiene la autolimitación que acepta la autonomía, en cuanto se inscribe en el interior de un complejo plural de la razón moderna, pero al mismo tiempo admite la validez absoluta del arte reivindicada por el romanticismo, por el surrealismo y por Derrida. Con la idea de soberanía, Menke trata de sobrepasar la limitación de la negatividad estética al ámbito de la experiencia estética, lo que le permite dar un giro sorprendente a su exposición. Lo que antes se definía negativamente respecto a la comprensión automática, sirve ahora para criticarla. Menke cree que desde el concepto de autonomía el arte se muestra como legalidad distinta de otros discursos y desde la soberanía aparece como potencial crítico ante el predominio de la razón. Uno entre otros, pero uno contra todos los demás reunidos en torno a la categoría de lo automático o de la razón. Desde luego no es el concepto de razón habermasiano, ni siquiera el adorniano, parece ser más weberiano, más cognoscitivo que estético, más identitario que abierto a lo no idéntico, un concepto de razón más cercano a Bataille y a Nietzsche. Y sin embargo se presenta como distinto del concepto de soberanía de Derrida, en cuanto que éste no tiene en cuenta las diversas autonomías, la distinta legalidad de las esferas del

---

<sup>14</sup> Wellmer, Albrecht: *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, Frónesis, Valencia, 1996. En especial p. 197 y ss.

saber. Menke quiere evitar la extensión derridiana de lo estético hasta la idea de un texto general, en una absolutización de lo estético. Y para ello realiza un *tour de force* donde precisamente lo que menos se analiza es lo que Adorno formula como más cercano a esa soberanía de Menke, el “carácter enigmático del arte” (*Rätzelcharakter*). Menke se desvía más bien al concepto de “seriedad del arte” de Adorno para oponerlo a las estéticas de la compensación y de la exoneración. La compensación del arte en Macquard se hace posible cuando se percibe como limitada, la exoneración se produce para Gehlen cuando el arte renuncia a su intervención social y se queda en lo privado. La experiencia estética tiene entonces consecuencias estabilizadoras, porque se queda en su propia esfera. Pero puede adquirir rasgos de subversiva cuando se liberan sus consecuencias para lo no estético. Seriedad y exoneración aparecen como dos caras de una misma moneda. Una institucionalización alejada de lo cotidiano hace posible el potencial de lo estético y por eso puede descargar el peso de un mundo profundamente institucionalizado. Sin embargo, la experiencia estética moderna puede rebasar el marco de la institución arte, pasando a una subjetividad liberada de las instituciones que remitiría a la competencia de los sujetos como modo de experiencia. Justo en este punto es donde Menke se acerca más a Bürger, pero Menke no conserva la idea gehliana de que pudiera ser tal modo de experiencia algo racional, lo que precisamente para Gehlen significa un peligro para las instituciones básicas, para el matrimonio entre naturaleza y cultura. En cuanto a que el arte moderno pueda abrir el caos y la desorientación sin límite, el peligro aparece en Gehlen como desinhibición del sujeto ante las instituciones. Menke cambia de dirección respecto a lo supuesto por Gehlen y pasa a definir lo estético como “ubicuidad potencial”, en la dirección de lo subversivo que Gehlen rechaza. Se hace evidente en este punto que la soberanía conecta con lo social.

La ubicuidad potencial de Gehlen aparece como la clave de la soberanía de Menke. La potencialidad se opone a la realidad, con reminiscencias aristotélicas, para precisar cómo la soberanía puede saltar limitadamente por encima de la autonomía. La negatividad puede extenderse hasta lo extraestético sin absolutización, es decir, sin que se ponga en cuestión la legalidad específica no estética. El problema de Menke consiste en precisar cómo se produce ese rebasamiento de los límites que no los trasciende. Por eso diferencia entre asunción de los efectos postestéticos de la negatividad, donde las consecuencias de la experiencia estética obran en un ámbito no estético, y extrapolación de la negatividad estética a lo no estético. Si lo primero respeta la autonomía, la segunda posibilidad, que es la de Derrida, hace irrumpir la heteronomía en el arte, le exige tareas extraestéticas, y desde ahí cuestiona la legalidad propia en dominios no artísticos. Gehlen se atraviesa entre Adorno y Derrida en la teoría de Menke. La soberanía del arte aparece de forma positiva como liberación

de potencialidades humanas contra las instituciones. La clave interpretativa ya no está en Adorno, sino en Gehlen, con el fin de recoger un tema derridiano. Pero la dificultad radica en no pensar la filosofía de la cultura de Gehlen y su antropología filosófica a la vez<sup>15</sup>, lo que permitiría asegurar la posición crítica ante una entrega que se apoya en la supercomplejidad de las sociedades modernas, algo que Habermas ha visto muy bien. Por eso el peligro del arte, de los efectos de la experiencia estética como negación de la comprensión automática en un dominio no estético, no se muestran tan evidentes como Menke pretende establecer. Porque la crítica al conservadurismo de Gehlen y de otros se apoya en que una subjetividad libre no significaría amenaza para la vida en común. La deconstrucción y sus variantes no parecen equilibrar la construcción y sus gigantescas instituciones, la oscilación entre signos y cosas se muestra bien frágil ante la comprensión automática o lo que Habermas distingue como racionalización de los subsistemas sociales. En el férreo estuche weberiano una débil melodía no parece ser muy peligrosa.

La subversión postestética en los discursos no estéticos queda imprecisa o se muestra bien frágil. Y no aclara la cuestión la larga discusión de la filosofía de Derrida, que Menke interpone para presentar lo que parecería propio de Adorno. Más bien lo complica todavía más cuando Menke muestra los errores básicos del ataque derridiano a lo constructivo de los discursos, que implican una incompreensión de la estrategia de Wittgenstein y de lo que significa el paso del paradigma del saber puro al de la competencia, el paso a una filosofía post-metafísica del lenguaje. Lo que Derrida consigue probar, mejor que Heidegger, es la contradicción entre la estructura ideal que garantiza la validez del discurso y el medio en que se realiza, el lenguaje. Con ello las teorías de la fundamentación última se vuelven insostenibles. Sin embargo, Menke no percibe una afinidad entre Adorno y Derrida precisamente en lo metafísico. Por eso abandona a un Derrida visto como tradicionalista que finalmente acepta la imposibilidad de abandonar la metafísica, y pasa a un Adorno que es expurgado de toda relación con la metafísica y de la misma construcción que implica *Dialéctica negativa*. Menke la ve como un callejón sin salida, sea en cuanto tentativa teleológica que invoca lo no idéntico, lo utópico o el impulso externo, sea en cuanto tentativa genealógica. Ni la apelación adorniana a una experiencia de descomposición, ni la incorporación de la muerte como experiencia del cadáver frente a las metafísicas de la muerte, le parecen a Menke suficientemente negativas o peligrosas respecto a los discursos establecidos. Menke parece olvidarse tanto de una lógica configuradora que pasa a lo filosófico y

---

<sup>15</sup> Véase mi introducción a la *Antropología filosófica* de Gehlen en Paidós, que también remite a la discusión entre Gehlen y Adorno.

despliega su efecto sobre los saberes no filosóficos, la crítica cultural apoyada en una subjetividad liberada, como de una muerte que remite a Auschwitz y cuestiona los discursos mismos<sup>16</sup>.

Menke sólo parece observar un peligro para la comprensión automática que presuponen los discursos no estéticos. Como negación procesual de los esquemas discursivos de comprensión, la experiencia estética muestra la posibilidad de una crisis que afecta a la eficacia y al funcionamiento de nuestros discursos. Y aquí necesita Menke la ayuda del urinario de Duchamp para mostrarlo. En su mínimo grado la experiencia estética se constituye cuando se considera un objeto como representación y se someten sus rasgos a un proceso negativo que lo libera de las funciones habituales, cuando le otorga una dimensión distanciadora y designadora. La posible generalización de lo estético, su ubicuidad potencial, aparece como actitud estética, esa a la que Kierkegaard atribuye un potencial negativo. La experiencia estética generalizada permite una negación total de los discursos porque niega su ley fundamental, la eficacia de la comprensión automática. Pero existe un problema. Ya que la totalidad de los discursos negados se articula gracias al automatismo de la comprensión, y no a lo estético, la negatividad estética generalizada sólo consiste en una generalización de la negatividad, con lo cual sigue moviéndose en el círculo vicioso de negaciones conectadas entre sí que no permite ver bien lo que se niega. La negatividad se muestra como clave tanto de la autonomía como de la soberanía, en esferas distintas. Sin embargo en la soberanía no ocurre como en la autonomía, pues aquí está cerrado el camino hacia el carácter de imagen de la belleza: ¿será la fealdad del mundo a lo que abre la negación total del arte? Menke se queda en la trama habermasiana de los discursos, sin atreverse a dar el paso materialista de Adorno allende la negatividad, aunque consiga mostrar algo equivalente en el interior de la trama, mediante una negación inmanente radical.

El arte es, para Menke, más peligroso que la locura o que el escepticismo porque ni su irreductibilidad a lo discursivo ni su escepticismo pueden interpretarse como meros desvaríos fuera de la razón o como asuntos privados. Como parásito de la razón, la actitud estética obliga a que la razón tenga que sobreestimar sus capacidades. El peligro del arte no reside en que absorba energía vital o sangre, como el de una sanguijuela, puesto que esto obligaría a aceptar que la razón no es ajena a lo estético. El peligro reside, para Menke, en que

---

<sup>16</sup> De hecho, en la sociología lo ha intentado Bauman con su *Modernidad y Holocausto*, que con la disputa de los historiadores alemanes a la que se ha referido Habermas en su *Pensamiento postmetafísico* constituye la prueba de que el camino intentado por Adorno no parece tan infecundo.

el parásito hincha a quien le hospeda haciéndole perder la compostura, como si la minúscula criatura se riera de él. Ciertamente ese hinchamiento sustituye al carácter de imagen en la autonomía, cuando se piensa en cómo se articulan en dos niveles. ¿Será el goce de una transgresión de alto nivel? Gehlen se mostraría tan escéptico como Luhmann frente a esos gestos, aun cuando ambos conozcan el delicado equilibrio que sostiene las sociedades modernas, ya que reconocen la escasa fuerza de lo subjetivo desvinculado de instituciones. Sin embargo, Menke reconoce la escasa fuerza de la actitud estética en cuanto que depende de lo extraestético, lo que le impide presentarse como conocimiento más verdadero que los otros. La posible generalización de la actitud estética muestra sólo una subversión posible de los discursos no estéticos, que Menke llega a entender como descompuestos en su validez. Ante el peligro de una crisis, los discursos se cierran sobre sí mismos o bien atribuyen un carácter estable a los discursos en base al pretendido derecho superior de la razón. Aparece la idealidad transemiótica, que se vuelve irracional cuando tiene que afirmar que la materialidad de los signos no se puede liberar de su significación. La razón ridiculizada se vuelve irracional. Dicho de manera más artística: el peligro aparece cuando se muestra que todo objeto puede convertirse en un Duchamp.

Si esa posibilidad asegura la esperanza de Menke, lejos de la estrategia de Benjamin o de Adorno que apelan a huellas reales y a la desesperanza, una vez que casi todo se ha convertido en un Duchamp, por obra del diseño industrial y de la fotografía, el peligro del arte se habría hundido. El parásito ni siquiera consigue ya hinchar a su huésped, los discursos racionales prosiguen sin gestos temerosos ni hinchamiento alguno frente al estético. En esta situación cabría invocar aquellas huellas reales que muestran el sufrimiento, un materialismo moral.

### Atravesando la soberanía

La soberanía extendida acaba con la autonomía, al devolver el arte a la vida lo anula, al convertirlo todo en arte destroza lo vivo, el tema de Bürger reaparece. Menke no piensa lo que impide realmente que todo objeto se vuelva un Duchamp, más allá de la declaración de Cage, que meramente enlaza objeto y mirada. Duchamp llegó a percibir el peligro de la falta de peligro y aseguraba que, como el arte se vuelve una droga de hábito, es necesario proteger los *ready-mades* limitando su producción a una pequeña cantidad cada año. Para Duchamp, un *ready-made* requiere de una formulación lingüística que obliga a “transportar la mente del espectador hacia otras regiones más verbales”<sup>17</sup>. No

---

<sup>17</sup> “A propósito de los Ready-mades” en *Escritos. Duchamp du signe*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 164.

todo puede ser un Duchamp, porque se requiere de lo verbal para conseguirlo y el lenguaje no está a nuestra disposición. La generalización de la actitud estética tiene que controlarse cuidadosamente, aunque sólo fuera para que pueda sobrevivir. Menke lo reconoce cuando critica a Habermas, al mostrar la incompreensión de Habermas respecto a la estética de Adorno, al defender que la experiencia estética autónoma no puede ser reintegrada al mundo de la vida, que no puede convertirse en interacción en el seno de la racionalidad comunicativa. La ubicuidad potencial provoca una crisis irresoluble, no porque el arte fuera superior a otras dimensiones de la razón como creen los criticados por Habermas, sino porque se muestra como incompatible con ellas, porque posibilita una crítica de la razón. Sin embargo, tal tipo de crítica sólo puede reconocerse en el marco de los discursos anulándola. En este punto concreto se muestra que los poderes del parásito no son tales. Ante el peligro indicado por Menke como núcleo de la soberanía, pervive otro peligro, acaso el único, ese al que remite Adorno cuando habla del peligro del arte, ligado tanto al hermetismo como al fetichismo, cuando se lamenta de su pérdida en un arte regocijado con su situación. Tal perspectiva se acerca mucho más al peligro real que producen los parásitos de verdad. Duchamp menciona el *Reciprocal ready-made* y pone un ejemplo de lo que no realizó: coger un Rembrandt y usarlo como tabla para planchar. A eso apunta Adorno dentro del proceder estético y filosófico, la crítica de la cultura como mera basura mientras exista barbarie. No sólo al Prometeo de Kafka hay que añadir su *Josefine*, para entender de modo suficiente la negatividad del arte y a lo que apunta, más allá de la negatividad en Menke, también al Duchamp del *ready-made* simple hay que añadir el recíproco, para entender el peligro del arte cuando despliega su carácter social. Para entender los poderes de la crítica y de la teoría, por escasos que sean. Y, sin embargo, a todo ello hay que añadir un rasgo que remite al enigma del arte, a la individualización extrema, donde la ternura y la seducción poseen una cierta fuerza, especialmente cuando se combinan con lo satánico y lo feo, más allá de la soberanía limitada a la trama de los discursos.

La paradoja de una crítica de la razón hecha desde dentro y que a la vez no puede ser integrada como racional queda servida; pero con ello se repite la vieja idea marcusiana del carácter afirmativo de la cultura, ese círculo infernal entre crítica y afirmación, del que el mismo Marcuse trató de salir afirmando que el arte podía ser directamente político en su propia y estricta autonomía. El purismo estético no puede saltar por ese lado del círculo vicioso, por el que se adentra sutilmente Bürger, ni por el de Adorno, que requiere tanto de una conexión con lo ético como del imperceptible paso de la estética negativa a otra materialista. Sin embargo, la extrema consecuencia con la que se ha movido Menke ilumina claramente el problema y las posibilidades de solución. Al remitir la autonomía a la seriedad del arte, a su carácter enigmático, por

medio de la soberanía, introduce algo antisocial del arte que no percibe bien la estrategia de Bürger, al destacar el arte como hecho social. Pero como Menke toma la relación del arte con lo social de modo sublimado en un más allá de la razón que se quiere dentro, olvidando la clave institucional tan poco transmundana de Gehlen que es su punto de partida, no acaba de comprender que la soberanía debe contener una tensión con el carácter social del arte. La autonomía y la soberanía remiten a los discursos racionales, a la razón, pero a la vez el arte lleva a lo social e histórico. Tal extremo no se presenta sólo como algo externo al arte, ya que la actitud estética sólo es posible, si no se ve como mera recepción, en cuanto brota tanto de los materiales o significaciones, del lenguaje, como de lo subjetivo, que son histórico-sociales. Adorno ha tratado de pensar esos extremos a la vez en su teoría estética, ha apuntado en esa dirección. No basta con dos planos para entender el arte moderno, como vio Adorno, como habría que seguir haciendo tras Adorno. Para mirar el arte o el mundo, no un texto o una imagen, no a Adorno o a Wellmer, las gafas estereoscópicas son un obstáculo. La estereoscopia, como sabe el historiador de la fotografía, consiste en la contemplación de imágenes planas para que parezcan en relieve. El arte y el mundo se muestran como tridimensionales sólo ante unos ojos sin gafas estereoscópicas, pese a que deban estar corregidos ópticamente por medio de teorías como las Bürger y Menke, no sólo la de Adorno, por medio de la experiencia del arte reciente, no sólo de la interpretación de obras premodernas o de las clásicas del siglo XX. Al oponer los dos planos teóricos, el de Bürger (autonomía e institución) al de Menke (autonomía y soberanía) surge la posibilidad de pensar un espacio teórico tridimensional donde autonomía, institución y carácter enigmático se articulen para confrotarse con la experiencia artística, para dejar que obre en una sociedad moderna.