

CHRISTOPH MENKE, LA FUERZA DEL ARTE

CHRISTOPH MENKE, THE FORCE OF ART

Naím Garnica

Universidad Nacional de Catamarca

Resumen: Reseña crítica de "La fuerza del arte" de Ch. Menke

Palabras clave: Menke, arte, belleza, juicio

Abstract: Critical review of Ch. Menke's "The force of art"

Keywords: Menke, art, beauty, judgement

Christoph Menke, profesor en la Universidad Goethe de Fráncfort, probablemente sea uno de los exponentes más destacados de la estética alemana actual. Su trabajo viene desarrollándose desde fines de los años 80 con su obra *La soberanía del arte*.² Si bien para el lector en español Menke es conocido por sus trabajos en estética, no deben descuidarse sus aportes a la filosofía del derecho y la ética. De hecho, su labor filosófica en Fráncfort desde 2009 está más cercana al campo práctico que a la dimensión estética. Pese a ello, la estética se constituye, dentro de su producción teórica, como una clave de acceso para pensar también los problemas de índole práctica y política. En esa dirección, el anudamiento entre lo estético y lo político se vuelve visible en sus distintas obras conocidas en español como *La actualidad de la tragedia*, el compilado de textos preparado por Gustavo Leyva con artículos que comprenden el período desde el año 2000 hasta el 2009 bajo el título *Estética y negatividad*, o también su ya mencionada primera obra. A ello, debe agregarse la traducción de *Filosofía de los derechos humanos*, un texto publicado junto a Arnd Pollmann. En la dirección de este último texto se encuentra uno de sus últimos libros, todavía sin traducción castellana disponible: *Kritik der Rechte* de 2015.

Podríamos afirmar que Menke tiene el mérito de haber renovado, a partir de los impulsos ya realizados por Albrecht Wellmer y Martin Seel, las consideraciones estéticas en la filosofía alemana. De hecho, forma parte de una generación de autores que lograron combinar la herencia de la teoría crítica (especialmente adorniana) con los aportes provenientes de otras corrientes de pensamiento como el postestructuralismo. Este último hecho era algo impensado en el marco

² Christoph MENKE, *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Fráncfort del Meno, Athenäum. 1988 (II. ed. ampliada, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1991).

de los trabajos de Habermas, sólo basta recordar sus observaciones en *La modernidad, un proyecto inacabado* o bien *El discurso filosófico de la modernidad*. El propio Habermas reconocerá a inicios de los años 90 en *La soberanía del arte* de Menke una de las mejores tesis doctorales en el ámbito de las ciencias humanas (estética filosófica). Subraya el hecho de lograr recepcionar con cierta medida las tesis posestructuralistas, pero al mismo tiempo lograr transformar a partir de ellas las teorías domésticas, en este caso, la estética de Adorno³.

Precisamente, la traducción de uno de sus últimos libros, *Kraft der Kunst*⁴, que aquí presentamos, reúne un conjunto de artículos publicados entre 2009 y 2012 en diversas revistas especializadas de arte y filosofía⁵. El autor vuelve a establecer la relación entre lo estético y lo político en el marco de las nuevas configuraciones del capitalismo actual descritas por sociólogos y filósofos franceses como Boltanski, Rancière, Bourdieu o Chapiello. Dividido en dos partes, “Categorías estéticas” y “Pensamiento estético”, *La fuerza del arte* se encamina a indagar de qué modo el concepto de fuerza estética corre el peligro de ser absorbido en un tipo de capitalismo que se pone en funcionamiento gracias a la dimensión estética. De hecho, el libro se abre con un texto compuesto de siete tesis que muestra la siguiente contradicción: “Nunca hubo tanto arte como en la Modernidad, ni fue antes el arte tan visible, presente e influyente en la sociedad como hoy”, sin embargo, “la significación central de lo estético en la sociedad va unida a la pérdida de lo que propongo denominar su fuerza, es decir, a la pérdida del arte y de lo estético como fuerza”⁶.

Siguiendo las orientaciones de *El nuevo espíritu del capitalismo* de Luc Boltanski y Evé Chiapello, Menke advierte la forma en la que el capitalismo actual emplea el concepto de libertad elaborado por las estéticas modernas y amenaza al arte con hacerle perder su fuerza crítica. Tal concepción “ha de constituir el cianotipo de la figura social de la libertad que la sociedad contemporánea, posfordista o posdisciplinaria, está en vías de realizar” (p.146). *El nuevo espíritu del capitalismo*, cabe aclarar, forma parte del marco de discusión de la renovación de la teoría crítica bajo la dirección de Axel Honneth. Esta obra ha sido decisiva para la tradición crítica que ha propuesto Honneth a través de un extenso programa que busca diagnosticar los problemas de reconocimiento en la sociedad contemporánea⁷. Según Boltanski y Chapiello las sociedades modernas occidentales habrían convertido a la responsabilidad, la iniciativa, la flexibilidad y la creatividad en valores decisivos para que los

³ Cfr. Jürgen HABERMAS, *Texto y contexto*, Barcelona, Ariel, 1996, p. 232.

⁴ Christoph MENKE, *Kraft der Kunst*, Berlín, Suhrkamp, 2013.

⁵ Christoph MENKE, *La fuerza del arte*, trad. Niklas Bornhauser Neuber, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2017, 198 pp.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ Mauro BASAURE, “El grupo internacional de estudios sobre teoría crítica. Notas para una historia reciente del instituto para la investigación social de Fráncfort”, en *Arxis* 22 (2010) 115-126.

sujetos puedan cumplir con su participación en la vida social. Estos nuevos valores lograrían sustituir a los modelos disciplinarios más antiguos de subjetivación, pero sin eliminar la disciplina. Así, en lugar de estandarizar el sujeto de acuerdo con modelos socialmente establecidos, el nuevo espíritu del capitalismo produce el mandato de la autorrealización creativa bajo el signo de la competencia. Los sujetos, por lo tanto, ya no obedecen cumpliendo con un régimen o siguiendo reglas, sino creando una tarea por iniciativa propia. En la dimensión artística, esto consiste en el cambio de tarea que el artista lleva a cabo. Si en su forma tradicional el artista, mediante su modo de vida, prometió una libertad específica, ahora se ha vinculado con la forma actual del capitalismo de una manera que ha producido nuevas formas de alienación. La nueva forma del capitalismo muestra, en consecuencia, que la creatividad y espontaneidad propias del arte dejan de ser suprimidas y, por el contrario, se transforman en una exigencia de la subjetividad contemporánea⁸.

Por medio de estos supuestos, Menke se opone a pensar el arte ya sea como una forma del conocimiento, ya de la política o de la crítica, pues esto conduciría a que el arte perdiese su fuerza. Menke se vale de la distinción entre capacidad (*facultades*) y fuerza, a los efectos de lograr clarificar dos tipos de procesos que involucran la subjetividad. Sostiene que el sujeto posee una serie de competencias que le permiten volverse un ser social como también constituirse como tal. Las capacidades, por caso, estarían relacionadas con la posibilidad de que el sujeto sea *capaz* de hacer algo de forma consciente y controlada mediante el aprendizaje. En cambio, la fuerza no sería algo adquirido y estaría vinculado con aquellos procesos que el sujeto no logra controlar. Menke define la fuerza como algo que los seres humanos ya disponen "antes de ser adiestrados como sujetos"⁹, esto es, fuerzas presubjetivas. Por eso, "el arte es más bien la transición entre capacidad y fuerza, entre fuerza y capacidad. El arte consiste en la división entre fuerza y capacidad"¹⁰. Precisamente, la preocupación de Menke se concentra en la dificultad que presenta el concepto de fuerza estética para la investigación tradicional sobre el arte. Si la investigación filosófica desde Sócrates parte de pensar la existencia necesaria de las obras de arte, entonces, parece necesario, ahora que el arte se ha vuelto tan problemático como omnipresente, dilucidar ¿de qué modo son posibles?

La elucidación de tal interrogante se lleva a cabo en la primera parte del texto en virtud del análisis de las siguientes "categorías estéticas": 'obra de arte', 'belleza', 'juicio' y 'experimento'. Aquí Menke intenta impugnar la tradicional investigación filosófica sobre el arte, según la cual deberíamos preguntar por las

⁸ Luc BOLTANSKI y Evé CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, París, Editions Gallimard, 1999 (edición española: Luc BOLTANSKI y Evé CHIAPELLO, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002).

⁹ MENKE, Christoph, *La fuerza del arte*, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

condiciones de posibilidad tal como se hace con la moral y la cognición. Desde su perspectiva, este tipo de indagación no es aplicable al arte. El autor propone dejar de pensar en la necesidad de la existencia de las obras de arte. Antes bien, afirma que "creemos que hay obras de arte", pero "¿las hay realmente?"¹¹. A su juicio, la pregunta por la posibilidad del arte debe permanecer al resguardo de cualquier tipo de respuesta. Lo que se debería considerar es cómo "el arte es filosóficamente incomprensible"¹², en la medida en que se advierta que la propia imposibilidad de comprensión filosófica del arte es su misma posibilidad. En palabras de Menke, "es su imposibilidad práctica la que hace al arte posible"¹³. De ese modo, la tensión entre capacidad y fuerza de la cual parte el libro, aparece aquí entre posibilidad (*Möglichkeit*) e imposibilidad (*Unmöglichkeit*). Por tanto, no es casual que Menke describa la obra de arte como "posible en tanto imposible [...] ella propone la tarea de pensar de nuevo el sentido de la posibilidad, de entenderla de modo distinto a la tradición filosófica que comienza con Sócrates donde posibilidad rima con capacidad"¹⁴.

La segunda categoría, la belleza, es analizada en virtud de la tensión entre contemplación (Platón) y delirio (Nietzsche). Tal tensión deja en evidencia una contradicción todavía más fundamental, como la existente entre felicidad y belleza. A partir de la máxima stendhaliana (*la beauté n'est que la promesse du bonheur*) y las consideraciones sobre la apariencia de lo bello de Karl Bohrer, Alexander García Düttmann, Martin Seel y Ernst Bloch, Menke emprende la posibilidad de pensar una relación negativa entre felicidad y belleza. En esa dirección, el autor recupera la *Teoría estética* de Adorno para mostrar la belleza como una apariencia ilusoria de felicidad, pero que no obstante, sigue apareciendo como promesa que debe cumplirse. A su juicio, la posibilidad de cumplir una promesa "debe permanecer en la experiencia de la belleza"¹⁵. Por ello, la exigencia del arte como promesa de felicidad quebrada "se apaga en la apariencia estética que no es nada, pero que promete serlo por el hecho de que aparece. La correlación entre ser y no ser es la figura utópica del arte"¹⁶.

En el caso de la categoría de juicio, Menke representa la tensión entre fuerza y capacidades mediante el binomio expresión-reflexión. La expresión designa las fuerzas presubjetivas y la reflexión identifica a las facultades. Distanciándose de los argumentos kantianos sobre el juicio, sugiere de qué modo la estética convierte al juicio en una reflexión de sí misma. Indica al respecto: "la reflexión de sí mismo del juicio tiene su lugar teórico en la disciplina filosófica de la estética, su

¹¹ *Ibid.*, p. 22.

¹² *Ibid.*, p. 25.

¹³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

práctica es la crítica estética"¹⁷. Tal afirmación hace referencia a la imposibilidad del juicio para constatar su actividad como rasgo distintivo de la subjetividad. Frente a la observación kantiana sobre el juicio estético como acuerdo en el juego de las facultades (entendimiento y sensibilidad), intenta exhibir la paradoja que representa el juicio estético, el cual "trata no menos que de la posibilidad y la necesidad del juicio como tal"¹⁸. Dicha posibilidad se mantiene sólo si la crítica estética consigue mantener la diferencia que Menke identifica en la estructura del juicio estético. Tal diferencia supone pensar, a la vez, el juicio como una fuerza estética inconsciente, pero también como afirmación universalmente válida de la fundamentación racional. Explica: "la crítica estética del juicio apunta más bien al despliegue de esta diferencia, esto es, a mantener abierto el agujero entre el juicio como expresión de fuerza estética y como resultado de un procedimiento razonable de la fundamentación"¹⁹. La estructura del juzgar se ve redefinida en tanto la crítica estética de la facultad de juzgar ya no busca armonizar el juego de las facultades. Por el contrario, pretende desarrollar "una contradicción indisoluble: entre un acto repentino, expresivo de la aprehensión y la concienzuda derivación desde razones comprensibles; [...] la crítica estética del juicio implica una crítica doble, recíproca a cada una de sus partes: la crítica a la concepción expresiva del percibir estético-sensible [...] y la crítica al juzgar que delibera de modo razonable"²⁰.

Según su planteo, la tragedia, vista desde una concepción estética, podría constituir una forma exponencial de este tipo de crítica estética del juicio. Si aceptamos que la tragedia puede entenderse como una obra de arte que se experimenta a sí misma, el arte trágico estaría en condiciones de mostrar el planteo aporético y paradójico de la crítica estética del juicio. La tragedia lograría manifestar la aporía del juicio, como asimismo "qué significa la crítica estética del juicio: la crítica estética no juzga sobre el juzgar, sino que lo propulsa hacia una aporía, desde la cual hay una salida, tanto del seguir como la del no seguir juzgando, sólo por el precio de la estupidez o la pérdida de sí"²¹. Tal planteo es particularmente relevante en el contexto del libro dado que, a través de la concepción dialéctica entre fuerza inconsciente (expresión) y reflexión racional que presenta el juicio, Menke se opone a la concepción normativista del juicio, como también a aquellas producciones artísticas que no permiten que el sujeto se vuelva en contra de sí mismo y dejan al sujeto "en concordancia consigo mismo"²² como las obras de Neo Rauch. Esto último resulta fundamental para pensar el problema político de la crítica estética. Si la tensión entre fuerza y

¹⁷ *Ibid.*, p.74.

¹⁸ *Ibid.*, p. 64.

¹⁹ *Ibid.*, p.79.

²⁰ *Ibid.*, p.79.

²¹ *Ibid.*, p.81.

²² *Ibid.*, p.88.

capacidad conduce en este punto a una aporía, entonces, Menke propone que estos dos lados deberían pensarse, siguiendo a Diedrich Diederichsen, como una nueva forma de comunidad. No obstante, ya no podría ser una comunidad armónica, consensuada y reconciliada, pues "la comunidad estética es una comunidad más allá de consenso y disenso: lo que compartimos entre nosotros es la escisión con nosotros mismos "la aversión contra nosotros mismos en tanto sujetos que tienen que sostener algo y, a través de ello, tienen que imponerse ellos mismos"²³. La crítica de la obra de Rauch le parece a Menke explicativa de aquellas formas artísticas donde no se puede encontrar una experiencia estética en la cual el sujeto se vuelve contra sí mismo.

Por último, Menke explora el concepto de experimento a través de la tensión entre arte y vida. Comparando la experiencia empírica del experimento científico con el experimento artístico, muestra cómo el experimento en el arte está orientado a producir un extrañamiento de sí mismo en los procesos subjetivos. Si el experimento científico tiene como objetivo comprobar la capacidad de la razón para controlar los procesos externos al sujeto, el arte trata sobre la capacidad estética de la superación de sí mismo, del extrañamiento de sí mismo (Nietzsche) del sujeto. Recuperando al Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*, intenta dar cuenta de qué modo el experimento del arte consiste en un cuestionamiento del sujeto que pretende controlar su producir estético. De este modo, pone el acento en la indeterminación de la actividad artística tanto por su ausencia de ley como por la imposibilidad del sujeto de controlar su producción según un plan predeterminado. En esa dirección, parece estar ubicando la actividad artística cerca de aquellas concepciones que entienden al arte como una inspiración que va más allá del control subjetivo.

No obstante, Menke no parece abogar por una concepción irracionalista que suponga que la inspiración artística provenga de algún "más allá" metafísico. En cambio, reconoce de qué modo el despliegue de las fuerzas artísticas no puede ser controlado por el sujeto, aunque, sin embargo, las fuerzas sigan ocurriendo en la propia actividad subjetiva. En consecuencia, "[e]l juego libre de la fuerza de imaginación es la actividad propia de un sujeto que, sin embargo, no es dirigida *por* el sujeto, por la ley que se da y obedece; actividad propia, pero no autodeterminada, no consciente de ella misma; realización no de una capacidad sino del despliegue de una fuerza"²⁴. A su vez, estos postulados le permiten al autor objetar todas aquellas perspectivas que o bien pretenden fusionar el arte y la vida, o bien exigen la radical diferencia entre ambos ámbitos. Tal impugnación la realiza por medio del análisis de la figura del Tannhäuser, quien muestra la tensión existente entre arte y vida. Según Menke, el problema de Tannhäuser es "cómo vivir *como* cantante, de cómo poder cantar *y* vivir"²⁵.

²³ *Ibid.*, p. 91.

²⁴ *Ibid.*, p.98.

²⁵ *Ibid.*, p.105.

En la segunda parte del libro el lector encontrará seguramente expresado con mayor riqueza el pensamiento del autor. En tres apartados y un anexo, Menke explora las posibilidades críticas que la fuerza del arte aún mantiene en el marco del capitalismo actual como sociedad posdisciplinaria. La preocupación central en esta parte parece estar puesta en el concepto de libertad estética, sin embargo su investigación también involucra dos categorías imprescindibles para pensar ese anudamiento entre lo estético y lo político. Nos referimos a los conceptos de *igualdad estética* y *estetización*. A partir de la tensión entre arte y filosofía, da cuenta de qué modo ambos conceptos no podrían ser entendidos como un efecto externo a algún orden de conocimiento (religión, política, ciencia, filosofía), pues "el orden de formas y normas solamente es estetizable porque *ha sido* estético"²⁶.

De esa forma, el pensamiento, o bien la filosofía, no puede estetizarse como si fuera una superficie que recibe un efecto transformador. A su juicio, este tipo de concepciones sobre la estetización se pueden identificar siguiendo el modelo crítico de la cultura que Nietzsche designó como "teatrocracia", el cual ha servido de modelo de crítica de la cultura de masas a una extensa tradición que iría desde la industria cultural de Horkheimer y Adorno hasta la sociedad del espectáculo de Guy Debord. En esa dirección, la estetización como teatrocracia puede ser entendida como dominación de masas, en la medida en que el arte está dirigido a una estimulación exclusivamente sensorial y limitada. No obstante, Menke sostiene que en la propia descripción nietzscheana de estetización se puede encontrar una respuesta favorable para que el arte no sea entendido como parte de esas condiciones de dominación. Pues pensar una estetización desde adentro supone que las formas y normas discursivas no *se* pueden estetizar, sino que ya son estéticas. Por tanto, la estetización de las formas, las normas y del orden no es equivalente a dominación, sino a un pensamiento estético que se enfrenta a la teatrocracia porque se sabe estética y, además, constituye una "rememoración de su comienzo en el estado estético"²⁷.

Luego de su fundamentación estética de las formas, las normas y el orden, Menke explica los conceptos de libertad estética e igualdad estética en el marco de la sociedad posdisciplinaria o posmoderna. En ese contexto, expone la necesidad de comprender el concepto de libertad estética que las actuales tentativas teóricas intentan colocar como figura de la subjetividad en la sociedad posdisciplinaria. Contra las perspectivas autonomistas del juicio estético, el autor muestra su carácter ideológico y reductivo. Y, a su vez, se opone a la descripción posmoderna que intenta identificar el sujeto posdisciplinario con la libertad estética de la autonomía. Evidencia cómo la utilización de los conceptos estéticos para explicar el funcionamiento social de las

²⁶ *Ibid.*, p.144.

²⁷ *Ibid.*, p. 145.

actuales tendencias teóricas "yerra (*verfehlt*) en sus intentos por describir tanto a la sociedad contemporánea, así como la estética moderna: las formas de una subjetividad posmoderna que actualmente se conforman no pueden ser entendidas como realización social de la idea de libertad estética esbozada por la modernidad"²⁸. A causa de estas dificultades, propone defender dos tesis. La primera sostiene que el sujeto posdisciplinario es el resultado de la crisis de la pretensión de realizar al sujeto a partir de la libertad estética de la autonomía. La segunda afirma la imposibilidad de comprender la libertad de la modernidad estética en correspondencia con la autonomía civil y la subjetividad posdisciplinaria²⁹. Por el contrario, según su perspectiva, "la idea de libertad de la estética moderna no es ni el modelo de autonomía ni el de la forma subjetiva posdisciplinaria"³⁰.

Estos argumentos son delineados a partir del concepto de gusto como categoría estética, es decir, como expresión de la libertad estética, y también como categoría social, esto es, como capacidad para desarrollar las habilidades necesarias para la sociedad. El gusto, gracias a su doble estructura subjetiva y objetiva, lograría sobreponerse a las formas del capitalismo actual. En función de una génesis histórica del gusto, Menke advierte que el decaimiento del gusto burgués en el consumismo de masas podría presentar *cierta* coincidencia entre la estética como disciplina y la sociedad disciplinaria. Sin embargo, recurre a dos argumentos que explicarían de qué modo el gusto estético puede impugnar tanto la idea autónoma de gusto burgués como la idea posmoderna de un gusto consumista. En el primer argumento, acudiendo a una triple distinción entre gusto estético, gusto burgués y gusto consumista, refleja que la única posibilidad de pensar un gusto que no coloque las fuerzas estéticas al servicio de las fuerzas productivas descansa en la propuesta adorniana de un gusto que se dirige en contra de sí mismo. Un gusto intolerante ante sí mismo habría constituido la propuesta de Adorno contra "la idea moderna de autonomía y el ideal posmoderno-consumista de adaptación creativa: estético es aquel gusto que es insoportable para sí mismo"³¹. Esto conduce al segundo argumento, según el cual el gusto estético reticente a sí mismo "es improductivo: no crea nada, pues se juega todo lo que ha ganado (mediante el juego)"³². La improductividad del gusto estético adorniano evita, de ese modo, el intento objetivista del gusto autónomo de la estética moderna subjetivista, por un lado. Mientras que, por otro lado, rechaza la capacidad adaptativa de la creatividad del gusto consumista de la posmodernidad.

²⁸ *Ibid.*, p. 146-147.

²⁹ Pueden verse para ampliar estas consideraciones los artículos del volumen colectivo preparado por nuestro autor en Christoph MENKE, Juliane REBENTISCH (eds), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlín, Kadmos, 2010. Sonderausgabe (Kaleidogramme, Bd. 67) 2012.

³⁰ Christoph MENKE, *La fuerza del arte*, p. 147.

³¹ *Ibid.* p.163.

³² *Ibid.* p.165.

Pese a las críticas de Menke a la concepción posmoderna por estetizar el gusto, su planteo no implica una negación completa de la posibilidad de que el pensamiento sea estético. *La fuerza del arte*, a contrapelo, se beneficia de dicha posibilidad para ofrecer sus propios lineamientos. De hecho, reconoce que la observación del pensamiento posmoderno acerca de cómo la reiteración del disciplinamiento no redundaría en la configuración de sujetos libres ni abre la posibilidad de un acceso inmediato a la cosa misma, estaría en lo cierto. Pese a la posible complicidad entre estética y sociedad de consumo que se presenta en los planteos posmodernos, “la posmodernidad sigue teniendo razón, en contra de la apología nostálgica del gusto burgués en tanto capacidad de autonomía. Pues hay una buena razón para el hundimiento del gusto burgués en el consumo de masas, que obstruye el retorno hacia él: el gusto burgués es no-verdadero; la identidad de la forma de subjetividad y de la exigencia de objetividad que él sostiene fue obtenida, ideológicamente, por engaño”³³. Sin embargo, esto no debería conducir al despliegue de las fuerzas estéticas sensibles en el marco productivo del capitalismo. En cualquier caso, lo que debería pasar con la libertad de las fuerzas estéticas es seguir insistiendo en su carácter estrictamente improductivo frente a la libertad práctica cotidiana.

Finalmente, debemos advertir que el lector encontrará un replanteo antropológico del pensamiento estético en este libro. Tal replanteo parece estar orientado, en términos postmetafísicos, por la concepción adorniana acerca del doble carácter de la obra de arte. Esto supone que la obra sea pensada como un acontecimiento autónomo y un hecho social al mismo tiempo. Tal supuesto acerca de la obra de arte adorniana ya había sido trabajado semióticamente en *La soberanía del arte*. En *La fuerza del arte*, su concepción antropológica entra en consonancia con dicho planteo semiótico, como también, con su radical propuesta elaborada en *Kraft*³⁴, desafortunadamente aún no traducido al castellano, al rehabilitar la doble referencia de la estética adorniana. En definitiva, la importancia de este planteo deja en claro de qué modo la obra de arte es autónoma en la medida en que involucra fuerzas que se encuentran liberadas de toda normativa social. Pero, simultáneamente, la obra también exige ser pensada como un hecho social donde se realizan las facultades obtenidas en el ámbito social y político.

Naím Garnica
Universidad Nacional de Catamarca
Facultad de Humanidades
Departamento de Filosofía
Av. Belgrano 300
San Fernando del Valle de Catamarca
4700 Catamarca (Argentina)
naim_garnica@hotmail.com

³³ *Ibid.* p.160.

³⁴ Christoph MENKE, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Fráncfort, Suhrkamp, 2008.