

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Lenguas
Maestría en Culturas y Literaturas Comparadas



Tesis de maestría

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden,
de Dieter Roth, y el fin del arte. Una reflexión
intertextual

Autora: Annekathrin Schäfer

Director: Dr. Biagio D'Angelo

Codirectora: Dra. Adriana Massa

Córdoba - Argentina

Febrero 2021



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Resumen

En el año 1974 Dieter Roth (1930-1998), un artista suizo-alemán, tritura una edición de bolsillo de la obra completa de Hegel, la mezcla con condimentos y grasa de cerdo y fabrica salchichas que presenta en un marco de madera. La obra de Roth representa el punto final de su serie *Literaturwurst* (trad. “salchicha/embutido de literatura”). La instalación provocativa e irónica invita a numerosas reflexiones: la cuestión sobre la dicotomía entre forma y contenido, destrucción y creación, estructura y caos. Se trata de una obra de arte con argumentos antilogocéntricos, que cruza fronteras de géneros, que tematiza el texto como proceso y que —incluso— alude a una apología del silencio en la destrucción de la materialidad original de los textos y en la posterior creación en otra forma nueva. En una lectura intertextual, proponemos un diálogo entre la obra de Roth y la estética de Hegel que declara el fin de las Bellas Artes. Consideramos, además, el plano lingüístico de la obra, su materialidad, el contexto histórico-cultural de su creación y las discusiones sobre el fin del arte del posmodernismo. Abordar la instalación de Roth desde una perspectiva comparatista, que es lo que propone nuestro estudio, significará una mirada novedosa que dará cuenta del plural de esta obra en particular, como también del enriquecimiento en general que brinda un análisis comparativo que incluye los intertextos.

Palabras claves

Intertextualidad - interdisciplinaridad - fin del arte - cruce de géneros - arte contemporáneo alemán

Índice

Entradas: introducción y marco teórico-metodológico	6
<i>Estado de la cuestión</i>	8
<i>Algunas consideraciones sobre las culturas y literaturas comparadas</i>	10
<i>Categorizaciones útiles para un estudio comparado</i>	12
<i>Frente a una obra de arte</i>	13
El cocinero: acerca de la biografía y la obra de Roth	16
<i>Descripción de la obra</i>	16
<i>Acerca de la biografía de Dieter Roth</i>	17
<i>El lenguaje en la obra de Roth</i>	20
<i>Roth y los libros</i>	21
<i>Roth y las salchichas</i>	22
<i>Pretextos - chorizos literarios previos</i>	23
<i>El coleccionista Sohm</i>	25
El plato: el plano lingüístico de la obra	26
<i>Dichos, giros, proverbios, símbolos y la Literaturwurst</i>	26
<i>La Literaturwurst y su paratexto</i>	29
<i>La Literaturwurst y lo carnavalesco</i>	32
El ingrediente principal: algunas reflexiones sobre la estética de Hegel	37
<i>El arte como forma de conocimiento</i>	37
<i>La superación del arte</i>	40
<i>Lo excluido del arte</i>	41
<i>Los momentos del arte</i>	44
<i>La tesis del fin del arte</i>	44
<i>Hegel y Roth</i>	46
Más allá de la cocina del artista: acerca del contexto histórico-cultural de la obra .	52
<i>Alemania en la década larga de los 60</i>	52
<i>La generación del 45</i>	54
<i>La prosperidad, el consumo y los medios de comunicación</i>	55
<i>Educación y editoriales</i>	56
<i>El derecho a la cultura</i>	57

<i>La razón en crisis</i>	58
<i>Consecuencias del 68</i>	59
<i>Desarrollos en el ámbito del arte</i>	60
<i>El arte conceptual</i>	62
<i>El abanico histórico-cultural y la Literaturwurst de Roth</i>	64
La fecha de vencimiento: acerca de la materialidad de la obra	66
<i>La materialidad en el arte</i>	66
<i>Alimentos como material en el arte</i>	67
<i>Pensando los alimentos</i>	72
<i>Antropofagia</i>	74
<i>La historia cultural de la comida en la Alemania de posguerra</i>	75
<i>La Wurst</i>	78
<i>El papel como material</i>	80
La Literaturwurst y el fin del arte - La salchicha como manifiesto	81
<i>Roth y los opuestos entre modernismo y posmodernismo</i>	81
<i>Pensar más allá de una rivalidad</i>	84
<i>Roth y la muerte del autor</i>	87
<i>La Literaturwurst y el fin del arte</i>	88
<i>Después del fin del arte</i>	92
<i>La Literaturwurst como manifiesto</i>	93
¿Lo freezemos? – Reflexiones sobre la Literaturwurst y el museo y conclusiones	96
<i>El museo y Dieter Roth</i>	96
<i>Frenar la obra en proceso</i>	100
<i>Fin - a pesar del sinfín</i>	104
Bibliografía	108
Apéndice - Figuras	114

Entradas: introducción y marco teórico-metodológico

En numerosas obras literarias de la lengua alemana encontramos la comida y la bebida como tema central: en *Hansel y Gretel*, de los hermanos Grimm, en *El País de Jauja*, de Thomas Mann, en *El cocinero*, de Martin Suter. Sin embargo, a continuación, nos proponemos investigar un ejemplo de las artes plásticas que, a la inversa, transforma la literatura en comida. En el año 1974, Dieter Roth (1930-1998), un artista suizo-alemán, presenta su obra *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden*¹. Para este objeto, el artista tritura una edición de bolsillo de la obra completa de Hegel, la mezcla con condimentos y grasa y fabrica salchichas. En la elaboración, respeta la receta tradicional del embutido alemán, excepto por la carne que se reemplaza por los recortes de los libros. Con la mezcla obtenida rellena veinte intestinos. En cada salchicha aplica como etiqueta el título recortado del correspondiente tomo. La instalación se presenta en un marco de madera dividido en dos partes, en cada cual cuelgan diez salchichas. La obra representa el punto final de la serie *Literaturwurst*², de Dieter Roth. Actualmente, la obra se encuentra en la galería nacional de Stuttgart, Alemania —lugar de nacimiento de Hegel— que, irónicamente, compró la obra en 1981 al cumplirse los 150 años de la muerte de Hegel.

En el presente trabajo realizaremos una reflexión intertextual sobre esta obra tan provocativa e irónica. Sin dudas la obra posee varios planos de sentido, de los cuales nos proponemos investigar algunos. Interrogaremos al texto artístico en su interrelación con otras formas de expresión cultural, lo que dará cuenta de su transdiscursividad, su apertura a otros textos y sus voces múltiples. Para este fin, la estructura del trabajo se dividirá en diversas perspectivas desde diferentes disciplinas que se relacionarán *directamente* con el objeto de estudio. Con esta forma de proceder intentamos evitar un abordaje que presente la teoría en un primer paso para luego aplicarla al corpus de estudio. Procuramos crear, más bien, una imagen viva de nuestras exploraciones desde cada perspectiva. Por otro lado, este mosaico de diferentes perspectivas que esbozaremos subrayará al carácter provisional y abierto del trabajo.

¹ Traducción: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Obras en 20 tomos*.

² Traducción: salchicha/chorizo/embutido de literatura.

Iniciamos nuestro recorrido con algunas consideraciones sobre la biografía del artista, que mostrarán que se trata de un actor entre varias culturas. Esta circunstancia es el sustrato para una obra que está caracterizada por experimentos y provocaciones, como también por cruces y eliminaciones de fronteras. Las siguientes reflexiones sobre el plano lingüístico de la obra darán cuenta de su función de umbral que media entre lo interior y lo exterior. Solamente a través del título la literatura destruida reaparece. Este, por ende, representa un elemento textual-conceptual indispensable de la estructura de la obra. La exploración del plano lingüístico de la obra nos revelará un rasgo característico de la instalación: la ironía y el juego. En un tercer paso reflexionaremos sobre el “contenido” de las salchichas. La consideración del hipotexto nos llevará a una dimensión de la obra que se expresa sobre sí misma y sobre el arte en general, revelará el carácter de metaobra del objeto de Roth. En la trituration de la obra de Hegel, Roth cuestiona la idea del desarrollo social a estados cada vez más elevados. Visualiza el fin de este pensamiento en la “matanza” de la obra del filósofo. El diálogo intertextual hará ostensible que la idea de Hegel sobre el arte y la obra de Roth se contradicen profundamente. La disonancia que para Hegel representa una infracción en las artes es precisamente lo que constituye el encanto de la obra de Roth. El pensamiento teleológico de Hegel sufre una profunda crítica en la obra de Roth. Si consideramos, además, el contexto histórico-cultural, se revelará otra entrada a la obra. Se verá que la generación del artista coloca las normas de la así llamada “cultura alta”, que hasta entonces fueron las únicas válidas, en un segundo plano. Después de la Segunda Guerra Mundial las clases burguesas se apropian de las artes populares, lo que llevará a una disminución de jerarquías simbólicas. En la historiografía nace un escepticismo frente el carácter definitivo de las verdades de la razón y se empieza a desarrollar una consciencia sobre la falta de credibilidad, finitud, falibilidad y contradicción de nuestro saber y hacer. En el siguiente capítulo examinaremos la materialidad de la obra. En el siglo XX la utilización del material en el arte se transforma tan intensamente, a comparación de siglos anteriores, que prácticamente se impone la inclusión del material en el análisis. Al trabajar con materiales orgánicos, el artista vuelve vivible lo efímero y lo transitorio. La pretensión de que una obra de arte debe cambiar, envejecer y morir —igual que el hombre— es un mensaje central de la obra de Roth. Las siguientes reflexiones sobre el posmodernismo darán cuenta de la lógica particular no generalizable que postula. Veremos que se trata de un quiebre respecto los metarrelatos de la modernidad. *La verdad*, en el sentido de Hegel, se

transforma en verdades, verdades particulares que puede crear cada uno. De un modo chocante, pero al mismo tiempo carnavalesco, Roth visibiliza que las ideas sobre el autor, el público, la lectura, la escritura, los géneros artísticos y el libro como medio se vuelven cuestionables en el siglo XX tardío. La “discontinuidad” del arte contemporáneo, el abandono de géneros tradicionales y el repudio de conceptos de arte van de la mano con una ruptura en la investigación de la historia del arte. En este punto, las indagaciones sobre la obra de Roth, nos llevarán a reflexiones acerca la comprensión de obras contemporáneas. La ocupación sobre la obra de Roth revelará la necesidad de un diálogo entre las disciplinas y de un enfoque novedoso para abordar obras de arte contemporáneas.

Realizar este recorrido esbozado nos permitirá reflexionar sobre la hipótesis que nos planteamos en este trabajo: el carácter irónico-lúdico de la obra *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden* se revela apenas se la contempla. Sin embargo, un análisis comparativo y contrastivo de la obra —que dará cuenta de la variedad de sentidos que proyecta— nos permite incluso leerla como un *manifiesto* de la posmodernidad. En la obra las ideas posmodernas se representan de una manera muy literal y hasta brutal: el espectador se encuentra frente a una obra en la cual, al triturar la obra completa de Hegel, se realiza de manera artesanal la muerte del autor y el fin de los grandes relatos. Si consideramos la intertextualidad de la obra y analizamos la obra comparativamente, esta se vuelve legible como un manifiesto, aunque ya sin palabras.

Para cerrar nuestras exploraciones, reflexionaremos sobre la restauración minuciosa y costosa de la obra en el año 2016 que, por conservar y canonizar, parece ignorar la pretensión rotheana de expresar el decaimiento y lo efímero a través del arte.

Estado de la cuestión

Como muchos otros artistas, Dieter Roth (1930-1998) y su obra completa obtuvieron un mayor reconocimiento recién después de su muerte. Sin embargo, se destacan algunas publicaciones anteriores que se ocupan de la obra de Dieter Roth como, por ejemplo, la tesis doctoral de D. Dobke (1997), que trata sobre la obra temprana del artista. Este trabajo considera un amplio corpus que se ilumina desde la materialidad artística y el problema de la conservación de la obra. Después de la muerte repentina de Roth, se realizaron varias muestras que intentaron retratar la obra del artista y fueron acompañadas de numerosos ensayos críticos sobre algunos aspectos de la obra. Especialmente, se destacan la

retrospectiva *Roth Zeit*, del año 2003, en el *Schaulager*, en Basilea, Suiza, la exhibición *Wait, later this will be nothing*, del año 2013, en el *MOMA*, en Nueva York, EE. UU. y *Dieter Roth. Balle Balle Knalle*, del año 2015, en el *Kunstmuseum Stuttgart*, en Alemania. Aunque la obra que nos interesa en el presente trabajo se menciona en casi todas las publicaciones mencionadas, no se lleva a cabo un análisis profundo de ella. Las publicaciones tratan más bien de dar una idea de la estética y de la manera de trabajar del artista en general. Por otra parte, en nuestro relevamiento, encontramos algunas publicaciones sobre alimentos como material en el arte. R. Beil (2002) brinda importantes aportes sobre el desarrollo del alimento como material artístico desde Schiele, Dalí, Duchamp a Roth y Beuys. En este contexto, el autor menciona también *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden* aunque con poco detalle. En enciclopedias contemporáneas sobre el material artístico (Wagner, 2010) se hace referencia a la obra de Roth en los apartados sobre alimentos. Notamos un mayor interés académico en el área del *Eat Art* en el siglo actual. H. Lemke, profesor de filosofía y estudios culturales en el *Centro de Gastrosofía* [sic] de la universidad de Salzburgo, Austria, publica *Die Kunst des Essens. Eine Ästhetik des kulinarischen Geschmacks*, en 2007. Se trata de una investigación sobre el análisis artístico de la temática de la comida que intenta revisar suposiciones básicas de la estética tradicional al pensar el juicio del gusto culinario como una forma de conocimiento filosófico.

El relevamiento demuestra que es acotado el número de trabajos sobre Dieter Roth. En particular, no existe ningún trabajo que se dedique con profundidad a la obra que nos proponemos investigar en este trabajo. En nuestro recorrido por los trabajos críticos sobre la obra de Roth, hemos relevado escasos estudios que planteen la misma perspectiva que proponemos aquí. Abordar la obra *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden* desde una perspectiva comparatística que incluye su intertextualidad explícita significará una mirada novedosa que nos permitirá ampliar las líneas de investigación desarrolladas hasta el presente sobre la obra del artista alemán.

Por lo tanto, la presente investigación representa un aporte crítico para el campo de trabajo que comparten la literatura y el arte. En Dieter Roth encontramos un artista que realiza cruces de fronteras en varios sentidos. Esta investigación dará cuenta de las ventajas de un estudio interdisciplinario como es la comparatística.

Algunas consideraciones sobre las culturas y literaturas comparadas

Para abordar nuestro corpus consideramos un enfoque comparatista. Entendemos la cultura y literatura comparada como una teoría dialógica de reflexión. Es decir, suponemos que los discursos interactúan entre sí de una manera intertextual, de una manera dialógica. Esta interacción posee no solamente un carácter lingüístico o estético, sino también ideológico. Los discursos siempre forman parte de una situación sociolingüística en particular y se pueden comprender solamente respecto a ella. Un planteo comparado, por lo tanto, tiene que iluminar la interacción entre los textos y los discursos y demostrar cómo se condicionan mutuamente. Una situación lingüística e histórica causa ciertos discursos y es el deber de una reflexión comparada de investigar la interacción de los discursos en una situación histórica particular. Se parte desde la consideración de la condicionalidad ideológica y cultural de los discursos involucrados. La cultura y literatura comparada se entiende, por ende, como una teoría crítica y dialógica que investiga las condiciones (*frameworks*) ideológicas y culturales de una obra. Parte de la idea de que ningún texto se puede pensar sin su relación con otros textos y en un permanente diálogo con la cultura. Frente al corpus preguntamos entonces qué es decible, o todavía no decible o ya no decible (Zima, 1992: 80-87).

Al mismo tiempo, preguntamos, con Barthes (2004 [1970]: 2), qué es legible y adherimos a su idea del lector no como consumidor, sino como productor del texto. Es decir, los textos poseen un valor que no puede ser escrito, pero sí leído, lo que Barthes define como lo legible. En este sentido, el lector, el usuario del texto, también cumple un papel creativo. Enfatiza nuestra actividad asociativa de saberes y referencias literarias y metaliterarias como lectores activos (González Álvarez, 2003: 126). Para Barthes, el texto ideal es uno cuyas redes son múltiples. En la interpretación no se trata de darle un sentido al texto, sino más bien de apreciar el plural de que está hecho. Nos encontramos entonces frente a textos polisémicos que tienen múltiples entradas, con las palabras de Barthes, frente a una “galaxia de significados”. Él usa la metáfora de la galaxia para hacer hincapié en el hecho de que la interpretación del texto entendido de esta manera se vuelve una aproximación incansable. Propone “esparcir” al texto, en vez de “recogerlo”. En este ejercicio tenemos por un lado al lector, que por la pluralidad de textos que ya trae él mismo no es considerado un sujeto inocente. Por otro lado, tenemos al texto que es un objeto expresivo ofreciéndose a nuestra propia expresión. La lectura, y ahí podemos agregar también el ejercicio crítico, se vuelve

un “acto lexeográfico”, es decir, escribo el texto en mi lectura, encuentro sentidos, “designo, nombro, renombro” (Barthes, 2004: 7). La famosa cita “cuanto más plural es el texto, menos está escrito antes de que yo lo lea” (2004: 6) nos servirá como un desafío creativo para el presente trabajo. En este procedimiento es inevitable también la reflexión sobre el propio punto de partida y el propio método discursivo. Este discurso teórico postula la unidad de las contraposiciones, es decir, la dicotomía semántica se compensa en una ambivalencia dialéctica. Consideramos este enfoque ampliamente enriquecedor para nuestro corpus, que consiste en una obra que cobra todo su efecto desde la ambivalencia.

A esto se suma lo que teoriza Garramuño (2015: 13-54); en la estética contemporánea encontramos tantas transformaciones que las ideas de pertenencia, especificidad y autonomía se encuentran en crisis. Se observa una porosidad entre las fronteras de los diferentes campos de la estética y se establecen conexiones novedosas entre diferentes campos. Las artes se ocupan de lo extraestético, que incluye las condiciones y los efectos del discurso; en consecuencia, categorías como la belleza y la coherencia del lenguaje pierden importancia. Según ese enfoque, el arte ya no interesa como lenguaje, sino como un discurso. En este contexto, Garramuño hace interesantes aportes para la literatura comparada. Introduce el término de la “literatura fuera de sí”, que comprende la literatura como parte del mundo e inmiscuida en él y no como una esfera independiente y autónoma. En tal literatura lo real y lo ficticio se vuelven indistinguibles y las formas de identificación de uno u otro orden se suspenden. Son obras que están caracterizadas por la tensión y la inestabilidad. En este sentido, Garramuño enfatiza que, en una investigación comparada, no se deberían comparar dos entidades en sus semejanzas o diferencias, sino propone más bien una expansión de los límites de la literatura comparada. Es decir, en un estudio comparado sobre una “literatura fuera de sí” se trata de “transitar sus flujos, recorrer sus contactos y, sobre todo, proponer vinculaciones conceptuales entre ellas” (2015: 53s.).

Para este fin, utilizaremos el término de *intertextualidad*, que comprendemos como una transformación de una situación lingüística por el sujeto enunciador del discurso ficcional. Esta se puede realizar de forma interna, es decir, una reacción a otros textos literarios, como también de forma externa como una reacción a discursos políticos, científicos, filosóficos, etcétera. Por consiguiente, se considera también el contexto no-literario, y la interpretación deja de ser solamente inmanente a la obra, es decir, deja de ser

intratextual. Tal investigación pregunta por la influencia de la realidad sobre la obra, por su reflejo en la representación, la reproducción o el lenguaje (Zima, 1992: 90-93).

Categorizaciones útiles para un estudio comparado

En *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1993 [1982]), Genette propone categorizaciones para un estudio comparado. A continuación, presentaremos algunas que serán de utilidad para nuestra investigación. En primer lugar, define *intertextualidad*, un término inaugurado por Kristeva, como una relación de copresencia entre dos o más textos. Esta se puede dar de forma textual como *cita*, de forma no declarada como *plagio* o como *alusión*, la cual presupone el reconocimiento de la relación textual de parte del lector. Genette denomina al texto previo con capacidad generadora y que se encuentra por “debajo” del texto de estudio, *hipotexto*, mientras que el *hipertexto* se refiere al texto que se superpone al hipotexto y lo trasciende. El hipertexto, según Genette el texto de “segundo grado”, se deriva del hipotexto de manera descriptiva o intelectual. En nuestro caso, el hipotexto constituye la obra completa de Hegel en la edición de bolsillo, mientras la obra de Dieter Roth que transforma los escritos a un objeto de arte representa al hipertexto. La relación entre hipotexto e hipertexto se puede realizar en forma de parodia, travestimiento, pastiche o persiflage. *Pastiche* y *persiflage* caracterizan relaciones textuales de imitación, donde se expresa un aspecto del hipotexto de otra manera o se expresa algo de la misma manera que en el hipotexto. Puesto que en nuestro corpus evidentemente se trata de transformación y no de imitación, a continuación, nos enfocaremos más bien en la parodia y el travestimiento. Sin embargo, Genette señala que entre las diferentes formas de imitación y transformación se encuentran cruces y transiciones y que, en muchos casos, es imposible trazar fronteras. La parodia genera un efecto cómico a cuenta del hipotexto o de su género artístico o textual. En cierta manera, se realiza un desprestigio en la transformación del texto. El significado del hipotexto se transforma y hablamos por lo tanto de una transformación semántica. El registro de la parodia es irónico, lúdico y humorístico. El travestimiento caracteriza una transformación en la cual se realiza un desprecio del contenido parodiado a través de transposiciones estilísticas y temáticas discriminadoras. A diferencia de la parodia, en este caso, se trata de una transposición estilística. El hipotexto se transforma de manera satírica o agresiva. El registro del travestimiento puede ser satírico, irónico, pero también polémico. En muchos casos, se trata de la transformación de un texto en otro texto, más difuso, por

ejemplo, uno de lenguaje vulgar (Genette, 1993: 15-46). Un tipo particular que describe Genette es el travestimiento burlesco. Aunque se refiere a un género literario barroco, nos parece sumamente interesante para nuestro corpus. El travestimiento burlesco es una versión nueva de un texto sublime, donde el argumento no se modifica, pero sí el estilo. Es decir, se pueden encontrar modificaciones en el verso, en el tono del relato, en el discurso de los personajes o en detalles del contenido que se remplazan por otros, más conocidos, más modernos o más vulgares. En el travestimiento burlesco, se recurre entonces a una técnica del anacronismo que rompe fronteras genéricas. Las dimensiones del texto se ven ampliadas y se genera un efecto de familiaridad. El efecto de la extrañeza que puede generar una obra por su dimensión épica o su distancia histórica, se transpone en un estilo contemporáneo y vulgar. En este caso, el hipertexto parece lograr un proceso de familiarización. El hipotexto experimenta una neutralización, naturalización, igualación y actualización en este proceso. Se trata de una transformación masiva (1993: 79-96).

Otra categoría que propone Genette es la *paratextualidad*, que se refiere al título, subtítulo o título de enlace de la obra, e incluye además prólogos, prefacios, notas al lector, introducciones, notas al pie o ilustraciones, como también el pretexto en forma de diseños, bocetos o colecciones de ideas. La paratextualidad posee una dimensión pragmática: tiene un efecto en el lector e influye sus expectativas. Provee al texto con un entorno (Genette, 1993: 11-13). En el análisis lingüístico de nuestro corpus volveremos sobre ese aspecto que nos proveerá explicaciones, pero al mismo tiempo crea provocación.

En resumen, se puede decir que es imprescindible conocer el hipotexto para la comprensión del hipertexto. Bien es verdad que el hipertexto se puede leer por separado y tiene su significado autónomo y suficiente, no obstante, al considerar al hipotexto, el hipertexto gana en polisemia. Sin considerar la hipertextualidad de una obra, a esta se le quita una dimensión, es decir, el corpus “gana” si percibimos su carácter hipertextual. Todavía más, es la disonancia entre hipotexto e hipertexto lo que le concede su encanto. Genette considera el legado de la hipertextualidad en este punto: introducir valores viejos permanentemente en un nuevo ciclo semántico (Genette, 1993: 528-534).

Frente una obra de arte

En las ciencias nos encontramos en un momento de división de trabajo, vale preguntar entonces cómo realizar un estudio comparado. En el presente trabajo, tratamos una obra que

cruza y borra las fronteras entre el mundo de las palabras, el de las imágenes, pero también el de los objetos de la vida cotidiana. Es necesario por lo tanto considerar teorías para la lectura de las artes plásticas para emprender nuestra investigación. Frente una obra de arte tenemos que preguntar por el modo de funcionar de la obra frente a la consciencia que la observa. La obra de arte exige una reacción interpretativa por parte del espectador. Debemos preguntar: ¿con qué fin fue creada y a qué expectativas del público respondía? ¿Qué elementos selecciona y combina el artista y por qué aparecen? Las obras de arte muchas veces explican de manera escondida y quieren hacer pensar y razonar a los que las contemplan. Nos preguntamos, entonces, por el tipo de mirada que provoca el artista de parte del espectador. Stoichita enfatiza que en el arte se trata de obras polisémicas, en las cuales no es importante el descubrimiento, sino la búsqueda en sí. Comprende al cuadro como un tejido dialógico que abre un abanico de posibles lecturas (Stoichita, 2000: 139s y 159s.); un pensamiento que concuerda con la idea del texto como un tejido con múltiples y hasta infinitas entradas, de la cual hablamos anteriormente. Asimismo, Didi-Huberman afirma que en el intento de la lectura de una obra de arte se trata más bien de una coordinación de elementos que de su subordinación bajo una explicación causal. Como espectadores y críticos, solamente estamos en condiciones de presentar un material fragmentario con una forma abierta, pero no teleológica. La lectura de una obra se asemeja por lo tanto a lo que Adorno describe para el género textual del ensayo; se vuelve una forma de montaje (Didi-Huberman, 2017: 103ss.).

Frente la obra hay que preguntarse por el texto mismo, como también por el fuera de texto. En el ámbito de las artes plásticas, tenemos que preguntar por el marco y lo que queda cortado por él. El marco delimita un conjunto de objetos y lo convierte en obra. Por lo tanto, hay que interrogarse sobre la transformación de objetos en una “realidad enmarcada”. El marco delimita un campo visual y afirma que se trata de otro espacio. En las artes plásticas, permanentemente se plantea el juego de ficción y realidad, y el marco separa a ambas. Partes de la obra realizan una función de “trampolín” entre el mundo real y el de la representación y penetran en el espacio del espectador (una cuestión que tocaremos más adelante en las reflexiones sobre la materialidad de la obra). Esto nos lleva a la relación entre la representación y el espacio de exposición. El marco hace referencia a ese espacio. Al poner un marco, el artista se pone a sí mismo y a su obra en una situación de percepción (Stoichita, 2000: 10-61). Al final de este trabajo, volveremos sobre el cuestionamiento acerca del

museo, la galería, la colección y la idea de la conservación del arte que realiza Roth en su obra.

Especialmente fructífera para nuestro trabajo nos parece la idea del valor paradigmático de la obra. Las obras de arte se pueden considerar verdaderos “objetos teóricos” (Stoichita, 2000: 13). Bajo el término *metapintura*, Stoichita comprende la capacidad autorreflexiva del arte. Pregunta por los medios que emplean las artes para expresarse sobre sí mismas y tematizarse a sí mismas. La metapintura revela la artificialidad y crea espacios de reflexión sobre textos y la autorreflexión estética. Esta se puede expresar en una autoconfirmación de artista y obra como también en su propia parodia. Cada cuadro tiene implícita la teoría del cuadro, cada artista tiene consciencia de su actividad e intenta dirigir la mirada del espectador a través de la perspectiva, iluminación, la elección y la ubicación de los objetos etcétera. La metapintura, un sistema de signos autorreflexivos, le es inmanente a la obra; debemos preguntar, por lo tanto, cómo se expresa el arte con sus propios medios sobre sí misma (Kruse, 1999: 586-590). ¿Qué ideas revela más allá de su visibilidad?

Con las palabras de Benjamin habrá que emprender una tarea de escultor: “Encontrar palabras para lo que se tiene delante de los ojos: qué difícil puede ser eso. Pero, cuando llegan, golpean lo real con pequeños martillazos hasta grabar en él la imagen como sobre una bandeja de cobre” (cit. en Didi-Huberman, 2010: 123s.).

El cocinero: acerca de la biografía y la obra de Dieter Roth

Descripción de la obra

Georg Wilhelm Friedrich Hegel Werke in 20 Bänden es una obra de Dieter Roth del año 1974. Si miramos la obra (ver Figura 1-3, pp. 111-113) vemos un soporte de madera de color natural con las medidas 100 x 86 x 14 cm. El soporte, que tiene forma de estantería, está dividido en dos partes que se encuentran una encima de la otra recordándonos así a una forma de ventana. A través de los compartimientos se mira al otro lado. Aunque el soporte no posee espalda, en el ámbito del museo crea una unidad visual con los marcos de los cuadros. En la parte superior de cada compartimiento de la estantería, están colocado diez ganchos simples de metal. La distancia entre ellos está en perfecta simetría. De cada gancho, cuelga un embutido, o sea, en cada nivel de la estantería hay diez embutidos. Los embutidos tienen diferentes tonos de color marrón con algunos detalles blancos. Poseen un leve brillo. Crean una superficie uniforme de colores juntos al soporte de madera. Los embutidos tienen diferentes largos, y sus alturas de suspensión varían. Todos los embutidos están colgando, no tocan el piso del compartimento del soporte y se encuentran unos centímetros por encima de la correspondiente tabla inferior. Los embutidos tienen forma de salchicha o chorizo y están envasados en tripas que arriba y abajo están cerradas con una cuerda desde la cual también están colgados. En la parte delantera, en el medio de cada embutido está colocada una etiqueta. Menciona en cada caso el nombre *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*, abajo *Werke* (obras) y el correspondiente número del uno al veinte y, en la tercera línea, el título de la obra, por ejemplo, *Vorlesung über Philosophie und Religion*, *Vorlesungen über die Ästhetik* o *Frühe Schriften*. El objeto se puede mirar desde todos lados, el espectador puede rodear la obra. En las ocasiones de su exhibición se presentaba arriba de un socalo blanco de aproximadamente un metro de altura. En la exhibición en la galería nacional de Stuttgart (Alemania) estaba escrito *Zerkleinerte Suhrkamp-Taschenbuchausgabe der Hegelwerke, mit Gewürzen und Schweineschmalz vermischt in Würstdärmen, Holzregal* (edición de bolsillo de la editorial Suhrkamp de la obra de Hegel triturada, mezclada con especias y manteca de cerdo en tripas, estantería de madera) en la leyenda de la muestra, aparte del nombre del artista y el título de la obra. Recién esta información nos permite adivinar que las salchichas realmente contienen lo que dice en sus etiquetas. El artista las fabricó respetando la receta

tradicional del embutido alemán, excepto por la carne que fue remplazada por los recortes de los libros.

Acerca de la biografía de Dieter Roth

Dieter Roth (ver Figura 4 y 5, p. 114) nace en 1930 en Hannover (Alemania) de madre alemana y padre suizo. Desde su niñez desarrolla un gran interés en la escritura de poesía, pero también en el grabado. En 1947 la familia se muda a Suiza, y Roth interrumpe sus estudios secundarios para empezar una formación como artista gráfico. En Bern (Suiza) entra en contacto con el mundo artístico internacional que se reúne en los cafés del casco histórico de la ciudad. En 1956 viaja a Copenhague (Dinamarca) para trabajar en el diseño textil. Ahí conoce a su futura esposa islandesa y se traslada a Reikiavik (Islandia). Allí se dedica a la orfebrería, construye maquetas para arquitectos y diseña muebles y juguetes. En 1958, Daniel Spoerri, un bailarín y artista plástico suizo, el primero y uno de los importantes mecenas de Roth, vende el primer libro de artista de Roth, *book*. Siguen exposiciones en Holanda, Francia, Alemania y Suiza. En los años 60, Roth desarrolla sus primeros objetos cinéticos; presenta obras que dependen de la interacción con el espectador. Presenta cuadros con cintas elásticas en las cuales tiene que intervenir el espectador o cuadros retículas para girar. En 1960 gana el premio para libros de la *William and Noma Copley Foundation*, un suceso importante en su carrera, considerando que el jurado estaba compuesto por Jean Arp, Max Ernst, Man Ray y Marcel Duchamp. Con el premio estaba prevista la publicación de una monografía sobre el artista, la cual rechaza Roth para, en cambio, proponer la elaboración de un libro de artista. En 1963 empieza otro proyecto significativo de su obra, el *Munduculum*. Se trata de un abecedario de sellos donde cada letra corresponde a una imagen de tipo pictograma con el cual Roth se dedica al carácter de signo del lenguaje. En el mismo año también emprende los primeros experimentos artísticos con materiales orgánicos, por ejemplo, el retrato de Carl Laszlo que repinta con queso para fundir. Desde entonces, la experimentación con procesos que visibilizan la transformación y el cambio de todo lo existente forma una parte fundamental de su obra. En 1965 viaja a Estados Unidos para trabajar de docente de dibujo publicitario. Ahí sigue experimentando con materiales orgánicos y su decaimiento procesual; nombra a escarabajos, larvas y cresas como su “colaboradores”. Realiza “obraduras y aplastaciones” experimentales con bombones, bananas o galletas. Sus objetos de degradación lo vuelven internacionalmente famoso como

artista. Por iniciativa de Beuys, Roth empieza una docencia en la academia de artes plásticas de Düsseldorf (Alemania), la cual suspende pronto por diferencias con el decanato que ordena la destrucción de algunas de sus obras por su fuerte olor. Legendaria se vuelve una exposición en Nueva York en 1970 donde instala la obra *Staple Cheese* que consiste en 37 maletas rellenas con queso que atraen hasta las autoridades de higiene. En los años 70 trabaja en varios estudios en Alemania, Suiza e Islandia. Consolida su reivindicación artística de tratar igual a lo bello y lo fracasado y de refutar la relevancia de criterios para el arte en general. Esto se expresa, por ejemplo, en sus primeras colecciones de *Flacher Abfall* (basura llana), residuos de todos los días que empieza a archivar en carpetas. A fines de los años 70 Roth experimenta con música; actúa en performances, en actuaciones en radio y grabaciones magnetofónicas, como *Fernquartett* (cuarteto a distancia), donde une doce horas de grabaciones musicales de sus hijos y él realizadas por cada uno en otro lugar de residencia. Desde los años 80 la idea de Roth acerca de la exposición se hace especialmente notable. Es caracterizada por una desconfianza en cuanto a los galeristas, pero también por una antipatía hacia el paseo clásico de cuadro a cuadro. Logra una forma de exposición en la cual el visitante se vuelve testigo de la génesis de la obra de arte. De esta manera, algunas obras de Roth fueron modificadas durante más de diez años. En 1982 Roth representa a Suiza en la *Biennale* de Venecia (Italia) con la contribución *Diary*, una instalación de treinta monitores que reproducían episodios de la vida diaria del artista y con la cual Roth descubre la autodocumentación como una nueva forma artística. En los años 90 Roth funda, junto a su amigo-coleccionista Buse, la *Dieter Roth Foundation*, un museo privado con un amplio archivo. Las exposiciones de estos años están caracterizadas por una fusión de vida y arte; Roth recibe a sus visitantes como si fuera su estudio privado, en la exposición se come y se bebe. En 1997 empieza su proyecto cinematográfico autobiográfico *Solo Szenen*, que documentará su último año de vida antes de su muerte por un fallo cardíaco, consecuencia también de su fuerte alcoholismo (Vischer & Walter, 2003: 18-266).

Dieter Roth se puede considerar uno de los pocos artistas universales del siglo XX; trabajó en las áreas de las artes plásticas, como corredor de apuestas, músico, cinematógrafo, poeta y autor, dejando una obra muy extensa de dibujos, grabados, libros, cuadros, objetos, instalaciones y obras en video y audio. Es difícil subsumir su arte a una corriente o un grupo artístico, dado que su obra es demasiado heterogénea y se sustrae de una clasificación estilística. La vida del artista está caracterizada por los viajes entre Alemania, Suiza, Islandia,

Inglaterra y Estados Unidos. La investigación de inmigración actual lo llamaría un *transmigrante*, una persona que mantiene relaciones que unen al país de origen con los países de residencia y cuyo sentimiento de pertenencia no se reduce a su lugar de procedencia. Tanto físicamente como respecto de su identidad, el transmigrante se siente en casa en ambos países (Kuhlmann, 2014: 14); en el caso de Roth son más aún. Para comprender un poco más el espíritu de su experimentación ilimitada y la generosidad en la destrucción de “límites” artísticos y genéricos nos parecen muy interesantes los aportes de Said (1993) sobre el intelectual exiliado. Aunque Dieter Roth nunca fue exiliado involuntariamente (al menos en su niñez temprana) y eligió libremente una vida entre varios lugares de residencia, en toda su vida podemos observar un *estado intermedio*, como lo titula Said, es decir, un estado en el cual no existe ni una integración completa al nuevo ambiente, ni una desvinculación plena del antiguo. El intelectual exiliado permanece fuera de la corriente principal y se mantiene inadaptado, no cooperante y resistente. Interesante para nuestro contexto es el razonamiento de Said de que el exilio, aparte de ser una condición real, se puede considerar también una condición metafórica. En la vida y obra de Roth se puede observar claramente un permanente desacuerdo con la sociedad, una antipatía hacia la acomodación, un rechazo a la adaptación y un estado de inestabilidad permanente. El intelectual exiliado, expone Said, no se siente a gusto con su situación y tiende a ser feliz con la idea de la infelicidad, lo que se expresa en una melancolía y un mal humor gruñón que se convierte en un estilo de pensamiento. Desarrolla un estilo fragmentario, abrupto y discontinuo que contribuye al hecho de no ser comprendido fácilmente. La cita de Adorno: “Para un hombre que ha dejado de tener una patria, el escribir se convierte en lugar para vivir” (cit. en Said, 1993: 68) se puede adaptar fácilmente a la vida de Roth; el arte lo acompañó en cada lugar de residencia y, especialmente, en el diario, que para él se vuelve un medio de expresión literaria como también gráfica, que documenta y acompaña su vida entre países y culturas. Muy interesante para nuestra reflexión sobre la obra de Roth nos parecen los privilegios del intelectual exiliado que enumera Said. Una de sus características es la capacidad del placer de sorprenderse, es decir, nunca dar nada por asegurado. Además, y esto se hace muy evidente en nuestro corpus, el intelectual exiliado observa y actúa desde una *perspectiva doble*, que evoca para cada situación en el nuevo lugar una contrapartida, o sea, cada idea o experiencia se ve siempre contrapuesta por otra y deja a ambas en una nueva luz, lo que le permite ver un campo mucho más amplio. Su posición marginal le permite percibir las situaciones como

contingentes, no como inevitables, y por lo tanto mutables, reversibles y no permanentes. Esto explica el coraje y la libertad con la que Roth destruye la obra de un clásico en filosofía de su país natal. El intelectual exiliado es necesariamente irónico, escéptico e incluso travieso. Al no poder seguir una senda prescrita (algo que le ocurre a Roth, por ejemplo, cuando llega a Islandia y no puede consolidarse como artista gráfico), se convierte en principiante, lo que le permite un estilo no convencional de vida y una liberación de la carrera profesional. El intelectual exiliado, y sin duda incluimos a Dieter Roth, se arriesga a la innovación, al experimento y al movimiento, distanciándose de lo habitual, el *statu quo* y la lógica de lo convencional (Said, 1993: 59-73). Su estado de hibridación, es decir, de encontrarse entre dos o más lugares culturales, lo lleva a una situación de contradicción. Esta forma un potencial para la innovación cultural y la transformación (cf. Canan, 2015: 71). La hibridación, resultado de procesos migratorios y de intercambio cultural, abarca procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas (cf. García Canclini, 2003). Cuando reflexionamos sobre *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden*, de Dieter Roth, tenemos que tomar en consideración que Roth es un actor entre varias culturas. Esta circunstancia es el sustrato para una obra que está caracterizada por experimentos y provocaciones, como también por cruces y eliminaciones de fronteras.

El lenguaje en la obra de Roth

Roth es un artista que ahondó en la temática del lenguaje en toda su obra. Sea en la pintura, la escultura, la música, los dibujos, los libros, los grabados, los trabajos cinematográficos o las instalaciones, la temática del lenguaje lo acompañó a lo largo de toda su vida y forma un componente fundamental de su obra. En la *Literaturwurst*, estas reflexiones también juegan un rol importante, por lo cual nos parece necesario presentar brevemente algunas otras obras que tienen como intención la reflexión sobre el lenguaje, con el fin de ubicar la *Literaturwurst* en todo un desarrollo artístico y un contexto más amplio.

Muchos de los trabajos de Roth parten de los principios de la *poesía concreta*, una corriente artística que tiene su punto culminante en los años 50 y 60 y que intenta reducir la palabra y el lenguaje a sus componentes fundamentales. Los artistas participantes procuran estimular una consciencia crítica respecto del lenguaje y ampliar el horizonte de recepción de la poesía. Surgen trabajos que intentan visualizar textos, como la poesía visual o los *eye*

rhymes (cf. Nünning, 2001: 329s.). *Concretus*, un término de origen latín, quiere decir condensado o comprimido; algo que en la *Literaturwurst* se concreta de una forma muy literal y lúdica: Roth apretuja los libros triturados adentro de las tripas. El lenguaje y el enunciado del autor quedan reducidos a su masa material, y Roth ironiza la idea de la poesía concreta de acentuar los recursos lingüísticos. En otros trabajos, en cambio, sobre todo en su poesía, tiene prioridad la relación entre escritura y superficie. Las sílabas y letras aparecen desensortijadas, y el artista se concentra en su apariencia visual (Groos & Beckstette, 2015: 95). Roth se opone a una lectura lineal de los poemas y reclama en cambio su percepción óptica. Intenta lograr la emoción del lector a través de criterios formales, el contenido de las palabras parece subordinado. En la obra *Mundunculum* (ver Figura 6 y 7, p. 115), Roth explora la relación entre imagen y palabra. Se trata de un abecedario de símbolos pictográficos que tematiza la dificultad de concebir la realidad con sistemas de signos como el lenguaje o las imágenes. Plantea una contraposición irónica a *Tractatus lógico-philosophicus*, de Wittgenstein, que postula la creencia en la explicabilidad del mundo a través del lenguaje. El lenguaje desarrollado por Roth se sustrae de toda legibilidad, no es decodificable de manera lógica. Los significados se mantienen abiertos y hermenéuticamente cerrados. Con esta obra, Roth niega la posibilidad de un lenguaje de imágenes inteligible intersubjetivamente. A la idea de la claridad y evidencia de los signos contrapone un punto de vista severamente subjetivo (Vischer & Walter, 2003: 86-92). En el firmado de sus obras, también se plasma su experimentación con la tipografía de los textos. En 1953 firma como *dieter roth*, en 1956 como *diter roth*, en 1968 como *dieter rot* y a partir de 1973 como *dieter roth*. Simplifica la ortografía y utiliza la transformación lingüística como un medio de expresión pictórico (Vischer & Walter, 2003: 42).

En toda la obra de Roth existe una fuerte interacción entre imagen y texto. Los poemas son legibles como imágenes con forma lingüística, mientras las obras plásticas representan una transformación plástica del lenguaje (Vischer & Walter, 2003: 135).

Roth y los libros

Para acercarnos a la *Literaturwurst* tenemos que conocer, además, la importancia que tenía el libro en la creación de Roth. Durante toda su carrera artística nunca abandona la pasión por el medio libro; para él un libro no reproduce arte, sino es arte mismo. En su vida, publica más que 500 libros bajo el principio cantidad en vez de cualidad. Edita textos líricos,

ensayos, obras de teatro, diarios y revistas. Muy compatible con su vida nómada entre varios países, se muestra el formato del diario que acompañaba con dibujos. Roth mismo juzga la propia elaboración de libros y objetos pocos convencionales de una manera bastante pragmática: “Meine Hauptarbeit ist Bücher schreiben gewesen; nun habe ich Objekte gemacht damit ich Geld bekomme, denn von dem Schreiben konnte ich nicht leben”³ (Gross, 2015: 8). En los años 50 empieza a experimentar con la comprensión óptica de sus libros, lo que recibe un lugar mucho más central en su obra que la comprensión discursiva. En los años 60 realiza libros de artista que requieren una interacción de parte del receptor. Roth intenta una lectura visual y un codiseño del espectador, del que se espera una reacomodación o una rotación de las imágenes y páginas. Los libros se experimentan en primer lugar de una manera sensorial y asociativa. Una lectura convencional es totalmente imposible a causa de contradicciones, rupturas y falta de claridad. Roth niega la dimensión semántica del lenguaje y expresa un gran escepticismo con respecto al lenguaje en general. Las letras aparecen como meros elementos visuales. En la obra de Roth, el libro se despide de su formato tradicional para reaparecer como imagen, objeto, escultura o grabación (cf. Groos & Beckstette, 2015: 8-109 y Vischer & Walter, 2003: 45-93). Lenguaje y libro, que ya no pueden enunciar y expresar nada, se convierten en imágenes, sonidos, materiales, esculturas, antes de que finalmente desvanezcan, resume Ripplinger (2015: 251). Notable es que Dieter Roth fue considerado poco por la crítica e investigación literaria, a pesar de que su campo de trabajo abarca no solamente a las artes plásticas, sino también a la literatura, que explora con su propio método literario del diletantismo (cf. Combrink, 2009: 34).

Roth y las salchichas

En los años 60, Roth empieza a experimentar con materiales perecederos. Entre 1968 y 1972 produce varias versiones de *Kleiner Sonnenuntergang* (pequeña puesta del sol), *Mittlerer Sonnenuntergang* (puesta del sol mediana) y *Großer Sonnenuntergang* (puesta del sol grande). Se trata de una rodaja de salami en una hoja de color blanco y azul adentro de una bolsa de plástico (ver Figuras 8-10, pp. 116s.). Imita una puesta del sol en el mar o en un lago. El brillo del sol, la aureola que se percibe en el momento de la puesta, se genera de manera natural por el efecto que produce el material orgánico; vemos una aureola de grasa.

³ “Mi trabajo principal era escribir libros; ahora he hecho objetos para ganar dinero, porque del escribir no podía vivir”. [Trad. A. S.]

En 1976, Dieter Roth y Richard Hamilton presentan una exposición en Cadaqués (España) concebida para humanos y perros. Con esta exposición, Roth pone en evidencia que quiere experimentar con nuevas formas de exposición, como también que él, como artista, quiere participar de manera decisiva en la concepción de las exposiciones en galerías. En la exposición, una parte de los cuadros están colocados a la altura de los ojos de los perros y representan variaciones sobre la salchicha. La exposición estaba acompañada por las *Canciones de Cadaqués*, una grabación de Hamilton y Roth, en la cual el perro de la ama de casa de Hamilton “cantaba” los “solos”. En el mismo año, editan bajo el seudónimo *Ch. Rotham* el travestimiento burlesco *Die Grosse Bockwurst* (La gran salchicha cocida), una parodia del teatro isabelino. La cita “A man’s best friend is his wurst” se repite a lo largo de la obra. En el drama *Unter Selbstfressern* (Entre autodevoradores) de 1975, Roth juega con la identidad del autor. La autoridad que se configura a sí misma, se convierte en una que se autoanula. Para lograr esta reflexión, Roth realiza un juego de palabras. En la potenciación de *ist* (ser) a *isst* (come) a *frisst* (devora) se parodia a sí mismo (cf. Ripplinger, 2015: 248).

Pretextos - chorizos literarios previos

Pretextos son textos que preceden a un texto, por ejemplo, en forma de bocetos, borradores o recopilaciones de ideas. Equipan al texto con un entorno (cf. Genette, 1993: 12). En el caso de los chorizos de literatura, existen tanto versiones anteriores como bocetos en forma de “recetas” para la creación de los chorizos. El documento con recetas escritas con máquina de escribir e intervenidas con fibra negra de diferentes tipos de embutidos ilustra el trabajo previo. Es notable la meticulosidad con la que está anotado, como también la variación en las recetas: hay instrucciones para un embutido italiano de pimienta, una salchicha de cerdo o un chorizo español condimentado. Los ingredientes para la primera receta son un libro fresco y tierno (*ein frisches, zartes buch*) y un libro pequeño, fresco y gordo (*ein kleines frisches, fettes buch*), aparte de cebolla, ajo, sal, pimienta, paprika, hinojo, laurel, tomillo, cilantro y vino tinto. Al lado y unidos con líneas están anotadas las correspondencias con fibra negra; el libro tierno equivale a cuatro libras y media de carne de cerdo, el libro gordo, a una libra y media de carne grasa de cerdo. En la segunda receta, la nota está al revés, siete libras de cerdo fresco está escrito con máquina de escribir, luego rayado con fibra negra y al lado escrito *ein frisches buch* (un libro fresco). En la tercera, con máquina de escribir *1 zartes buch* (1 libro tierno) y al lado con fibra entre paréntesis *2 pfund schwein* (2 libras cerdo). Es

notable la exactitud de la receta y la equivalencia entre carne y libros que propone el artista (ver Figura 12, p. 118). En 1961, Roth fabrica su primera *Literaturwurst*, de una edición del periódico inglés *Daily Mirror*. Para esto mezcla el periódico triturado con grasa, agua y especias y rellena una tripa con la pasta obtenida. El aspecto del objeto se parece a un embutido, a excepción de los fragmentos de papel y letras que se vislumbran por la tripa. En el mismo año, Roth elabora un embutido de literatura de la obra *Hundejahre* (Años de perro), de Günter Grass. Es ahí cuando Roth se da cuenta del potencial de los objetos:

Da hab ich das Buch zerfleischt und Würze rein, so wie eine widerliche Wurst, das ganze Rezept, und dann in den Darm rein, damals gabs noch richtige Därme, und dann hab ich diese Etiketten ausgeschnitten vorne und auf den Darm geklebt. Hundejahre. So hats angefangen. Dann hab ich gemerkt, das hat einen ironischen Wert, da kann man noch mehr machen⁴. (cit. en Vischer & Walter, 2003: 74)

Aquí tenemos un vivo ejemplo de la idea de que, cuanto más plural es el texto, menos está escrito antes de que yo lo lea; hasta el mismo artista descubre el potencial crítico y significativo de su propia obra recién después de la fabricación de la primera versión. A finales de los años 60 Roth produce varios chorizos de literatura de novelas como *La Roja*, de Alfred Andersch (1967), *El tambor de hojalata*, de Günter Grass (1967), *Medio tiempo*, de Martin Walser (1967) y *El buscar un mundo más nuevo*, de Robert F. Kennedy (1969). En los años 70, siguen embutidos de literatura de las revistas alemanas *Quick*, *Bunte*, *Spiegel* y *Stern* (ver Figuras 13-20, pp. 119-122). El punto culminante de la serie *Literaturwurst* es la conversión de la obra de Hegel en salchichas. Destacable en este caso es que Roth no solamente transforma un tomo, sino la obra completa. Resultan por lo tanto veinte salchichas de literatura que se presentan en una estantería de madera colgadas simétricamente como en una carnicería. Sobre su motivación de destruir las obras literarias y transformarlas a otro objeto, Roth opina:

Den Hegel zum Beispiel, den fand ich immer so entsetzlich und auch gewisse deutsche Literaten, wie den Günter Grass [...] Die waren berühmt und hatten diese dicken Schinken. Ich habe sie aus Neid und Wut verwurstet⁵. (cit. en Beil, 2002: 179)

⁴ “Entonces despedacé al libro y especias adentro, tal cual, como un asqueroso chorizo, toda la receta entera, y después a dentro de la tripa, en estos tiempos todavía existían tripas verdaderas, y después recorté a estas etiquetas adelante y las pegué en la tripa. Años de perro. Así empezó. Después me di cuenta, que todo esto tiene un valor irónico, se puede hacer más de eso”. [Trad. A. S.]

⁵ “Al Hegel, por ejemplo, siempre lo encontré tan espantoso y también ciertos literatos alemanes, como el Günter Grass [...] Ellos eran famosos y tenían estos gordos mamotretos. Por envidia e ira los convertí en salchicha”. [Trad. A. S.]

Aunque cada *Literaturwurst* tiene su propio motivo, su propia lectura, que llegan desde la crítica de los medios masivos a la expresión de disgusto por ciertos autores, lo que une la serie es la alteración del orden de las letras dentro de un lenguaje. El lenguaje materializado en papel se destruye en un proceso de deconstrucción del texto impreso. De esta manera la serie toma su lugar en el enunciado predominante de la obra de Roth: la provocación de los límites entre el arte y la vida cotidiana, la reconsideración completa sobre lo que constituye un libro y la dialéctica entre destrucción y creación.⁶

El coleccionista Sohm

La obra *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden* forma parte del *Archiv Sohm*, un archivo de arte que hoy pertenece a la galería nacional de Stuttgart (Alemania). Se trata de la colección de Hanns Sohm, un dentista de las cercanías de Stuttgart que coleccionaba arte del movimiento *Fluxus*. En 1963, artista y coleccionista se conocen y acuerdan un tratamiento dental por obras de arte. Sohm empieza a archivar obras de arte de Roth y toda la correspondencia con él. Su apoyo económico representa una base de subsistencia importante para Roth. Más tarde el coleccionista se vuelve un “asistente” de Roth y realiza algunas obras según las indicaciones del artista, entre ellas, los embutidos de Hegel. De esta manera, el comprador se convierte en productor, un reparto de tareas que recuerda al arte conceptual. En 1981, Sohm ofrece la colección, que hasta entonces se convirtió en la más amplia de los años 60 y 70 de la obra de Roth, a la provincia de Baden-Wurtemberg. Desde entonces es una sección propia de la galería nacional (Vischer & Walter, 2003: 102).

Observación: En alemán, mamotreto se dice *Schinken*, que literalmente traducido sería “jamón” y crea un juego de palabras con la *Literaturwurst*.

⁶ Vimos que la obra que consideramos en el presente trabajo se inserte en una serie que el artista titula *Literaturwurst*. Advertimos que a continuación usaremos el término *Literaturwurst* para referirnos únicamente a la obra *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden* a modo de simplificación/abreviación.

El plato: El plano lingüístico de la obra

Una primera entrada a la obra de Dieter Roth, y quizás la más obvia, representa el plano lingüístico. A continuación, emprendemos una amplia pesquisa lingüística alrededor de la *Literaturwurst* y las asociaciones que provoca la forma de la obra de arte.

Dichos, giros, proverbios, símbolos y la Literaturwurst

El giro *devorar un libro* viene a la memoria al observar la obra. Un giro que se refiere a una lectura rápida de literatura de suspense, sobre todo, pero que en este caso crea un efecto cómico ya que los libros se presentan transformados en forma real de embutido. El significado original del verbo *devorar*, dicho de un animal de comer su presa y/o tragar con ansia y apresuradamente (cf. RAE, 2001: 811), parece ser tomado muy literal por parte del artista. Al frente de la obra el espectador también asocia *digerir información*, otro giro que asocia el conocimiento con la alimentación. En el acto de la digestión, el cuerpo convierte los alimentos en el aparato digestivo en sustancias asimilables por el organismo (cf. RAE, 2001: 823). En este sentido, el artista parece querer crear un paralelo entre la obra de Hegel y el embutido alemán como dos “alimentos” difíciles de digerir. El giro *Este libro es intragable* hace referencia a la misma idea. Por otro lado, se habla del *hambre de lectura*, cuando nos referimos al deseo de lectura; se crea una relación lingüística entre la necesidad humana de comer y la necesidad humana de adquirir conocimiento.⁷ Los dichos mencionados ilustran la asociación de la alimentación y la digestión con el conocimiento o el aprendizaje. Hacen referencia a la idea de que el conocimiento se puede *einverleiben* (incorporar) y asocia el proceso de comprensión con el proceso de digestión; en ambos se trata de una asimilación. En este sentido, se puede preguntar si Roth nos quiere facilitar la “toma” de Hegel, lo que trae al famoso embudo de Núremberg (*Nürnberger Trichter*) a la mente, una ilustración jocosa para el proceso mecánico de aprendizaje y enseñanza sin dificultades y esfuerzo. Aplicado en la cabeza del alumno, el embudo de Núremberg tiene astucia, inteligencia y prudencia de resultado. La sabiduría simplemente se echa adentro de

⁷ Para los giros mencionados en la lengua castellana existen correspondencias en la lengua alemana (la lengua materna de Roth): *ein Buch verschlingen* (devorar un libro), *Informationen verdauen* (digerir información), *das Buch ist schwer verdaulich* (el libro es intragable), *Lesehunger* (hambre de lectura).

la cabeza; una imagen que todavía se emplea para ilustrar la instrucción frontal y directa de una clase centrada en el maestro (ver Figura 11, p. 117). Tanto el embudo como los embutidos, que fabrica Roth de la obra de Hegel, aluden a la idea de introducir conocimiento fácilmente y sin esfuerzo al cuerpo.

En alemán existe la expresión *Schinken* (que literalmente significa el jamón, pero corresponde a *mamotreto* en castellano) para referirse jocosamente a clásicos de peso. La expresión viene del siglo XVIII y se relacionaba con los libros antiguos anchos encuadernados en cuero de cerdo (Dudenredaktion, 2001: 720). Esta expresión se vuelve extremadamente ilustrativa en la obra de Roth y cobra un efecto irónico. En su forma nueva, los libros transformados por Roth recuerdan, en todo caso, al predecesor del libro, el libro en rollo.

En la lengua castellana existe la expresión coloquial *ahorcar/colgar los libros* para expresar el abandono de los estudios (RAE, 2001: 1375), que corresponde a *das Studium an den Nagel hängen*, en alemán; estas expresiones también incrementan el carácter cómico de la obra que habla del rechazo del filósofo Hegel por el artista Roth. En la lengua alemana se habla además de *eingefleischt*, que literalmente expresa que algo se vuelve parte de la carne de uno, pero que se utiliza para expresar cuando algo se naturaliza, se arraiga o se vuelve automático. El objeto de Roth se podría leer en este sentido; la obra nos confronta con la pregunta de si Hegel y su filosofía se han naturalizado, *eingefleischt*, en la cultura alemana. Después de todo, se puede preguntar si Roth quiere aludir al antiguo antagonismo entre carne y espíritu, que es conocido de la cita bíblica: “El espíritu está bien dispuesto, pero la carne es débil” (Online Parallel Bible Project, 2010). Los pensamientos de Hegel sobre la fenomenología del espíritu se vuelven “carne”, símbolo de la inclinación al pecado y la incapacidad de abrirse a valores espirituales (Chevalier, 1999: 252). En todo caso, Roth expresa una indiferencia ante valores culturales tradicionales. La obra representa una crítica cultural en todo sentido “mordaz”, si consideramos al dicho alemán *Das ist mir Wurst*, que literalmente traducido dice *Esto me es salchicha* y se corresponde al dicho coloquial *Me importa un pepino*, en castellano. El giro se refiere a la idea de *Wurst* como algo poco valioso, algo de todos los días, algo banal, en contraste a la carne asada (Dudenredaktion, 2001: 936). En castellano, por otra parte, el término *salame*, se refiere no solamente al embutido, sino también se utiliza como sinónimo coloquial para una persona tonta, de escaso entendimiento (cf. RAE, 2001: 2010). Ambos ejemplos subrayan la postura de indiferencia

y de rebeldía de parte del artista hacia la obra de Hegel. El nivel lingüístico de la obra revela claramente su carácter lúdico e irónico.

Lúdica y cómica también es la famosa figura *Hans Wurst/Hanswurst*, un personaje del teatro espontáneo alemán que surge en el siglo XVI, que lleva la palabra *embutido* en su nombre. Se trata de un personaje popular rústico con un estatus social bajo. Es la versión alemana del arlequín o payaso, que hasta hoy en día se emplea en el teatro de títeres. El personaje del *Hanswurst*, que está caracterizado por su procedencia campesina y su visión materialista del mundo, se interesa únicamente por comer, beber, defecar y la sexualidad. Su función en el teatro es la del antagonista del héroe (Schößler, 2017: 87). El artista Roth y el personaje *Hanswurst* comparten la tarea de comentar los acontecimientos con una comicidad grosera al público.

Para preparar el embutido tradicional se emplea una máquina de picar carne, también llamada picadora, la cual en la lengua alemana se titula *Fleischwolf*, literalmente “lobo de carne”, dado que la máquina desgarrar la carne. En la obra de Roth, los embutidos no contienen carne, sino la obra de Hegel hecha pedazos. Si consideramos que la máquina destructora de documentos, la destructora de papel, coloquialmente se denomina *Papierwolf*, “lobo de papel”, como también *Reißwolf*, donde el verbo *reißen* adquiere un doble sentido en sus significados desgarrar/romper y matar, el carácter lúdico de la obra aumenta. Estableciendo un paralelo entre estas dos palabras de una misma familia, *Fleischwolf* y *Papierwolf*, Roth parece insinuar que el siguiente paso natural a la destrucción de las hojas de los libros es su cocción con especias y grasa y la conservación en tripas.

Tradicionalmente, el libro simboliza la ciencia y la sabiduría. Es símbolo del secreto divino que solo se revela al iniciado (cf. Chevalier, 1999: 644). Transformado en embutido pierde su lugar privilegiado y se vuelve un objeto para todos, un artefacto cotidiano y banal. “La palabra se hizo carne”, la cita bíblica de Juan 1:14, experimenta totalmente otro sentido en la obra de Roth; aquí la “palabra divina” no se hizo carne en forma de un mesías para recordarnos del mensaje de dios, sino que la palabra se descuenta al transformarse en un alimento de todos los días. Relevante es también la simbología de la grasa (cf. Chevalier, 1999: 539), que tradicionalmente empeña un papel en los sacrificios. Roth mezcla los trozos de los libros con grasa y condimentos, *sacrifica* a Hegel para la formación de algo nuevo. La grasa aparece en ritos relativos al embarazo y al nacimiento, un detalle sobre cual volveremos más tarde. Aparte existe el dicho popular *Du wirst dein Fett schon kriegen* en la

lengua alemana, que literalmente dice *Ya recibirás tu grasa* y corresponde a *recibir su merecido*, cuyo sentido se refiere a que uno no puede escapar de su castigo y recibirá su lección. La transformación de libros en salchichas se vuelve legible, entonces, como un castigo para el autor, desde el punto de vista de Roth, Hegel recibe lo que “se merece”. Roth “carnea” su obra y realiza una matanza, un evento que en Alemania tradicionalmente está considerado un acontecimiento especial y alegre, que concluye con una fiesta a la noche. Los dichos, giros y juegos de palabra que analizamos muestran una vez más la comprensión particular de la poesía concreta de parte de Roth. El énfasis que pone la poesía concreta en la lengua aquí se presenta de una manera muy literal; la literatura se presenta condensada y comprimida (lat. *concretus*) en su forma *material*, más que en un acto de reducir las palabras y la lengua a sus componentes elementales, como lo emprenden los artistas de la poesía concreta de los años 50 y 60.

La Literaturwurst y su paratexto

Al reflexionar sobre el plano lingüístico de la obra tenemos que considerar además su *paratexto*. Recordemos que Genette (1993: 11-13) se refiere al título o subtítulo de la obra cuando habla de la *paratextualidad*. Tiene un efecto en el espectador e influye en sus expectativas, ya que provee al texto de un entorno. Habíamos anticipado que en la *Literaturwurst* el paratexto nos sirve explicaciones, pero al mismo tiempo crea provocación. El título de la obra es *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden*, es el mismo título que elige la editorial *Suhrkamp* para su recopilación de la obra completa del filósofo. Solo gracias al título el espectador puede adivinar que en el relleno de los embutidos se trata de la obra de Hegel. Aunque en una observación de la obra de arte de cerca se entrevén algunos pedazos de papel, estos no se llegan a identificar. El título, por lo tanto, juega un papel muy importante para la estética de la recepción. A través del lenguaje, lo visible se amplifica, se ironiza y se cuestiona. Gelshorn (2015: 40-45) señala que solamente el título de los escritos de Hegel queda preservado de la destrucción. Por lo tanto, este cumple la función de suministrar una entrada a la obra de Roth, representa un umbral que media entre lo interior y lo exterior. Solamente a través del título la literatura destruida reaparece. Este, por ende, representa un elemento textual-conceptual indispensable de la estructura de la obra. El componente lingüístico transforma los aspectos formales y materiales en gracia. El título amplía la percepción reducida del espectador a lo meramente visual y concreto.

Permite asumir sobre el contenido de los embutidos, aunque no se encuentra ninguna referencia sobre el proceso de su producción. Este desaparece en el título, igual que la nueva forma externa de la obra, la *Wurst*. En este sentido, el título es legible como una reflexión sobre la inversión, la relación entre orden y desorden, simetría y asimetría. El título presume orden, y los embutidos efectivamente se presentan de una manera ordenada y totalmente simétrica en el marco donde están colgados; pero los libros, las palabras, los pensamientos de Hegel, por otro lado, pierden su estado de orden y simetría y se encuentran ahora en desorden y asimetría; desgarrados, rotos, despedazados. Esta inversión se vuelve visible sobre todo gracias al título de la obra. La revisión de la titulación de las obras representa un campo de experimentación para Roth, crea nuevas relaciones entre imagen y palabra, obra y título. Coloca los márgenes de la obra, o sea el título, en el centro y se genera, hablando con las palabras de Owen, una “erupción de la lengua en el campo de las artes visuales” (cit. en Gelshorn, 2015: 40). La *Literaturwurst* no es la única obra de Roth en la cual experimenta con la influencia y el efecto del título. Roth intenta, hablando con sus propias palabras, “cambiar o anular el efecto de los cuadros a través de los títulos” (Vischer & Walter, 2003: 170) y otorga títulos muy poéticos a obras producidas muy superficialmente, por ejemplo, en estados alcoholizados, para embellecerlas conscientemente de esta manera. El título actúa como ampliación y comentario de las obras, pero también en función de un distanciamiento y una ironía; crea elementos antitéticos para el espectador y da cuenta del control y la reflexión del artista sobre su obra. El título de la *Literaturwurst*, junto a las etiquetas de los libros aplicadas en los embutidos, forma un plano esencial de la obra. En sus reflexiones sobre la pintura del siglo XVI que reproduce un cuadro adentro de un cuadro, Stoichita (2000: 17) observa diferentes planos en la pintura que llama “fuera del texto” y “texto” que nos sirven para nuestras reflexiones sobre la ambivalencia entre título y objeto. Lo que Stoichita comprende por “texto” en nuestro corpus es el texto destruido de Hegel y las etiquetas, mientras el “fuera del texto” apunta al texto artístico de Roth: es el marco con los veinte embutidos colgados. Ambos planos se oponen de manera muy radical a nivel estilístico. Exponen una antítesis entre lo sacro —los escritos, anteriormente en forma de libro, símbolo de la sabiduría y un valor elevado en el mundo occidental—, y lo profano —el embutido, la comida, que simboliza la satisfacción de nuestras necesidades—. Los planos “texto” y “fuera de texto” representan dos niveles de la historia del arte; la obra engloba los escritos de Hegel inclusive sus ideas sobre la función de la belleza en el arte y asimismo un

artefacto de la vida cotidiana del ámbito de la alimentación, que por lo general no asociamos con el “mundo del arte”. El artista amplía la obra por elementos que “normalmente quedan más acá de la imagen” (ibíd.) y logra un “desdoblamiento” de la imagen que implica al espectador. La imagen penetra en el espacio del espectador; por su tamaño real crea un trampantojo que conecta el mundo real con el de la representación. Roth crea una imagen desdoblada a través de la forma que elige, y crea una imagen entreverada a través de los pedazos de libro que distinguimos en la superficie de los embutidos; así resulta una obra de arte intertextualizada.

Otro aspecto de las obras de arte que tematiza Stoichita (2000: 260s.) son las paradojas que reflejan y cuyos propósitos van contra la opinión común. En el sentido del término *para - doxa* se ponen en oposición a la *doxa* y, por lo tanto, chocan y ofenden al sentido común. Una obra de arte que representa una paradoja solicita al espectador de forma más intensa, por este motivo, la paradoja se vuelve un asunto de recepción. En la *Literaturwurst* la paradoja aparece en la técnica: en el juego entre el título de la obra y su forma externa, realidad y ficción chocan; el título nombra algo ya destruido y transformado y es un indicio del contenido de los embutidos. Es esa técnica que nos hace ver que la obra es ficción y que no se trata de embutidos “comestibles”, sino más bien de la tematización del arte en sí. Frente a la obra de Roth un análisis formalista está condenado al fracaso, igual que un análisis iconográfico. En la exploración del plano lingüístico de la obra, se mostró, no obstante, que la visibilidad de la obra se manifiesta precisamente en la deconstrucción; es lo ya no visible lo que visibiliza. Es la ausencia, en este caso, la deformación completa, la que genera imágenes. La destrucción y la posterior resurrección de la obra de Hegel en otra forma constituyen el momento esencial de la obra. Los tomos de libros ya no están visibles, no obstante, están presentes de una manera prominente en el título. La relación entre lo que vemos y entre lo que vislumbramos funciona como el “motor dialéctico” de la obra. Pero, a diferencia de la idea de dialéctica como la disolución de las contradicciones que promueve Hegel, Didi-Huberman observa una superación de la oposición de lo visible y lo legible en el arte del siglo XX y XXI en el acto de realizar la representación de un modo lúdico y en forma de juego. Describe la obra de arte dialéctica como un momento de oscilación; por un lado, vemos la forma externa de la obra, por otro lado, vislumbramos su interior. En la obra de Roth este efecto se intensifica especialmente en la interacción entre el título y la forma de la obra. La contemplación de la obra lleva la mirada a un estado de

inquietud. Al mismo tiempo, experimentamos distanciamiento (nos preguntamos “¿Cómo se atreve?”) y acoso (“Hegel se lo merece”). En esta experiencia ambigua se encuentra, según Didi-Huberman (1999: 107), la virtualidad de una obra; es la calidad de la ambigüedad lo que le otorga su encanto. Una obra de arte ambigua obtiene la capacidad de imponernos una serie de imágenes por su forma de presentación. A esa imagen, Didi-Huberman la llama imagen dialéctica, es una imagen crítica; muestra al cuadro en crisis. Es una obra que critica el cuadro y, por lo tanto, está en condiciones de producir un efecto teórico/teorizante. En el caso de Roth, la crítica se dirige más bien a una idea de arte, una filosofía de arte y, por ende, a la cosmovisión de toda una época. La destrucción de la obra de Hegel y su transformación a otra materialidad inquieta nuestra mirada, ya que se interrumpe el discurso de la forma bien proporcionada y bella. Más adelante volveremos con más detalle a este efecto teorizante de la obra de Roth y veremos cómo la obra dialéctica se vuelve un bien compartido entre el artista y el historiador por su esencial función crítica, tal como reflexiona Benjamin (cit. en Didi-Huberman, 1999: 168).

La Literaturwurst y lo carnavalesco

Al final de este capítulo, sobre el plano lingüístico de la obra —que hasta ahora nos ha revelado su carácter lúdico y cómico, pero también su potencial crítico—, queremos reflexionar sobre su carácter carnavalesco y grotesco, que está directamente relacionado con el juego entre título y forma que realiza Roth. Bajtín (2003 [1965]: 15ss.) define el carnaval como una especie de liberación transitoria donde se efectúa una abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios y tabúes. El carnaval se opone a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación. Es un acontecimiento en el cual se genera una forma especial de contacto libre entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana; es un contacto familiar y sin restricciones. La visión carnavalesca se encuentra opuesta a todo lo previsto y perfecto y también a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad. Lo carnavalesco presenta una gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y autoridades dominantes. Ilustra las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo y presenta un “mundo al revés” y lleno de contradicciones. En el carnaval se juega con diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. Bajtín lo llama “la segunda vida”, y esta se construye como parodia de la vida ordinaria. Con sus formas y manifestaciones de la risa, se opone a la cultura oficial y utiliza

formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (2003: 10). Se expresa de una manera no pulida y no intenta de evitar tabúes. Emplea groserías y blasfematorias dirigidas a las divinidades, que degradan y mortifican, a la vez que regeneran y renuevan. De esa manera contribuye a la creación de una atmosfera de libertad.

En la *Literaturwurst* esa atmosfera de libertad es perceptible a primera vista. Sobre todo, en el título de la obra se observa la abolición de las jerarquías; la obra se denomina obra completa de Hegel, pero se presenta como una colección de embutidos. Encontramos aquí una fuerte permutación de lo alto y lo bajo; libros, objetos con un valor elevado en nuestra sociedad, se transforman en embutidos, objetos que no disfrutaban un aprecio particular en una cultura que infravalora lo corporal. No obstante, el efecto carnavalesco se genera por la conservación del título. Es por eso que experimentamos una degradación, un derrocamiento y una profanación; la sagrada filosofía, el sagrado conocimiento, se transforma en alimento profano. En este acto, Roth se opone a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad. La transformación de los libros y su anterior destrucción visibilizan esa idea carnavalesca, como también la utilización de materiales orgánicos, que no garantizan una conservación “eterna” de la obra. Roth muestra que tanto las verdades y cosmovisiones como las autoridades dominantes son relativas. Como artista, se opone a un filósofo que había desarrollado ideas sobre el arte y su perfeccionamiento y reglamentación; pone en escena el fin de estos escritos, para dejar nacer otra cosa. El vocabulario familiar y grosero, que nombra Bajtín como una de las características del carnaval, ya lo descubrimos anteriormente en el análisis lingüístico. Los dichos, giros y el juego con la simbología de los objetos nos revelaron no solamente el carácter lúdico y cómico de la obra, sino también una postura de oposición a la cultura oficial, la inversión de lo alto y lo bajo. En el lenguaje familiar y grosero esta inversión se manifiesta de una manera muy visible. Es un arte lúdico que juega con la liberación. Con su carácter sorpresivo presenta una posición contra todo lo previsto.

Sobre la risa, Bajtín detalla que, en comparación con la risa satírica, que está caracterizada por un humor negativo y un autor que se le opone al objeto, la risa popular, en cambio, es una risa ambivalente. Expresa una oposición sobre un mundo en plena evolución en el cual los que se ríen están incluidos. La risa ambivalente posee un carácter utópico y está dirigida contra toda concepción de superioridad. Con la cualidad de la ambivalencia, Bajtín enfatiza que la risa popular es más que un humor satírico negativo y más que una risa

agradable para divertir, ligera y desprovista de profundidad y fuerza (2003: 17ss.). Las diferentes facetas de la obra de Roth que descubriremos a lo largo del presente trabajo darán cuenta de que la recepción de la *Literaturwurst* va mucho más allá de una lectura como obra satírica; mucho más allá también de una lectura como obra ligera.

Otra categoría del “mundo de lo carnalesco” relevante para nuestras exploraciones es lo grotesco. Según Bajtín, lo grotesco ofrece la posibilidad de un mundo totalmente diferente, de un orden mundial distinto y de una nueva estructura vital. Su función es de liberar al hombre de las formas de necesidad en que se basan las ideas convencionales. Lo grotesco derriba esa necesidad y descubre su carácter relativo y limitado. Visibiliza que la necesidad que históricamente se presenta como algo serio, incondicional y perentorio, en realidad, es relativo y versátil. Al destruir la sociedad unilateral y las pretensiones de significación e intemporalidad, libera la conciencia, el pensamiento y la imaginación. Bajtín caracteriza el sistema de imágenes de la cultura cómica popular como un realismo grotesco cuyo rasgo sobresaliente es la degradación. Esta implica la transferencia de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto al plano material y corporal. En el realismo grotesco, lo alto y lo bajo poseen un sentido topográfico; lo alto está representado por la cabeza, mientras lo bajo se asocia con los órganos genitales, el vientre y el trasero. Lo bajo se manifiesta en actos como el coito, el embarazo, el parto, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales y se representa en el despedazamiento corporal y la disgregación. Las imágenes ambivalentes y contradictorias parecen deformes, monstruosas y horribles desde el punto de vista estético clásico. A diferencia de la parodia moderna, que degrada con un carácter exclusivamente negativo, en el realismo grotesco encontramos una ambivalencia regeneradora. Lo grotesco representa la muerte que concibe, y descubre de esa manera a la vida en su proceso ambivalente e interiormente contradictorio. Una de las tendencias fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir dos cuerpos en uno; uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido y producido. Muestra que del primero se desprende otro. Lo grotesco no es estático en absoluto, expresa más bien la evolución, el crecimiento y la constante imperfección de la existencia. El vaivén existencial, la muerte y el nacimiento, se expresa en dos cuerpos en el interior de uno. Esta concepción se encuentra en contradicción formal con los cánones plásticos de la Antigüedad clásica, donde el cuerpo es rigurosamente acabado y perfecto. El cuerpo del realismo grotesco no tiene cabida dentro de la “estética de la belleza” creada en la época moderna (Bajtín, 2003: 23-33). En la obra

de Roth reencontramos esa característica; lo elevado, en este caso, la filosofía, el pensamiento, el razonamiento, la cabeza, se transfiere al plano material y corporal, en este caso, la colección de embutidos, la absorción de alimentos, el vientre. Lo que Bajtín observa en las imágenes del carnaval también se encuentra en la *Literaturwurst* de Roth. Es un cuerpo que consiste en dos: por un lado, está la obra de Hegel, y aunque ya destruida, da vida al embutido, el cual por otro lado representa al cuerpo producido. Los libros “mueren”, pero “conciben” al mismo tiempo al embutido profano. Asimismo, el vaivén existencial se “exhibe” en la imaginación de una posible absorción de los embutidos y su siguiente persistencia en otro plano.

Especial atención otorga Bajtín al banquete y a la absorción de alimentos:

El comer y el beber son una de las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco. Los rasgos particulares de este cuerpo son el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo. En el *comer* estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto: el cuerpo se evade de sus límites; traga, engulle, desgarrar el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas. *El encuentro del hombre con el mundo* que se opera en la boca abierta que tritura, desgarrar y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano. El hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace una parte de sí mismo [...] *Este encuentro con el mundo en medio de la absorción de alimentos era alegre y triunfante. El hombre vencía al mundo, lo engullía en vez de ser engullido por él; la frontera entre el hombre y el mundo se anulaba en un sentido que le era favorable.* (Bajtín, 2003: 252s.)

El acto de comer no es compatible con la tristeza. El banquete siempre celebra la victoria: el cuerpo victorioso absorbe al cuerpo vencido y se renueva. En este sentido, el banquete cumple la función de coronamiento, comprendido como el triunfo victorioso y la renovación. Bajtín enfatiza que esta victoria sobre el mundo es concreta, consciente, material y corporal. No es un suceso místico, ni de sublimación abstracta e idealista (Bajtín, 2003: 254-257). Este aspecto se hace particularmente visible en la obra de Roth. El artista se eleva sobre el filósofo que tanto desprecia (cf. p. 24) y lo vence en un acto de transformación en alimento para ser engullido. La transformación sucede a favor del artista, que triunfa de una manera alegre. Los embutidos que contienen a la obra de Hegel, o sea, el cuerpo vencido, remiten a una futura absorción de parte del artista, o sea, el cuerpo victorioso.

Lo carnavalesco se distingue por la expresión de aspectos positivos y negativos juntos. Ese “doble tono” intenta encontrar y delimitar lo alto y lo bajo, lo anterior y lo

posterior; la rueda simboliza este cambio permanente. Ahí todo desciende a lo “bajo” corporal y material a fin de morir y renacer. Las imágenes absorben, condenan, denigran y maldicen, pero renuevan y regeneran al mismo tiempo. La absorción de alimentos es un ejemplo de esa idea (Bajtín, 2003: 309ss.). Roth expresa su disgusto por el filósofo Hegel de una manera carnavalesca. En su obra crea una imagen que denigra al pensador y que lleva su obra racional a un plano material y corporal. A la vez, crea un “alimento”, y de esta manera también remite a la idea de renovación. El plano lingüístico de la obra reveló, entonces, su carácter carnavalesco, como también su carácter lúdico y cómico. Vimos además cómo el nivel lingüístico de la obra logra transformar sus aspectos formales y materiales y crea una experiencia de ambigüedad y oscilación. A continuación, y esto aumentará el grado de ambigüedad y oscilación, nos dedicaremos al “ingrediente principal” de la *Literaturwurst*. Reflexionaremos acerca las ideas de Hegel sobre el arte en el contexto de su cosmovisión.

El ingrediente principal: algunas reflexiones sobre la estética de Hegel

A continuación, nos dedicaremos al hipotexto de la *Literaturwurst* de Roth: la obra de Hegel. Advertimos que el presente trabajo no es lugar, ni brinda el espacio, para una discusión “completa” de la obra de Hegel. Aquí la utilizaremos como herramienta hermenéutica para la lectura de la obra de Roth. Aunque realizamos un trabajo interdisciplinario, nuestro punto de partida es la obra de arte. Del trabajo filosófico de Hegel tematizaremos algunos puntos que enriquecerán nuestro análisis. Por esa razón, nos enfocaremos especialmente en las ideas que expresa esta acerca del arte y su función. Al considerar el hipotexto abrimos un poco más el abanico de posibles lecturas del hipertexto.

El arte como forma de conocimiento

En su obra principal, *La fenomenología del espíritu* (1807), Hegel (1770-1831) aclara la posición del arte dentro de la historia de las formas del conocimiento. En la historia hegeliana de la consciencia humana el arte desempeña un papel importante. Hegel emprende un intento de comprender el proceso de la conciencia a través la historia de la humanidad. Su filosofía, por lo tanto, es una ciencia histórica. Para él, el “espíritu absoluto” es el motor del desarrollo del espíritu humano hacia el “saber absoluto”. Hasta llegar a este último nivel, pasa por diferentes etapas. En la historia del conocimiento siempre se trata de la forma más avanzada del conocimiento. Es por eso que Hegel observa un cambio en los “medios” (fenómenos) de expresión. El impulso del espíritu de conocerse a sí mismo se repite siempre de nuevo en diferentes niveles. Para Hegel el arte pertenece al escalón de la religión, en el cual el espíritu logra la conciencia sobre sí mismo. Hegel pregunta por el valor del arte dentro de la autocomprensión humana y la comprensión del mundo. En el arte el humano se produce a sí mismo a través de su exteriorización en el artefacto, para finalmente poder reconocerse a sí mismo en el producto. El escalón del arte es el anterior al de la filosofía que representa el “saber absoluto” (Cauquelin, 2012: 26; Prange, 2004: 78). El arte, la religión y la filosofía son para Hegel aspectos del espíritu absoluto (*absoluter Geist*). Este se define como la apariencia del espíritu humano, es el autorregistro del espíritu humano, el saber del espíritu de la esencia. Para Hegel, el espíritu absoluto tiene historia, es decir, cambia, se modifica. El arte es solamente *una* manera del espíritu humano de saber sobre sí mismo. Pero junto a

la religión y la filosofía, en el arte, el humano logra el acercamiento más grande a la esfera ideal. El arte es un modo en el cual el espíritu humano se comprende a sí mismo y a su esencia. En la reflexión lo lleva a la consciencia.

Las *Lecciones sobre estética* (1832-45) solamente se pueden comprender a partir de *La fenomenología del espíritu*. Fueron editadas póstumamente por su alumno Heinrich Gustav Hotho sobre la base de manuscritos de las lecciones y transcripciones de oyentes (Prange, 2004: 78). Consisten en tres partes: la teoría de lo bello y del arte, la teoría de la historia del arte y las formas artísticas y el sistema de las artes particulares y los géneros literarios. La gran contribución de Hegel se basa en la instauración de la estética como una disciplina independiente de la filosofía; autodefine su estética como una “filosofía del arte” o “filosofía de las bellas artes” (Hegel, 1965: 13). En ellas, Hegel expone sus ideas sobre el arte. Se trata de una teoría del arte, un discurso, entonces, cuyos efectos se pueden percibir en el campo artístico. Cauquelin (2012) clasifica la teoría del arte de Hegel como “ambiental”, es decir, es una teoría que brinda un horizonte teórico. Expone perspectivas y prepara el terreno, y en este sentido está considera más una teoría *para* el arte que *del* arte. La estética de Hegel no construye un objeto autónomo (2012: 7ss.). Fundamental para entender la concepción de Hegel sobre la estética es su convicción de que el arte no representa un territorio autónomo, sino que constituye una etapa en la marcha del espíritu hacia el saber absoluto. Es por eso que su presencia se justifica solamente en un momento determinado de la historia. Para Hegel el arte se inserta en el proceso espiritual. Considera el arte como primer eslabón en la filosofía del espíritu. Como tal, triunfa sobre la separación entre exterioridad e interioridad, representa una reconciliación de la naturaleza acabada (exterioridad) con la libertad infinita del pensamiento (interioridad). El arte expresa esa reconciliación bajo un aspecto sensible. Es la materialización de la consciencia y la manera en que el humano expresa su situación histórica. El humano necesita elevar el mundo exterior y el mundo interior en forma de un objeto para poder reconocer en este su propio yo a través de la consciencia espiritual. En este sentido, se trata de una comprensión normativa del arte; esta se inserta en el marco de una teoría del espíritu. La misión del arte es la disolución de la apariencia y la representación sensible de la verdad:

Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst der

gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber, die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben⁸. (cit. en Zima, 2014: 42)

En un primer paso, al principio de las *Lecciones sobre estética* Hegel limita el campo de la estética y separa lo bello en las artes (*Kunstschönes*) de lo bello en la naturaleza (*Naturschönes*). Lo bello en las artes, como producto humano y por lo tanto producto del espíritu, se valora por encima de la belleza de la naturaleza: “Denn die Kunstschönheit ist die *aus dem Geiste geborene und wiedergeborene* Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel steht auch das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur”⁹ (Hegel, 1965: 14). Mientras lo bello en la naturaleza representa un momento necesario, lo bello del arte está libre en sí mismo y consciente de sí mismo. Por lo tanto, lo bello en las artes como producto del espíritu es más elevado para Hegel. El espíritu y sus producciones se encuentran por encima de la naturaleza y sus aspectos. Estos solamente son un reflejo de lo bello que pertenece al espíritu. Por otro lado, Hegel limita su campo de reflexión respecto las artes: solamente el arte libre será objeto de estudio. Un arte libre e independiente, que no tenga su fin en el entretenimiento, la decoración o el adorno. El arte libre, que se encuentra junto a la religión y la filosofía, trae lo divino a la consciencia, es su deber expresar los intereses más profundos del humano y las verdades completas de su espíritu. Para Hegel el arte representa lo más elevado de una manera sensible. El arte es el primer maestro de los pueblos. No debe ser puro juego o entretenimiento, como tampoco simple instrucción:

In Kunstwerken haben die Völker ihre gehaltreichsten inneren Anschauungen und Vorstellungen niedergelegt, und für das Verständnis der Weisheit und Religion macht die schöne Kunst oftmals, und bei manchen Völkern sie allein den Schlüssel aus¹⁰. (Hegel, 1989: 21)

Según la estética hegeliana, el arte se encuentra entre lo exterior —lo sensible y lo efímero que representan la realidad limitada— y el pensamiento puro que representa la libertad

⁸ “El arte quita la apariencia y la ilusión de este mundo malo y efímero del contenido verdadero de las apariencias, y les otorga una realidad más elevada, nacida del espíritu. Lejos, entonces, de ser mera apariencia, a las apariencias del arte se les debe atribuir una realidad más elevada y la existencia más verdadera frente a la realidad común”. [Trad. A. S.]

⁹ “Porque la belleza del arte es la belleza nacida y renacida del espíritu, y en tanto el espíritu y sus producciones están más elevados que la naturaleza y sus apariencias, en tanto también está más elevada la belleza del arte que la belleza de la naturaleza”. [Trad. A. S.]

¹⁰ “En las obras de arte los pueblos depositaron sus ideas y conceptos interiores más sustanciales, y para la comprensión de la sabiduría y la religión en muchos pueblos las bellas artes son a menudo la única llave”. [Trad. A. S.]

ilimitada del pensamiento comprendedor. En el arte la realidad común recibe una existencia más verdadera y una realidad más elevada.

La superación del arte

El arte, como presentación sensible, será superado para dirigirse hacia un pensamiento que se pensará a sí mismo, sin la necesidad de aparecer bajo una forma sensible. Para Hegel, el arte se encuentra lejos de este saber absoluto. Se concreta que el arte para Hegel no se puede analizar por sí mismo, sino solamente como eslabón intermedio. El arte no se desvincula de la filosofía de Hegel que posee una finalidad; no se puede entender fuera del proyecto global hegeliano. El arte no representa más que un momento, un detalle efímero, que finalmente llegará a su disolución necesaria (Cauquelin, 2012: 25ss.). Su única finalidad es la consciencia humana y su autoproducción. La relación dialéctica entre sujeto y producto logra la transformación de lo natural/la naturaleza a la ilusión de lo natural. Este momento ficticio diferencia el arte de la naturaleza y representa la utilidad interior de la obra de arte. El arte eleva al espíritu de la inmediatez de la existencia. A través del arte, la religión o la filosofía el humano logra una reconciliación de su libertad subjetiva con las circunstancias objetivas de la naturaleza y la sociedad. El arte no es una reflexión gráfica y plástica del sujeto estético, sino una reflexión en función de una cultura, es la autoaseguración sensible. Es por eso que el arte siempre se tiene que transformar: su sentido histórico se ilumina si examinamos su función en las diferentes épocas y culturas históricas (Collenberg-Plotnikov, 2014: 83).

Lo que Hegel enfatiza es el carácter ilusorio (*Scheincharakter*) del arte. El humano modifica la naturaleza para lograr un autorreconocimiento y una autoconsciencia a través del producto elaborado. Según Hegel esa reflexión no es posible en un objeto de la naturaleza, dado que este no refleja lo espiritual. En la obra de arte, en cambio, surge la apariencia de la naturaleza sensible como resultado de un trabajo humano. La obra de arte es más que una mera existencia material. En la forma sensible de la obra, la naturaleza se duplica porque el humano expresa su propia esencia. En contraste al animal que, siguiendo Hegel, solamente “es”, el ser humano tiene la necesidad de reproducirse en el pensamiento y las actividades “para sí”. En la diferencia entre el carácter ilusorio y lo sensorial se encuentra el testimonio del espíritu. La creación de “mundos de sombras” por el arte es intencionada para realizar sus intereses espirituales. El arte es, entonces, un producto del

espíritu que expone una realidad sensible-gráfica construida conscientemente. El arte da una idea de la Idea.

Lo excluido del arte

Para Hegel, el gusto, el olfato y el tacto tienen que estar excluidos del arte ya que se dirigen a las capacidades sensoriales del ser humano y no a las capacidades espirituales. De una contemplación del arte adecuada están excluidos (Prange, 2004: 82). Solamente los sentidos “teóricos”, la vista y el oído, son apropiados para evaluar un objeto de arte. Según Hegel, no todos los sentidos tienen la capacidad de ser órganos para la interpretación de obras de arte. La relación corporal de los sentidos “prácticos”, es decir, el olfato, el gusto y el tacto, imposibilita un juicio objetivo sobre una obra de arte:

Deshalb bezieht sich das Sinnliche der Kunst nur auf die beiden *theoretischen* Sinne des *Gesichts* und *Gehörs*, während der Geruch, Geschmack und Gefühl vom Kunstgenuß ausgeschlossen bleiben. Denn Geruch, Geschmack und Gefühl haben es mit dem Materiellen als solchem und den unmittelbar sinnlichen Qualitäten desselben zu tun; Geruch mit der materiellen Verflüchtigung durch die Luft, Geschmack mit der materiellen Auflösung der Gegenstände, und Gefühl mit Wärme, Kälte, Glätte usf. Aus diesem Grunde können es diese Sinne nicht mit den Gegenständen der Kunst zu tun haben, welche sich in ihrer realen Selbständigkeit erhalten sollen und kein nur sinnliches Verhältnis zulassen. Das für diese Sinne Angenehme ist nicht das Schöne in der Kunst.¹¹ (Hegel, 1989: 61)

Por lo tanto, para Hegel el olfato y el gusto son sentidos que se dedican a percepciones no duraderas, no persistentes. Considera que por consiguiente no están en condiciones de percibir lo universal; como sentidos que se refieren a sensaciones efímeras, no pueden apreciar lo espiritual que debe reflejar el arte. “Denn zu riechen ist nur dasjenige, was schon im Sichverzehren begriffen ist, und schmecken können wir nur, indem wir zerstören”¹² (Hegel, 1989: 184). El gusto disuelve y consume el objeto. En el tacto, por otro lado, el individuo se refiere solamente a lo particular sensual y su peso, dureza, suavidad y resistencia

¹¹ “Por eso lo sensual del arte se refiere solamente a los dos sentidos *teóricos* de la *cara* [Hegel se refiere a la vista; A. S.] y del *oído*, mientras el olfato, el gusto y el tacto quedan excluidos del goce del arte. Porque el olfato, el gusto y el tacto están relacionados con lo material como tal y con las cualidades sensoriales inmediatas del mismo; el olfato con la disipación por el aire, el gusto con la disolución material de los objetos, y el tacto con el calor, el frío, la lisura y así sucesivamente. Por esa razón dichos sentidos no pueden tener que ver con los objetos del arte, los cuales se deben preservar en su independencia real y no permitir una relación meramente sensual. Lo agradable para dichos sentidos no es lo bello del arte.” [Trad. A. S.]

¹² “Porque oler se puede solamente lo que ya está a punto de ser consumido, y saborear podemos solamente al destruir.” [Trad. A. S.]

material. Sin embargo, para Hegel, la obra de arte no es algo meramente sensual, sino el espíritu que aparece en lo sensual. “Der Gegenstand der Kunst aber soll angeschaut werden in seiner für sich selbständigen Objektivität, die zwar für das Subjekt ist [...] aber nicht [in] praktischer Weise“¹³ (Hegel, 1990: 255). Al contrario del olfato y del gusto, la vista libremente conserva el estado de los objetos de arte; no los consume. La vista mantiene la integridad del objeto de arte.

La obra de arte está liberada de una mera materialidad, lo sensual se presenta como apariencia. La obra de arte todavía no es “pensamiento puro”, pero sí ha dejado de ser meramente material. En la obra de arte, lo sensual aparece como ideal, que para el espíritu se presenta en forma de figura (ver Hegel, 1989: 60).

Igual a los sentidos “prácticos” Hegel excluye a las tendencias realistas. Ahí observa una carencia de una referencia a una idea elevada y una representación de detalles empíricos con demasiado peso. Lo que se encuentra en la realidad no se debe, según él, narrar con todos los detalles, sino más bien mostrar su carácter universal. No debe ser el empeño del artista imitar la naturaleza. El artista debería más bien adaptar a la naturaleza de tal manera que el humano pueda reflejarse en ella en su espiritualidad. Lo particular no tiene lugar en la visión hegeliana del arte. El arte se tiene que elevar por encima de la vida para ser verdadero, lo que Hegel comprende como una disolución de supuestas contradicciones. El arte debería, por lo tanto, ser más bello que la vida misma. Todo lo que recuerda a “lo natural de la existencia menesterosa” como manchas, poros, pelos en la piel, etcétera, se debe excluir (Hauskeller, 2013: 56s.). Hegel no comprende al mundo fáctico como una representación pura de lo divino, porque este alberga también poderes de lo no-divino y del caos.

Dado que Hegel comprende su estética como una filosofía de las bellas artes, excluye no solamente lo bello de la naturaleza de sus consideraciones (como vimos al principio de este capítulo), sino también lo feo. Percibimos algo como feo, según él, si difiere o contradice a pareceres familiares. Además, lo hermafrodita como una transición de una forma determinada a otra, en su estética se clasifica como algo que no nos parece bello (ver Hegel, 1965: 131 y 135). En el arte moderno, Hegel observa un aumento de la representación de lo feo, de lo vicioso y de lo malo, lo que considera una falta de objetividad y que clasifica según su visión como una infracción de la función del arte. Para Hegel la belleza se intensifica en

¹³ “Pero el objeto de arte se debe mirar en su propia objetividad, que bien es verdad que es para el sujeto [...] pero no de manera práctica”. [Trad. A. S.]

relación a la intensidad de la expresión del espíritu oculto en el mundo exterior y corporal y la intensidad en la que lo sensible-material está atravesado por lo espiritual (Hauskeller, 2013: 53). La pura representación de lo negativo en el arte es, según Hegel, opaco, trivial y nos deja vacío o nos repugna. Lo malo y el diablo son, para él, personajes estéticamente no apropiados (ver Hegel, 1965: 219). El arte solamente puede mostrar conflictos o colisión si los disuelve. Si se representa un cuerpo feo, por ejemplo, entonces es el deber del arte, mostrar su alma bella. En este caso, es la tarea del arte borrar la diferencia entre lo meramente natural y lo espiritual; la corporalidad exterior se tiene que convertir a una figura bella, educada y espiritual (ver Hegel, 1965: 419). Además, Hegel traza una diferencia entre los diferentes géneros del arte respecto de la representación de lo feo. Distingue entre géneros fijos y estables, como la pintura y la escultura, que deberían evitar lo feo, y la poesía o la música, por otro lado, que pueden representar momentos de lo feo, dado que posibilitan su disolución:

Die Poesie hat deshalb das Recht, nach innen fast bis zur äußersten Qual der Verzweiflung und im Äußeren bis zur Häßlichkeit als solcher fortzugehen. In den bildenden Künsten aber, in der Malerei und mehr noch in der Skulptur steht die Außengestalt fest und bleibend da, ohne wieder aufgehoben zu werden und wie die Töne der Musik flüchtig gleich wieder zu verschwinden. Hier würde es ein Verstoß sein, das Häßliche, wenn es keine Auflösung findet, für sich festzuhalten. Den bildenden Künsten ist deshalb nicht alles erlaubt, was der dramatischen Poesie sehr wohl kann gestattet werden, da sie es nur augenblicklich erscheinen und sich wieder entfernen läßt. (Hegel, 1965: 204)¹⁴

La finalidad del arte es la perfección del humano a través de instrucción y depuración ya que la obra de arte dialoga con el espectador que la contempla: “Und so ist jedes Kunstwerk ein Zwiegespräch mit jedem, welcher davorsteht”¹⁵(Hegel, 1989: 341). Por consiguiente, para Hegel, el propósito del arte no debe ser lo inmoral y su promoción. Según esta visión, en el arte no se trata de un estado libre sin ataduras para la fantasía. El empirismo está reservado para el nivel científico-teórico, mientras se rehúsa la exposición de lo cotidiano en la producción artística (Prange, 2004: 81-84).

¹⁴ “Por lo tanto, la poesía tiene el derecho de avanzar hasta el martirio extremo de la desesperación respecto lo interior y en lo exterior hasta la fealdad como tal. En las artes plásticas por contrario, en la pintura y aún más en la escultura, la forma exterior se encuentra fija y estable, sin disolverse de vuelta y desaparecer rápidamente de nuevo como los tonos en la música. En este caso, sería una infracción, retener lo feo, si no encuentra disolución. Por lo tanto, para las artes plásticas no está permitido todo lo que en la poesía dramática sí está perfectamente autorizado, ya que lo deja aparecer solo momentáneo y alejarse de nuevo”. [Trad. A. S.]

¹⁵ “De esta manera cada obra de arte es un diálogo con aquel, que está parado al frente”. [Trad. A. S.]

Los momentos del arte

Hegel realiza un análisis minucioso de los diferentes “momentos del arte” desde Egipto hasta el siglo XIX. En este recorrido describe las distintas artes como arquitectura, escultura, pintura, música y poesía, que, según él, brillan un instante y van desapareciendo, y su aporte para la historia del espíritu. Hegel diseña una lógica del desarrollo del arte y remarca las diferencias esenciales estéticas de cada época histórica. Bajo un aspecto filosófico intenta de demostrar qué posibilidades de expresión y cognición tienen las diferentes artes. La sucesión arquitectura, escultura y poesía representa, para él, el desarrollo de la consciencia humana. Esta se exterioriza en la elaboración de la naturaleza y se convierte en sujeto actuando en la producción artística de la figura humana. Hegel evalúa el arte en la época clásica griega como lo más elevado, por lo tanto, hablamos de una estética idealista. Los nacimientos y muertes de los diferentes géneros artísticos obedecen a la determinación superior que rige la historia: el espíritu. Por lo tanto, para Cauquelin (2012: 30) el arte se clasifica como síntoma en la visión de Hegel: los fenómenos están vinculados con la historia cuyo sentido hacen visible. Cada periodo de arte se indica, entonces, a través de sus producciones singulares, es decir, su propio grado de desarrollo como síntoma del espíritu. En esta lógica el artesano se convierte en un trabajador espiritual/intelectual en el momento que crea conscientemente y eleva la sustancia a un sujeto. La estética de Hegel es una teoría histórica de la transformación del humano en sujeto. Hegel denomina esta forma de arte con propósito verdadero, *Kunstreligion*, religión de arte. La obra de arte espiritual (*geistiges Kunstwerk*) vuelve sujeto al espíritu, lo universal divino se plasma en el argumento de la obra (Prange, 2004: 75, 86).

La tesis del fin del arte

Para su propia época, Hegel observa una crisis en el arte, y considera que los grandes logros en el ámbito del arte pertenecen al pasado. Debido al “desencantamiento” del mundo burgués, diagnostica la falta de un nivel colectivo en el cual la existencia particular se podría elevar a lo universal. Al arte le falta expresión de espíritu y profundidad. Según él, el ideal está en peligro de desaparecer. Los pintores contemporáneos no relacionan la individualidad viva con un contenido universal, y por lo tanto no cumplen con el ideal. Hegel expresa una crítica sobre la particularidad que observa en los contenidos del arte de su época. El contenido emocional de las obras solamente representa la vida interior de una persona

particular, pero no la consciencia de todo un colectivo. Hegel nota una carencia de ideas generales; las verdades profundas no se llevan a la ilustración. El arte pierde su rol de fundar y expresar una consciencia universal. Hegel observa ánimos y sentimientos en el arte, pero por otro lado una carencia de máximas y leyes. Por consiguiente, el arte de la Modernidad solo tiene un carácter parcial, lo que contradice al principio hegeliano de valorar intereses por encima de deseos particulares. Hegel ve la causa de este desarrollo en las estructuras estatales que restringen el poder de acción de los humanos. La crisis de la representación es para Hegel, entonces, tanto una problemática artística como también sociopolítica. El individuo no es nada más que un eslabón y deja de ser una figura viva de la sociedad; se encuentra disociado del todo. Observa un sobrepeso de pasiones, de intereses egoístas y de miseria en la vida social y política. En estas condiciones en el arte ya no es posible expresar un colectivo, una comunidad ideal. La designación elevada del arte de crear una unidad entre individuo y comunidad se encuentra terminada históricamente, según Hegel. En este contexto declara su famosa tesis del fin del arte: “Deshalb ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig”¹⁶ (Hegel, 1989: 25). En su actualidad Hegel observa que la reflexión toma el lugar de las manifestaciones del conocimiento, es decir, la forma de expresar la consciencia humana:

Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können [...] Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt [...] Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späten Mittelalters sind vorüber¹⁷. (Hegel, 1989: 24)

El arte perdió su posición elevada en la vida. Pero la declaración del fin del arte no implica una decadencia cultural, sino más bien un avance de la consciencia. Al arte como forma de conocimiento se le atribuye un valor elevado. Sin embargo, es considerado una etapa del espíritu humano que se sustituye por un nivel más elevado: el concepto filosófico. Es así también que desde el fin del arte surge la ciencia de las Bellas Artes; el fin del arte es el principio de la estética (Prange, 2004: 71-77, 93). La recuperación de la máxima relevancia del arte no es posible, ni deseable, para Hegel. El arte está sujeto a ciertas épocas.

¹⁶ “Es por eso que nuestro presente según su condición general no es favorable para las artes”. [Trad. A. S.]

¹⁷ “La manera característica de la producción artística y sus obras no satisfacen más a nuestra necesidad más elevada; no veneramos más de modo divino, ni estamos capaces de adorar obras de arte [...] El pensamiento y la reflexión han superado a las Bellas Artes [...] Los bellos días del arte griego como los tiempos dorados de la Edad Media tardía pasaron”. [Trad. A. S.]

Hegel y Roth

El enfoque de nuestras reflexiones sobre la obra de Roth parte desde un punto intertextual, suponemos que los discursos interactúan entre sí de una manera intertextual y dialógica. Ningún texto se puede pensar sin su relación con otros textos, los textos se condicionan mutuamente. En la *Literaturwurst*, la obra de Hegel, incluyendo sus ideas sobre el arte, se tritura para resurgir en forma de “alimento”. Reflexionar sobre el hipotexto de la obra de Roth implica una comparación genética (ver Zima, 1992: 131). Es decir, se comprueba el contacto entre dos artistas y se pregunta por la transformación y transvaloración del texto. La influencia tiene un carácter productivo y en consecuencia sucede una transformación creativa. El discurso del autor del hipotexto se mete en relación a la construcción textual nueva. En una comparación genética la formación del hipertexto se puede comprender solamente si se considera sobre todo el efecto de la obra ajena a la producción textual, aparte de su contexto social y lingüístico. La transformación de la obra de Hegel que emprende Roth es una ofensiva a un filósofo canonizado. Demuestra la normativa detrás del estatus heroico que disfruta el pensador alemán en la historia del pensamiento. Roth es consciente del potencial agresivo de su obra: “Ich glaube, dass ich ironisch oder aggressiv nur Formen aufgelöst habe, die ihrerseits aggressiv waren, die etablierten Formen der Klassik oder Romantik. Die habe ich bespuckt und verbogen”¹⁸ (cit. en Beckstette, 2015: 24).

Mientras el plano lingüístico de la obra nos había revelado el carácter lúdico, cómico y satírico, la consideración del hipotexto nos lleva a una dimensión de la obra que se expresa sobre sí misma y sobre el arte en general. Revela el carácter de metapintura (ver Stoichita, 2000:13) de la obra de Roth. Iber (2004: 15s.) plantea que la estética de Hegel se opone a una actualización directa. Acompañada de la llegada de la Modernidad viene la pérdida de la teoría de lo absoluto. El deber de una estética filosófica actual debería ser más bien la comprensión filosófica del arte contemporáneo. En la obra de Roth la imposibilidad de aplicar la estética de Hegel a la actualidad se expresa en la “matanza” de la obra. Roth pone fin a la obra filosófica, ella pasa por el “matadero” para terminar en forma de embutido. El acto de la trituración de los escritos representa un acto de desprestigio. Según las categorizaciones de Genette (1993: 15-46), hablamos de una parodia cuando se trata de desprestigio en la transformación del texto; en este caso, toma lugar una transformación

¹⁸ “Creo que disolví solamente formas de manera irónica y agresiva que por su parte ya eran agresivas, las formas establecidas de la época clásica o el romanticismo. A ellas les escupí y las torcí”. [Trad. A. S.]

semántica. El desprestigio que se ejerce con la obra de Hegel es evidente. Su texto, su palabra, se destroza y pierde su carácter original legible. Hegel comprende al mundo como la manifestación del espíritu. En el espíritu humano, la deidad se manifiesta en su nivel más elevado. El espíritu humano es, según Hegel, la manifestación divina más noble; presenta la imagen del espíritu divino. En el organismo perfecto, la organización del estado de manera ética, la obra de arte estupenda, la religión verdadera y la gran filosofía, Hegel ve la expresión directa de lo divino. Si Roth destruye la obra de Hegel, destruye al mismo tiempo la producción intelectual y, por lo tanto, la manifestación divina del filósofo. La destrucción y mutilación de los escritos que Hegel valora como algo sagrado revela el carácter paródico de la obra. A pesar de que, como mencionamos en las reflexiones sobre el plano lingüístico de la obra, el hipotexto sigue manteniendo un lugar principal en la obra de Roth, el título de las obras se salva de la destrucción e incluso sirve de título nuevamente, al mismo tiempo que funciona como indicio sobre el “ingrediente principal”, el “contenido” de los embutidos. Totalmente transformado, por otro lado, queda la forma del hipotexto. Este desprecio del contenido parodiado que se expresa a través de transposiciones estilísticas y temáticas discriminadoras se denomina travestimiento, según las categorizaciones de Genette (1993: 79-96). Un cambio en el registro del hipotexto tiene lugar: el resultante hipertexto es satírico, irónico y hasta polémico. En el hipertexto se lleva a cabo una transformación en un texto más difuso con un lenguaje vulgar. En este caso es especialmente provocante, ya que Hegel efectúa una delimitación entre la cultura del día a día que se valora como trivial y no debería tener lugar en las Bellas Artes y la así llamada cultura alta (*Hochkultur*). Comprende el arte como un área canonizada de la creación artística profesional. Roth, al contrario, pone un fin a esta convicción no solamente al triturar la obra filosófica, sino también al transformarla precisamente en un artículo del día a día, en un alimento que jamás se asociaría con el concepto de la *Hochkultur*.

La filosofía de Hegel deja en claro la idea de la superioridad de la razón. La Modernidad estaba convencida de poder controlar la ilusión, la irracionalidad y el desorden. La historia se comprendía como un desarrollo teleológico. En la trituración de la obra de Hegel, Roth cuestiona la idea del desarrollo social a estados cada vez más elevados. Visualiza el fin de este pensamiento en la “matanza” de la obra. La manifestación elevada del espíritu representada en la obra filosófica sufre una caída fuerte y termina en un objeto cotidiano. La obra plasma que la clasificación de la historia del arte en tres épocas grandes

no es nada más que una posible clasificación y por lo tanto un constructo contingente. La estética de Hegel carece de una reflexión sobre la particularidad del propio punto de vista. La construcción narrativa se proyecta de una manera subjetivista en una realidad histórica-estética con la cual se identifica. La disolución del arte en el pensamiento abstracto pone en evidencia el logocentrismo sistemático de Hegel (ver Zima, 1992: 242ss.).

Al elegir materiales orgánicos para la *Literaturwurst*, Roth enfatiza su crítica a la tesis hegeliana según la cual el desarrollo de la humanidad está basado en ciertas regularidades reconocibles. Acentúa que el paso del tiempo o el paso de la historia es una secuencia de casualidades. Su objeto expresa un relativismo histórico. Cuestiona todo lo que tradicionalmente representaba la base del arte: lo bello, la perfección, valores eternos. Por otro lado, encontramos reflexiones en la estética de Hegel que parecen ser realizadas de manera literal por el artista Roth:

Der Stoff sollte entweder *objektiv* seinem Inhalt und dessen Zeit gemäß oder er sollte *subjektiv* behandelt, das heißt ganz der Bildung und der Gewohnheit der Zeit angeeignet werden. Die bloß *subjektive* Auffassung geht in ihrer extremen Einseitigkeit bis dahin fort, die objektive Gestalt der Vergangenheit ganz aufzuheben und die Erscheinungsweise der Gegenwart allein an die Stelle zu setzen¹⁹. (Hegel, 1989: 343s.)

Esta cita pone en evidencia, casi de manera irónica, cómo Roth adapta y aplica la obra de Hegel a su época. La amplia obra de veinte tomos se prepara para el rápido consumo. Con la forma externa de los embutidos se hace referencia también al consumo masivo y la absorción poco trabajosa en forma de alimento (volveremos sobre ese punto en la exploración del contexto sociohistórico). Es evidente cómo esta obra contradice todos los ideales para las Bellas Artes que formula Hegel. Según estas, la obra de Roth se clasifica como subjetiva y surge de un desconocimiento del pasado y la ingenuidad de no poder sentir la contradicción del objeto. El motivo de tal apropiación, según Hegel, es debido a una carencia de educación y formación. En el resultado, por lo tanto, no se trata de una representación objetiva con un carácter verdadero y eterno, como la que reclama Hegel para las Bellas Artes. Según sus creencias una obra se vuelve trivial cuando genera demasiada cercanía al público y transporta poco contenido (ver Hegel, 1989: 351). Para generar una obra clásica es necesaria la unidad entre contenido y forma; unidad entre el significado de la

¹⁹ “El argumento debería ser tratado o bien de manera objetiva según su contenido y su época, o debería ser tratado de manera subjetiva, es decir, que se adapte totalmente a la educación y los hábitos de la época. La mera interpretación subjetiva en su extrema parcialidad continúa hasta disolver completamente la forma objetiva del pasado y poner solamente al aspecto del presente en su lugar”. [Trad. A. S.]

obra y su manera de composición de las partes perceptibles de su apariencia exterior. Hegel reconoce en la forma privilegiada de una época artística el reflejo de su contenido. Al entender lo bello como la apariencia sensible de la Idea, la obra de arte se reduce a la articulación de un contenido espiritual. El idealismo alemán instaura la estética principalmente en el contenido. En el arte de la Modernidad, Hegel observa que el contenido no se transporta a través del arte, a través de la forma y la apariencia externa, sino a través de la imaginación. La belleza ideal no se encuentra, declara Hegel, en las obras que proveen a lo no bello con más espacio. El arte debería estar libre de una subjetividad casual; lo universal y lo eterno se debe destacar en el aspecto exterior de la obra. Esta idea sufre una profunda crítica en la obra de Roth que recibe su encanto precisamente de la ambigüedad y la polisemia. Es imposible reducir la *Literaturwurst* a un enunciado fijo como lo exige la estética hegeliana. En la obra de Roth, se plasma más bien lo que la teoría estética del siglo XX observa como un traslado del contenido de la obra de arte a su forma, donde, según Adorno, se encuentra su “carácter enigmático”: “Die ungelösten Antagonismen der Realität [kehren] in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form wieder”²⁰ (Adorno cit. en Vesper, 2006: 115). Este desplazamiento del contenido a la forma se tematiza fundamentalmente en la *Literaturwurst*.

En el capítulo anterior reflexionamos sobre lo grotesco en relación a la obra de Roth. En su estética, Hegel también alude a lo grotesco respecto de su fase arcaica, a la que define como la expresión del estado preclásico y prefilosófico. Menciona la fase arcaica hindú donde lo grotesco aparece con tres cualidades: 1. mezclas de zonas heterogéneas de la naturaleza, 2. la exageración y 3. la multiplicación de ciertos órganos. La comicidad en lo grotesco es un aspecto que Hegel ignora totalmente (ver Bajtín, 2003: 45s.). Es evidente que la obra de Roth no encaja en las ideas de Hegel sobre belleza y sobre lo ideal en el arte. Lo grotesco que constituye un recurso esencial en la obra de Roth es una categoría estética que sufre una fuerte infravaloración en el tratado hegeliano. Roth le opone totalmente otra visión sobre lo bello: “Ich höre dann sofort auf. Auch wenn etwas droht zu schön zu werden [...] Ich mag es lieber, wenn sich die verschiedenartigen Teile eines Bildes gegenseitig aufheben”²¹ (Die Welt, 1998). Siguiendo las clasificaciones de Genette (1993: 478),

²⁰ “Los antagonismos no resueltos de la realidad vuelven en las obras de arte en forma de problemas immanentes de su forma”. [Trad. A. S.]

²¹ “Es ahí cuando paro. También cuando algo tiende de ponerse demasiado bello [...] Prefiero que las partes heterogéneas de una imagen se neutralizan entre sí”. [Trad. A. S.]

podemos clasificar la transformación que se realiza en la *Literaturwurst* de la obra de Hegel como una desmitificación. Representaría entonces una reacción a una anterior revalorización de la obra realizando una desvalorización de ella. De esta manera, el trabajo artístico de Roth se vuelve legible como una reacción a la revalorización de la obra de Hegel y su visión mundial que realiza el siglo XIX y, en parte, el siglo XX. Asimismo, la categoría de la transvalorización bajo la cual Genette entiende tanto una revalorización como también una desvalorización brinda una lectura fructífera de la obra. En un trabajo transvalorizante (ver Genette, 1993: 493ss.), el hipertexto toma una posición contraria frente el hipotexto. En muchos casos, el nuestro incluido, la referencia se encuentra en el título del hipertexto. Representa uno de los contratos de hipertextualidad más explícitos y exactos. De esta manera, indica *a priori* el juego esencial de la transformación del hipotexto y visibiliza la intención. Como ya demostramos en las reflexiones sobre el plano lingüístico de la obra, el título juega un rol muy importante en la obra de Roth. En este caso, representa el único detalle de la obra de Hegel que se salva de la trituración y, al mismo tiempo, es el único índice sobre el hipotexto para el espectador. Por otro lado, la categoría de la transmodalización (Genette, 1993: 382), que describe todo tipo de modificación que se efectúa en el modo característico de representación del hipotexto, pone en primer lugar la forma de la obra. En la transmodalización se trata de un cambio en el modo, por ejemplo, un cambio de una representación trágica a una representación dramática, o de un modo dramático a un modo cómico. En la obra de Roth, el modo serio, lógico y científico del hipotexto sufre una profunda modificación y termina en un hipertexto cómico, lúdico, crítico y vulgar respecto del hipotexto. Forma parte de las prácticas hiperestéticas que se observan desde el siglo XX en las artes plásticas que demuestran que cualquier objeto es transformable en un aspecto lúdico-satírico. En una entrevista, Roth habla sobre el efecto catártico de sus obras y revela la necesidad de degradar al filósofo Hegel, que percibe como un “gran juez”:

[Ich schäme mich] Vor meinen imaginären Richtern, den großen Richtern der europäischen Literatur und Kunst, die sich irgendwo in meinem Kopf befinden und Richter spielen und mich fertig machen. Ich muss aufpassen, dass ich sie nicht beleidige [...] Früher habe ich mich vor meinen Lehrern und Eltern geschämt. Das war realistisch, das war scheisse [...] Heute schäme ich mich nur vor diesen vagen Figuren²². (Schneider & Maurer, 1998)

²² “Siento vergüenza delante de mis jueces imaginarios, los grandes jueces de la literatura y el arte europeo que se encuentran en algún lugar de mi cabeza y juegan al juez ahí y me matan. Tengo que prestar atención de no ofenderlos. Antes sentía vergüenza ante mis profesores y padres. Eso fue realístico, fue una mierda. Hoy solamente siento vergüenza ante estos personajes vagos”. [Trad. A. S.]

En su obra, Roth elabora una crítica de la obra de Hegel y sus ideas sobre el arte. Resulta una obra que presenta una conexión novedosa entre los campos de la filosofía y el arte. Esta visibiliza que el arte hoy, en oposición a la postura de Hegel, no se considera una esfera independiente y autónoma. El arte aparece como un discurso que se ocupa incluso de lo extraestético. Categorías como la belleza y la coherencia del lenguaje pierden importancia. Las formas de identificación de uno y otro orden se suspenden, lo que termina en la imposibilidad de distinguir lo real y lo ficticio.

Más allá de la cocina del artista: acerca del contexto histórico-cultural de la obra

Para ampliar nuestras reflexiones sobre la *Literaturwurst* de Roth es inevitable considerar el contexto histórico-cultural de su creación. A continuación, destacaremos sobre todo los cambios de valores que toman lugar en la sociedad de la década de la creación de la obra, la revolución mediática y sus consecuencias para el consumo de información y la estética de la mercancía. Además, nos dedicaremos a algunos cambios en el ámbito del arte. Ahí, nos enfocaremos sobre todo en el arte conceptual, que tiene su auge precisamente en la década del origen de nuestro corpus.

Alemania en la década larga de los 60

Cuando en la historiografía alemana se habla de la década larga de los 60 se refiere al periodo entre 1958 y 1973. En la República Federal de Alemania son años de prosperidad económica, de creciente tiempo de ocio, de una liberalización política y de relaciones sociales que se vuelven cada vez menos formales. Sin duda, las agitaciones en Estados Unidos y el atentado a Martin Luther King, la primavera de Praga, el Mayo francés y las protestas estudiantiles en la República Federal de Alemania representan un punto culminante de este periodo. Este movimiento surge, según Herbert Marcuse, desde la “Nueva Izquierda” —formada por intelectuales, el movimiento de derecho civil y jóvenes radicales— que está caracterizado por una “desconfianza profunda contra toda ideología”; Marcuse define al movimiento desde su consciencia y no como un movimiento de cierta clase social (Görtemaker, 2002: 193). No se trata de una protesta motivada por pobreza o desventaja social, sino de una rebelión de miembros de la burguesía culta, es decir, una clase social privilegiada. Es una protesta contra la rutina de la sociedad del consumo, que se autodefine como un movimiento moral e ideológico sin intereses materiales o económicos. La música *beat* y *rock* y la introducción de la píldora anticonceptiva simbolizan los motores de esa revolución cultural. A través de la música, la forma de vestir, la apariencia y la conducta, se intenta crear una distancia al sistema de valores y normas de una sociedad que se percibe como orientada en el rendimiento. Desde 1965, la *Asociación Socialista Estudiantil* (SDS), bajo la dirección de Rudi Dutschke y Bernd Rabehl, representa el motor organizativo e ideológico de la protesta.

Se experimentan nuevas formas de protesta como los *go-ins*, *teach-ins* o los *sit-ins*. Se utilizan imágenes de la vida cotidiana exageradas en tamaño, en color y contorno para llevarlos a la consciencia. Símbolos de estatus se ridiculizan y se genera un estado de desinhibición. La prensa alemana refleja estos acontecimientos y las infracciones de normas de manera despectiva; habla de “payasos revolucionarios” (Glaser, 1990: 39ss.). La primera demostración grande toma lugar en 1966 en Berlín en oposición a la participación de los Estados Unidos en la guerra de Vietnam, que se evalúa como un neocolonialismo occidental. Otros temas que movilizan la protesta estudiantil son la demanda de una reforma universitaria y las leyes de emergencia. En 1966 se forma la “gran coalición” entre la CDU, un partido de centro, demócrata y conservador, y la SPD, el partido socialdemócrata alemán, para formar la mayoría parlamentaria. De esta manera, la oposición queda diezmada, lo cual provoca la demanda de una “oposición extraparlamentar” (APO) para garantizar un control externo del gobierno de parte del movimiento de la “Nueva Izquierda”. Además, la exmembrecía en el partido nacionalsocialista del canciller en funciones Kiesinger y el ingreso del partido derecho-radical NPD a dos gobiernos provinciales de Alemania en el mismo año provocan la crítica al pasado nacionalsocialista de la generación paterna y la rebelión contra el resurgimiento de aspiraciones totalitarias. En Fráncfort se organizan un congreso sobre Vietnam con Marcuse como expositor principal y otro sobre las leyes de emergencia donde discuten más que 5000 sindicalistas, miembros del partido socialdemócrata, estudiantes y profesores en diferentes foros. El movimiento de protesta que inicialmente se definió como anticultural y antiautoritario gana entonces un poder político-ideológico con la intención de influenciar el desarrollo del Estado y la sociedad y se traslada sobre todo a las universidades. Un clímax de los sucesos en Alemania presenta la visita del sah de Persia en 1967 en Berlín. En el marco de las protestas contra el sah, un policía mata de un tiro al estudiante Benno Ohnesorg, lo que provoca grandes demostraciones sobre todo contra el grupo mediático *Springer*, que es culpado por una cobertura informativa en contra de las protestas estudiantiles y a cargo de un clima agresivo en el país. Después del atentado al líder estudiantil Dutschke el país sufre varias luchas callejeras. Los estudiantes de la izquierda interpretan el atentado como el resultado de la cobertura informativa de parte del grupo *Springer* que había estilizado a Dutschke como “enemigo del Estado número uno” (Görtemaker, 2002: 195-205).

En 1969 el partido socialdemócrata asume el gobierno y comienza una política de reformas; al mismo tiempo, la protesta organizada se desintegra. Varios integrantes de la generación de la oposición extraparlamentaria se afilian al partido socialdemócrata y forman un potencial crítico dentro de la socialdemocracia desde entonces. Aunque desaparece la oposición extraparlamentar, las ideas de “1968” no desaparecen, sino que entran en las discusiones de los partidos políticos, sobre todo en los del partido socialdemócrata (Görtemaker, 2002: 210s.). Como consecuencia a “1968”, la “cultura burguesa” se ve remplazada por una “cultura alternativa” con nuevos estilos de vida, nuevos conceptos de valores, nuevas relaciones entre los géneros, padres e hijos, gobierno y ciudadanos (Marwick, 2000: 330). La consciencia democrática de la población incrementa y queda reflejada a partir de los años 70 en el reclamo al derecho de participación política en forma de demostraciones, reuniones de protesta y huelgas.

La generación del 45

Una generación diferente a la del movimiento estudiantil es la “generación del 45” cuyos integrantes, nacidos entre 1928 y 1935, fueron socializados en el Tercer Reich y vivenciaron el fin de la Segunda Guerra Mundial como adolescentes. Es una generación que practica un análisis muy crítico del presente, sobre todo respecto de lo que une la república con el pasado nacionalsocialista. Pero en contraste a los estudiantes del 68, se trata de una generación realista-pragmática con una actitud distante a ideologías en general. Dieter Roth, nacido en 1930, pertenece a esta generación. En una entrevista a Rudi Dutschke en televisión en 1967, el autor Günter Grass resume esa diferencia generacional:

Der Unterschied [...] zwischen Ihrer Generation und der Generation der heute Vierzig- bis Fünzigjährigen scheint mir darin zu bestehen, daß Sie, die Jüngeren, die aus den vergangenen Jahrzehnten gewonnene Einsicht in die Verbrauchtheit der Ideologien nicht besitzen. Sie sind ideologiefähig²³. (cit. en Siegfried, 2003: 31)

Por otro lado, es una generación que coloca las normas de la así llamada “cultura alta”, que hasta entonces fueron las únicas válidas, en un segundo plano. Después de la Segunda Guerra Mundial, las clases burguesas se apropian de las artes populares, como las canciones de moda (*Schlager*), los bailes y el cine. Esto lleva a una reducción de las diferencias en la

²³“La diferencia entre su generación y la generación de los que hoy tienen entre cuarenta y cincuenta años, a mi parecer, consta en que, ustedes, los más jóvenes, no poseen la comprensión de las décadas pasadas en el agotamiento de las ideologías. Ustedes son capaces de ideología”. [Trad. A. S.]

conducta y una disminución de jerarquías simbólicas. Para esta generación ser joven implica aprovechar las libertades y las posibilidades de ocio y diversión. A las artes populares se les atribuye un carácter progresivo, democrático y liberador. A fines de los años 60 los jóvenes “educados” y “no educados” comparten las mismas preferencias estéticas y nace un terreno cultural compartido. Sin embargo, la política cultural oficial, mantiene la defensa de una “cultura alta” e intenta canonizar la herencia cultural, sobre todo las épocas del clasicismo, el romanticismo y el realismo. Masse (2003: 16) sostiene que la invocación a una “gran cultura alemana” le sirve a la burguesía para justificar la pretensión de liderar frente a las “masas”; se trazan líneas de tradiciones autoconfirmantes fuera de la historia vergonzosa del nacionalsocialismo. La devaluación de la cultura popular como anticultura provoca que esta se convierta en un voto para la amplitud de miras y un destronamiento de la “cultura alta”. El placer espontáneo y experiencias sensoriales-corporales experimentan una revalorización. Se observa un cambio en el modo de actuar de los intelectuales y una democratización de los discursos culturales (Masse, 2003: 9-16).

La prosperidad, el consumo y los medios de comunicación

Respecto al periodo histórico que nos interesa para contextualizar nuestro corpus, en la historiografía se habla de un desarrollo hacia una sociedad posindustrial cuya característica principal es una disolución progresiva de los entornos sociales tradicionales. Esto se debe en parte al considerable incremento de prosperidad en los años 70 y 80; se registra un aumento del 50% en el ingreso real, el cual se hace notable sobre todo en las modificaciones del consumo. En este tiempo, todos los hogares están equipados con televisores y radios. A la vista del amplio abastecimiento con medios masivos electrónicos, se habla de una revolución mediática. El consumo mediático sube a tres horas diarias promedio y, a partir de los años 80, la radio se convierte en un medio concomitante, en un telón de fondo. La inauguración de un sistema dual para los medios masivos, que permite emisores privados a parte de los públicos, deriva en una disminución de informaciones políticas y educativas. La demanda masiva de televisión lleva a una omnipresencia de las artes y a una diferente percepción de estas. A pesar de la nueva importancia de los medios masivos electrónicos, el periódico y su lectura mantienen su lugar en el trascurso evidente del día de la mayoría de la población (Schildt, 2001: 35-39). Aunque, como enfatiza Hobsbawm (2002: 630), cada clase social —

según el nivel de educación— consume su “propio” periódico, cuyos reportajes relatan de mundos totalmente diferentes.

A principios de los años 70, Haug desarrolla la teoría de la estética de la mercancía. Según él, la mercancía no pregunta por el valor de uso, sino intenta más bien despertar deseos y la sensación de recibir lo más nuevo cada vez. En la puesta de escena sinestésica, la pregunta por la verdad queda anulada. La propaganda sugiere que el producto no satisface solamente las necesidades materiales, sino también las espirituales: el jabón se asocia al sueño de belleza, la sopa en lata a una vida armónica en familia. A través de una relación fetichista, la belleza y la sensualidad convierten a la mercancía en un objeto de amor (Glaser, 1990: 59).

Educación y editoriales

Para la contextualización histórica de la *Literaturwurst* de Roth es importante considerar, además, los cambios en la educación, sobre todo, los nuevos conceptos acerca de cánones de conocimiento. A mitades de los años 60, los pedagogos hablan de una “catástrofe alemana en educación” debido al pequeño número de bachilleres y estudiantes, el escaso equipamiento de las escuelas y la cantidad de alumnos por maestro. Se pronostica la falta de una nueva generación de profesionales cualificados, lo que finalmente concluiría en una catástrofe económica. En consecuencia, se realiza una reforma educativa en 1972. Frente la explosión de conocimientos en todas las áreas de estudio, se vuelve imposible la facilitación de un canon de conocimiento reconocido. Como objetivo de la educación escolar se formula entonces un aprendizaje ejemplar, es decir, se tratará del desarrollo de la capacidad de aprender como condición previa para un aprendizaje de por vida (Borowsky, 1998: 38s.).

En el ámbito cultural, por otro lado, se observa una oleada de tratados teóricos y sociocríticos, sobre todo de manifiestos y volantes. Surgen editoriales pequeñas inspiradas en la *underground press*, la prensa subversiva norteamericana, que se dedican a la publicación de literatura y arte experimental, rarezas literarias y científicas y teorías políticas, muchas veces en forma de ediciones pirata. Al evaluar el valor útil del libro por encima de su valor de cambio, las minieditoriales se distancian de la industria editorial. Su petición no es la ganancia económica, sino más bien la divulgación de ideas, conceptos e inspiraciones (Glaser, 1990: 53ss.).

La edición de libros que elige Roth para su obra de arte es una de bolsillo de la editorial *Suhrkamp*. En los años 60 y 70, dicha editorial es la protagonista en la publicación de filósofos como Bloch, Benjamin o Adorno. La editorial dedica obras completas a los pensadores contemporáneos más importantes. Con esta visión cultural-política *Suhrkamp* canoniza muchos autores en vida. En este contexto, George Steiner acuña el término *Suhrkamp-culture*: “[...] ‘the Suhrkamp-culture’ [...] dominates so much of German high literacy and intellectual ranking [...] the publishing firm of Suhrkamp has created a modern philosophic canon”²⁴ (Amslinger, Einert, Jaspers, Michalski & Paul, 2018: 90s.). La editorial determina profundamente la vida intelectual en la Alemania occidental y se publican muchos intelectuales contemporáneos importantes. En 1973, inaugura la nueva serie *suhrkamp taschenbuch wissenschaft* (edición de bolsillo ciencias) para satisfacer el “auge teórico” en las ciencias humanas y sociales.

El derecho a la cultura

La protesta de las generaciones jóvenes en los años 70 se dirige contra la “estética afirmativa” y el consumo cultural burgués. Es una protesta contra una “cultura de corbatas”, que según los jóvenes carece de compromiso social. Habermas (1962, cit. en Glaser, 1990: 58) constata un cambio de un público que razona cultura (*kulturräsonierendes Publikum*) a un público que consume cultura (*kulturkonsumierendes Publikum*). Observa un acceso más fácil a bienes culturales gracias al sistema de comunicación liberal-capitalista, pero al mismo tiempo constata que la cultura de masas se adapta a las necesidades de entretenimiento y relajación de los grupos de consumidores con un nivel educativo relativamente bajo. No se considera, en cambio, educar a un público amplio para una cultura íntegra en su sustancia. Esto lleva a un público dividido; por un lado, especialistas razonando cultura en un espacio no-público, y la gran masa de consumidores públicos de cultura por otro lado. La orientación a la ganancia corresponde, según Habermas, a una destrucción de la cultura. Al comercializar bienes culturales, los contenidos y sustancias culturales pierden su carácter sublime para transformarse en productos fáciles de consumir. Las elites músico-estéticas se sienten respaldadas en su *splendid isolation* por una masa indiferente a la cultura.

²⁴ “[...] ‘la cultura Suhrkamp’ [...] domina tanto al alfabetismo elevado y el ranking intelectual [...] la editorial Suhrkamp ha creado un canon de filosofía moderna”. [Trad. A. S.]

Sin embargo, a principios de los años 70, surgen discusiones sobre el “derecho civil a la cultura” (*Bürgerrecht Kultur*), que pregunta por la participación de todos los niveles sociales en la vida cultural. En 1974, nace el concepto de una asociación cultural-política como foro de discusión en favor de una política cultural. Estos acontecimientos llevan a un auge de la política cultural y el surgimiento de la investigación en cultura. Nacen nuevas carreras universitarias respecto de la pedagogía cultural y del ocio. En 1969 se funda el *Zentrum für Kulturforschung* (centro de investigación en cultura), que apunta a una investigación interdisciplinaria y una actividad deliberativa. Cuestiones como la situación de profesiones en cultura, el derecho a la cultura, la infraestructura cultural, desarrollos culturales a nivel regional y local e investigaciones comparativas acerca de la cooperación cultural en Europa representan los enfoques de investigación. El director cineasta y político cultural Hoffmann crea el lema *Kultur hat Konjunktur* (cultura tiene un periodo de prosperidad). El ejemplo del *Museumsufer* (ribera de museos) en Fráncfort del Meno plasma cómo se concretiza la importancia de la cultura en el desarrollo urbanístico (Glaser, 1990: 148s.).

La razón en crisis

En su filosofía de la compensación, Marquard (cit. en Glaser, 1990: 182) propone a la cultura como un remedio universal contra la gran inclinación hacia el “no” de ciertos ambientes socioculturales. Demanda una teoría de la no-crisis de la modernidad que se diferencia de la teoría del progreso. Constata que el mundo moderno se encuentra mucho más en una no-crisis que en una crisis dado que sus irregularidades están compensadas; la tendencia a la automatización por una tendencia a la historización, la de una masificación por una de pluralización, la tendencia a una sobrevaloración de las ciencias naturales por un nuevo auge en las ciencias humanas. Según Marquard, las ciencias humanas y la estética ayudan a olvidar las pérdidas del entorno vital, el desencantamiento se compensa por un encantamiento recompensado por parte de lo estético, las ciencias humanas remplazan a la metafísica y corresponden a la necesidad humana de tener un propósito en la vida. En este contexto, la cultura hace el papel de *tranquilizer*. A partir de sus reflexiones sobre la filosofía de la compensación, Marquard crea el término *Inkompetenzkompensationskompetenz* (competencia que compensa la incompetencia), para caracterizar la postura lúdica posmoderna. Se refiere a los escépticos que se despiden de lo fundamental, de principios.

Según ese pensamiento, cada filosofía que reivindica la totalidad simplemente compensa de esta manera su incompetencia. Este pensamiento implica la convicción de una pluralidad de verdades coexistentes (Glaser, 1990: 182ss.).

La crisis del concepto de la razón es otra característica de este periodo: “Die Vernunft ist für uns, Zeugen einer dramatisch unvernünftig verlaufenden Geschichte, problematisch geworden²⁵” resume de Boer (1987, cit. en Glaser, 1990: 208). En consecuencia, los grandes relatos se elaboran artísticamente de manera doblemente codificada con el fin de preservar un ilusionismo y promover el intento de salir de un espacio de necesidad a uno de libertad. La ironía relativista se convierte en una fuerza en el análisis de la razón. Desde los años 70 comienza un cambio de perspectiva en la historiografía. Nace un escepticismo frente al carácter definitivo de las verdades de la razón y se empieza a desarrollar una consciencia sobre la falta de credibilidad, finitud, falibilidad y contradicción de nuestro saber y hacer. El predominio de las tradiciones y la historiografía de los soberanos y ganadores pierde importancia a favor de una consideración de las motivaciones individuales de los agentes. De este modo, el ser humano aparece como autor y víctima al mismo tiempo, como sujeto y objeto. La experiencia de la vida cotidiana recibe más atención; de historias pequeñas se aprende sobre la historia. El carácter de una sociedad se intenta interpretar a través del análisis de las actividades de la vida cotidiana, las transformaciones de artículos de uso o las modas de ocio. Es una nueva historiografía que trata de dibujar una “fisionomía cultural” y ser una “historiografía social desde abajo” sin perder de vista grandes procesos de toda la sociedad (Glaser, 1990: 332ss.).

Consecuencias del 68

Valores tradicionales como obediencia y sumisión, el amor al orden y la diligencia sufren pérdidas a partir de los años 60. En cambio, valores como la creatividad, el goce o la imposición de las propias necesidades se convierten en nuevas máximas. En la cultura política, patrones de un concepto de Estado autoritario se reducen a favor de una cultura política democrática (Möller & Wengst, 2003: 214s.). Como consecuencia al 68, varios valores cambian en la sociedad alemana. Se crean nuevos movimientos sociales que se diferencian en su forma de activismo del movimiento estudiantil; se trata sobre todo de

²⁵ “La razón se volvió problemática para nosotros que somos testigos de una historia que está trascurriendo dramáticamente insensata (sin razón)”. [Trad. A. S.]

personas jóvenes con altas cualificaciones educativas que se entienden como precursores para una política de reforma. El movimiento contra la energía nuclear, la campaña en favor del aborto legal y el movimiento de paz contra el estacionamiento de armas nucleares en Alemania son los temas más centrales. Marcan la transición a una sociedad posindustrial con valores posmateriales. Cuestiones sobre la calidad de vida y una sensibilidad frente a búsquedas de sentido toman ahora un lugar privilegiado. En la nueva “sociedad opulenta” se desarrolla un estilo de vida “intensivo” y crítico al consumo. El afán de libertad personal y la realización a nivel personal reemplazan a las normas sociales, a la orientación en las obligaciones y a la disposición para los logros. Prevalece la opinión de que el Estado debe ocuparse de la seguridad de sus ciudadanos. En la crianza se abandonan los métodos de la represión y el castigo a favor de una crianza hacia la autonomía del niño. Respecto de los roles tradicionales se observa una disolución del modelo tradicional; más mujeres trabajan en “profesiones masculinas” y, por otro lado, cada vez más hombres se ocupan de la crianza y el hogar. Finalmente, toman importancia cuestiones sobre el medioambiente, un desarrollo que se plasma particularmente en el ingreso del nuevo partido político *Die Grünen* (Los verdes) al parlamento nacional (Görtemaker, 2002: 271-289).

Desarrollos en el ámbito del arte

La protesta cultural-revolucionaria de 1968, que llevó a una distensión de estructuras rígidas en el ámbito de la educación, la política y la burocracia, también afectó al campo del arte. Al principio de los años 60 se practica un antirrealismo consciente que desprecia los medios masivos y critica al realismo sociocrítico de los liberales de izquierdas. Este arte no quiere reflejar, no quiere reproducir, no quiere ser mimético. Sus colores y sonidos abstractos no presentan contenidos molestos y representan por lo tanto el arte “oficial” de la República Federal de Alemania, aunque solamente atrae el interés de un pequeño grupo elitista. En la segunda mitad de los años 60, surgen voces contra el consumo cultural burgués. Del arte se espera que visibilice y concientice sobre el mecanismo de la estética de la mercancía. Arte y cultura se convierten en un componente importante del movimiento alemán de protesta. Brecht demanda más educación estética para ampliar el “pequeño círculo de expertos” en un “círculo grande de expertos”. Según él, el objetivo principal del arte debería ser la “concientización” de la sociedad. En este contexto, surge el *Neuer Deutscher Film* (el nuevo cine alemán), un movimiento cinematográfico que tematiza problemáticas y conflictos de la

sociedad y rompe tabúes evitando la influencia de socios comerciales o grupos de interesados. Los directores del movimiento —sobre todo, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder o Volker Schlöndorff, que alcanzaron popularidad internacional— intentan crear un cine “relevante” al llevar temáticas como el enfrentamiento crítico con el pasado, la emancipación de la mujer, la eliminación de tabúes morales, grupos o individuos marginales, conflictos generacionales y cuestiones educativas a la pantalla. En el ámbito de la literatura, se crea la *Gruppe 47*, que tematiza el Tercer Reich y la mentalidad del milagro económico. La novela *Halbzeit*, de Walser, integrante del grupo, luego será transformada en *Literaturwurst* por parte de Dieter Roth (ver Figura 14, p. 119). El movimiento estudiantil también contribuye a la politización en las artes. Recién a partir de los años 1973/74 muchos artistas se alejan de la crítica social y el compromiso político y la prensa comenta aliviadamente: “Jetzt dichten sie wieder!”²⁶ (cit. en Görtemaker, 2002: 299). A través de una subjetividad auténtica y una perspectiva centrada en el yo, intentan restituir lo “poético” en la literatura; a partir de ahora la literatura ya no pretende ser “una clase de historia” o provocar “un cambio de época”. En las artes plásticas se observa una oleada de subjetividad y se imponen formas sensitivas de percepción. La sobrecarga del arte con teoría y demandas interpretativas político-filosóficas pierde influencia. Los artistas dejan en claro que dejaron de creer en el “proyecto de la Modernidad”, es decir, en la visión de una humanidad ilustrada que comunica sobre sí misma a través del arte. Evalúan a la Modernidad como una cultura de *Hirnis* (cerebritos) a la cual oponen espontaneidad y autenticidad en lugar de pura finalidad racional.

La prosperidad económica trae la ventaja de grandes mecenas para el arte; varios funden su propio museo u ocupan un ala en un museo ya existente. (Con la colección Sohm, de la cual forma parte la *Literaturwurst*, sucede lo mismo. Aunque se trata de una colección privada financiada por recursos económicos privados, hoy es parte de la galería nacional de Stuttgart). El arte se vuelve una inversión, lo que lleva a un *boom* especulativo en el mercado del arte en los años 80 (Hobsbawm, 2003: 629).

En su historia global del siglo XX, Hobsbawm evalúa el desarrollo en el ámbito de las artes bajo el título “La muerte de la vanguardia”. Según su análisis, se debe a la socava de la cultura clásica y sus géneros el triunfo global de la sociedad del consumo masivo y la muerte del modernismo. Enfatiza que la creciente cualidad tecnológica en imagen y sonido

²⁶ “¡Ahora componen de vuelta!/¡Ahora hacen poesía de vuelta!”. [Trad. A. S.]

sustituye la palabra impresa, que hasta entonces fue el medio más importante para la constante dedicación a la cultura. El lector de literatura se convierte en una minoría y la palabra impresa ya no representa el único portal al mundo más allá de la transmisión oral. Las imágenes que se convierten en íconos de esta sociedad provienen del entretenimiento masivo y el consumo masivo. En el arte se reproducen los objetos del comercio: latas de sopa, banderas, botellas de refrescos o actores del cine. La nueva penetración del arte en el ámbito privado y público por la tecnología causa que las experiencias estéticas no se puedan evitar. En este contexto Hobsbawm amplía la hipótesis de Benjamin sobre el proceso mecanizado en la creación artística: la obra de arte se pierde en el aluvión de palabras, sonidos e imágenes. La tecnología, por lo tanto, cambia también nuestro modo de percibir y de experimentar una obra creativa (Hobsbawm, 2002: 634-644).

El arte conceptual

Al final de nuestro recorrido histórico-cultural, nos parecen inevitables algunas consideraciones sobre el movimiento artístico del arte conceptual, cuyas ideas nos sirven para la “lectura” de la *Literaturwurst*. El arte conceptual tiene su auge entre 1966 y 1972 y demanda que el arte debería apuntar a entablar a su público intelectualmente. Comprende al arte como una idea y el propósito del arte de carácter analítico. El artista aparece entonces como un autor de significado más que un artesano habilidoso. La experiencia artística se centra en la idea y no tanto en el objeto en sí. Las obras del arte conceptual interpelan con las preguntas: ¿Qué clase de cosa u objeto cualifica como arte? ¿Tiene que ser bello el arte? ¿Cuál es el rol del artista? En el arte conceptual son los conceptos y las ideas los que constituyen el “material” de la obra. Es un acercamiento filosófico y conceptual al arte. Goldie y Schellekens (2007) resumen las características del arte conceptual como sigue: en primer lugar, son obras que intentan sacar el énfasis tradicional del placer sensorial y la belleza y remplazarlo por el énfasis en las ideas y por la visión de que el objeto de arte tiene que “desmaterializarse”. Es una rebelión contra la idea de que el arte debe ser agradable, fácil de consumir, bello, ordenado y unificado. Por lo tanto, es un movimiento que busca lo feo, lo repulsivo, lo efímero, lo chocante. Además, las obras presentan un desafío para los límites de la identidad y la definición de obras de arte y cuestionan el rol de la acción en la creación de arte. Aparte, el arte conceptual intenta revisar el rol del arte y de sus críticos. En algunos casos, la creación artística misma se vuelve una especie de crítica de arte. A menudo

promueve puntos de vista anticonsumistas y *antiestablishment*. Asimismo, los medios artísticos tradicionales son rechazados a favor de nuevos medios, como la fotografía, el *film*, los eventos, los cuerpos o los *ready-mades*. Por último, en el arte conceptual las representaciones ilustrativas, que muestran cosas en cierta perspectiva para generar conocimiento, se remplazan por “representaciones semánticas” que dependen de un significado transmitido por un texto o un discurso (Goldie & Schellekens, 2007: IX-XIII). Son obras que usan el lenguaje como medio central. Plantean las preguntas acerca de si se trata de arte visual, si los objetos son necesariamente objetos de percepción y si se puede suponer que el arte puede ser no-perceptivo y no-estético. De hecho, muchas veces se le otorga muy poca prioridad a la forma material de la obra; se utilizan materiales de poco valor, *kitsch*, objetos banales y comunes. Parecen comprometer más el intelecto del espectador que su ojo o sus emociones. Lamarque (2007: 5-9) remarca que se trata de obras que tienen un correlativo lingüístico exacto, es decir, podrían ser descritas y experimentadas en su descripción. La esencia de la obra se captaría en una écfrasis. Por lo tanto, poseen un nivel perceptivo, pero este está de alguna manera al servicio del nivel conceptual. Sin embargo, juega un papel importante la percepción por otro lado, dado que una idea *per se* no es suficiente para una obra hasta que algo esté realizado con ella. El medio físico actúa como un vehículo para la transmisión de las ideas; se le otorga prominencia. Es decir, la obra de arte se experimenta de otra manera que un simple objeto común. Si esta diferencia en experiencia y percepción no se puede realizar, entonces no se puede hablar de un objeto de arte, lo que Lamarque llama el principio empírico (*empiristic principle*) del arte conceptual (2007: 12). A este le suma el principio de distinción (*distinctness principle*) que se refiere a la diferencia en la percepción entre un objeto común y una obra conceptual si se perciben de manera correcta. La obra conceptual conlleva una percepción apreciativa que incluye una reflexión imaginativa. No obstante, las obras de arte conceptuales sufren una existencia precaria, dependen de condiciones institucionales y culturales que posibiliten la percepción del arte conceptual como arte conceptual.

Goldie (2007: 157-170) se pregunta: ¿a qué valor aspira el arte conceptual si no tiene valor estético?, y concluye en que se trata de un tipo de valor cognitivo que nos ayuda a pensar sobre ciertas ideas filosóficas difíciles. Este valor cognitivo se consigue de una manera artística, no discursiva o filosófica, es decir, no precede de manera racional o lógica. Al mismo tiempo, el valor cognitivo se presenta muy diferente a la representación ilustrativa

que emplea el arte tradicionalmente. Aparte de engendrar conocimiento en forma de creencias o conocimiento declarativo, el valor cognitivo se puede encontrar también en el hecho de que la obra de arte *facilita* conocimiento e intensifica nuestra disposición intelectual. Una cualidad del arte conceptual es que seguimos encontrando valor cognitivo cada vez que regresamos a la obra. La obra puede ayudarnos a pensar y puede proveer ideas filosóficas también para aquellas personas que encuentran el discurso filosófico ilegible, concluye Goldie.

El abanico histórico-cultural y la Literaturwurst de Roth

Muchas de las informaciones adquiridas en nuestro recorrido por el contexto histórico-cultural nos sirven para comprender la obra de Roth desde ángulos adicionales. Por un lado, la obra está ubicada en el contexto de un movimiento de protesta donde símbolos de estatus se ridiculizan y se generan nuevas relaciones entre las generaciones. La trituración de la obra completa de Hegel, sin duda, no hubiese sido posible, ni hoy colgaría en un museo, sin dichos cambios de valores. Las transformaciones respecto de la obediencia y la sumisión están ostensibles en la obra de Roth; el “sagrado” canon filosófico pierde su estatus. Asimismo, la obra habla de una clara actitud distante a las ideologías, una cualidad que conocimos como propia de la generación de Roth. No solamente coloca la “cultura alta” en un segundo plano, despedaza los tratados filosóficos y los presenta en un formato de la cultura popular, que se considera más progresiva, democrática y liberadora. Además, la obra refleja la crisis de la razón, según la cual la historia ya no se puede percibir como razonable. La cosmovisión ascendente de Hegel pierde su justificación para la generación de Roth. El gran relato experimenta una elaboración artística que visibiliza su ilusionismo y expresa el desacuerdo del artista con los contenidos. El lenguaje que utiliza el artista es una ironía relativista, es la salida que encuentra su época para el análisis de la razón. La finalidad racional que se asocia a “cerebritos” (y podemos estar seguros que Hegel según esa visión pertenecía a esta categoría) se reemplaza por espontaneidad y autenticidad. En un contexto así, Roth se puede permitir transformar la obra y admitir en este acto poco convencional su desacuerdo con el pensador y su cosmovisión.

Muy literal se vuelve el enunciado de la obra, si consideramos las reflexiones de Habermas acerca de la transformación de un público que “razona” cultura en uno que “consume” cultura. La crítica de Habermas que se refiere a un consumo excesivo y “ligero”

de cultura y alude a una cultura de entretenimiento padece una ilustración brutal en la *Literaturwurst*. La abundante cantidad de los embutidos, colgados en dos filas, visibiliza además un consumo excesivo, en este caso, con Hegel como ingrediente principal, un consumo excesivo de información. Analógicamente al ingreso de los medios masivos electrónicos a las salas de estar de los hogares que brindan informaciones sin límites en una variedad de canales para el consumo cómodo desde el sillón, la obra filosófica se prepara para un fácil consumo en las mesas de los hogares. Resulta un producto ya no sublime, pero en cambio fácil de consumir, y parodia el “derecho cívico a la cultura” que se reclama en el periodo de la creación de la obra. Considerando el contexto histórico-cultural, la obra se vuelve legible como una crítica al consumo. Ambos “representantes”, hasta podemos decir personificaciones, de la cultura alemana —la filosofía y la salchicha— se fusionan en la obra para crear un objeto doblemente fetichista.

Asimismo, la destrucción de los escritos alude a la conclusión de que, en la era del desbordamiento de información, la enseñanza de un canon de conocimiento se convierte en una imposibilidad. Si la nueva orientación en la educación escolar es la enseñanza de la capacidad de aprender, más que la facilitación de un canon establecido, la obra de Roth visibiliza este momento de transición. Muestra que es imposible ingerir los veinte tomos en forma de veinte embutidos. Ilustra la imposibilidad de digerir tanta cantidad de conocimiento. Por otro lado, el acto de triturar y trocear los libros, refleja la pérdida que sufre la palabra impresa a partir de entonces. La palabra impresa ya no representa el medio más importante para dedicarse a la cultura. La obra de Roth es testigo e ilustración de esa transformación.

La fecha de vencimiento: acerca de la materialidad de la obra

En el capítulo anterior destacamos que en la obra de Roth la experiencia artística se centra en la idea y no tanto en el objeto en sí. A continuación, relativizaremos esa afirmación respecto de la materialidad de la obra. Si consideramos la obra completa de Roth, es llamativa la utilización de materiales orgánicos, en muchos casos, alimentos. Los componentes de la *Literaturwurst* ganan en significado si los ubicamos en su contexto de creación con obras anteriores y posteriores del artista. Iluminaremos, en un primer paso, que la reflexión sobre los materiales del arte es un enfoque bastante joven, pero indispensable para un debate sobre el arte del siglo XX y XXI. Luego, nos dedicaremos específicamente a los alimentos como material en el arte. Veremos que Roth, aunque uno de los pioneros, no es el único artista de su época que trabaja con alimentos. En la comparación con otros artistas que utilizan alimentos para sus obras, se destacarán los motivos particulares de Roth por el empleo de materiales hasta entonces pocos comunes en el arte. Sobre la relación entre esa materialidad específica y los valores culturales vinculados, como el menosprecio del sentido del gusto por la estética clásica, y el ritual de la Eucaristía por otro lado, reflexionaremos luego. Al final, investigaremos sobre la historia cultural culinaria en la Alemania de la época de la creación de la *Literaturwurst*, para reflexionar sobre la elección del receptáculo que elige Roth. En ese contexto, fijaremos nuestra atención en el significado de la salchicha para la cultura alemana.

La materialidad en el arte

En *La materialidad en el arte. Otra historia de la modernidad*, Wagner (2013) constata que en el arte el cuadro fue remplazado por materias físicas. En la segunda mitad del siglo XX pierde su posición indiscutida y se sustituye por *environments*, instalaciones, objetos y ensambles en los cuales la composición física es decisiva para su caracterización. Sin embargo, la historia del arte no tenía instrumentos adecuados hasta el momento; Wagner denomina el análisis de la materialidad el hijastro de la disciplina: “[...] im Unterschied zur Formanalyse ist die Materialanalyse ein Stiefkind der Disziplin geblieben”²⁷ (Wagner, 2013:

²⁷ “[...] a diferencia del análisis de la forma, el análisis de la materialidad permaneció el hijastro de la disciplina”. [Trad. A. S.]

10). Durante mucho tiempo el material del arte solamente se consideraba el medio de su forma. Hegel, por ejemplo, demanda una “compensación” del material de bajo valor. A través de la forma, se mide lo que es considerado arte hasta hoy día. Wagner (2013: 11) habla de una marginalización del material en el arte. Sin embargo, en el siglo XX, la utilización del material en el arte se transforma tan intensamente a comparación de siglos anteriores, que prácticamente se impone la inclusión del material en el análisis. Sobre todo, materiales cambiantes, inestables y amorfos ganan importancia. En la forma de la obra, en consecuencia, ya no se trata de un resultado evidente e invariable de un trabajo creativo con el material. La forma se convierte en una magnitud variable y en un resultado de las cualidades del material. Como en estos casos un análisis formal fallaría como instrumento de investigación, la composición física y el significado histórico de los materiales entran en el foco de interés. En la historia del arte se observa, por lo tanto, un desplazamiento de la forma a la materialidad. Se descubre la necesidad de valorar el material del arte como una categoría estética y no solamente como una circunstancia técnica.

Cuando hablamos de material en el arte, nos referimos a materias naturales y artificiales, que están previstas para un tratamiento posterior. Constituye la materia inicial de cada creación artística. Aunque todo se puede transformar en material de arte, no todos los materiales se consideraban dignos para el arte en todas las épocas. Wagner (2013: 12) acentúa que las calidades y significados atribuidos a los materiales no son constantes, por lo tanto, una reconstrucción de la valoración histórica del material en la época de la creación de la obra juega un rol importante. Desde los años 70 se investiga la historicidad del material y al material como portador de significado. En los años 90 se desarrolla una iconología del material para investigar el significado de los materiales del arte; en sus principios se dedica sobre todo a los materiales clásicos como bronce, granito y madera.

Alimentos como material en el arte

Desde el siglo XX se observa un empleo frecuente de alimentos como medio de expresión en el arte. Los alimentos representan la base orgánica de nuestra existencia y, por lo tanto, la base de nuestra cultura; un hecho que se hace visible en numerosos rituales colectivos y tradiciones. La absorción de alimentos nos provee de fuerza vital, su rechazo o pérdida causan la muerte. Mientras la comida cumple la tarea de domesticar el hambre, en el arte, por el contrario, no se utiliza para el consumo en la mayoría de los casos. Su uso se incluye

en un nuevo empleo del material en el arte del siglo XX: el material ya no cumple la función de potenciar un aspecto de la obra, sino que determina el enunciado principal sustancialmente. La presencia de los alimentos no es algo novedoso en las artes, pensemos en los frescos antiguos con cuencos de frutas, las naturalezas muertas del Barroco o las latas de sopa de Warhol en el siglo XX. Novedoso, no obstante, es el uso real de los alimentos como material. En el arte, el alimento que se va descomponiendo da una idea de nuestra propia muerte. Además, este material no se percibe solamente de manera visual, sino también sinestésicamente: con la vista, con el olfato y, en algunos casos, con el gusto y el tacto. En su exploración de los alimentos como material en el arte, Beil (2002: 23) enfatiza que las obras que emplean alimentos como materiales rehúyen del “tráfico burgués”; las obras de arte resultantes no son una cosa entre cosas, están, más bien, integradas en una acción.

Beil diferencia tres fases en la creación de arte con alimentos: en los años 30 en el contexto del futurismo y el surrealismo, en los años 60 con los pioneros Spoerri, Manzoni y Roth y en los años 90 con Beuys y Rhoades. Para poder ubicar la obra que nos interesa en el presente trabajo en un contexto histórico del arte, mencionaremos algunos artistas y sus creaciones que se encuentran en relación con la obra de Roth, o artistas de los cuales se puede comprobar un contacto directo con él. Salvador Dalí es uno de los primeros artistas que experimenta ampliamente con los alimentos; estaba convencido de que “las mandíbulas son nuestras mejores herramientas de conocimiento” (cit. en Beil, 2002: 58). Denomina a la boca como “órgano mundial”, porque a través de él practicamos la “primera forma de apropiación del mundo” (2002: 60). Considera la comestibilidad como una fusión con el objeto que anula la separación entre objeto y sujeto. De esta manera, se realiza, según Dalí, una simbiosis surreal con el mundo de los objetos similar a los sueños.

Contemporáneo de Roth es el artista, bailarín y director de cine austriaco, Daniel Spoerri. Es uno de los pioneros de una generación de posguerra que trabaja con alimentos en los años 60. En 1960, empieza a fijar platos sucios, tazas de café, cubiertos, restos de pan y colillas tal como los había encontrado después de una comida en la mesa. Intenta dejar contar a la vida misma: “wunderbare Situationen, die einfach so dalagen, am Boden”²⁸ (cit. en Beil, 2002: 102). Spoerri pone en contacto al arte con la realidad en el acto de retener situaciones de mesa aleatorias y su posterior traslado de la horizontal a la vertical: “Verändert

²⁸ “Situaciones maravillosas, que simplemente yacían ahí, en el piso”. [Trad. A. S.]

wird nur die Lage im Verhältnis zum Betrachter. Das Resultat wird zum Bild erklärt, Horizontales wird Vertikales”²⁹ (cit. en Beil, 2002: 103). Estos ensamblajes, que Spoerri bautiza *Fallenbilder*³⁰, cuestionan la separación de un mundo sagrado de arte de un entorno vital profano (ver Figuras 21 y 22, p. 123). La no-intromisión en estos cuadros de Spoerri destaca por su radicalidad y perseverancia; el artista no interviene y no combina. Beil (2002: 106) expone que, como las obras congelan una situación irrelevante, esta se convierte en una vanitas. Evocan el ciclo vital del devenir y morir. En los cuadros que fueron atacados por ratas (por el pan que contenían), los animales fueron declarados “colaboradores” del artista y se realizó una referencia en el título. De este modo, se enfatiza el carácter procesual de las obras y se destaca su carácter real. En 1961, Spoerri monta una tienda de comestibles en la *Galería Koepke* en Copenhague, Dinamarca, donde vende productos reales a precios reales con la impresión de matasellos *Achtung, Kunstwerk* (Cuidado, obra de arte), su firma y el sello de la galería. De esta manera, alimentos comunes se convierten en arte en un acto meramente nominal. Según Beil (2002: 113), esa acción enfatiza el carácter utilitario y consumista del arte y relativiza su pretensión de originalidad y de valor material. Al mismo tiempo, advierte sobre el valor inmaterial de los alimentos. En 1963, Spoerri abre temporalmente un restaurante con una exhibición de cerca de 800 utensilios de cocina. El artista mismo cocina y críticos del arte, en su tradicional rol de mediar ente artista y público, sirven los platos. Luego las mesas se transforman en *Fallenbilder*. En 1968, inaugura el *Restaurant Spoerri*, en Düsseldorf, en aquel tiempo el sitio de arte más movido en Alemania. Nace el término *Eat-Art*, que describe la ampliación culinaria del término artístico. Cocinar y degustar se comprenden como valores civilizatorios y la alimentación como un sistema de signos. En 1970, Spoerri abre la *Eat Art Gallery* en Düsseldorf, donde diferentes artistas que experimentan con preguntas respecto del valor de eternidad, la digestibilidad, los cambios en el arte y el arte como bien de consumo exponen sus obras. En el marco de una retrospectiva de los *Nouveaux Réalistes*, en 1970, en Milán, Italia, Spoerri presenta *L’ultima cena. Banchetto fúnebre del Nouveau Réalisme*. Prepara 13 mesas para 13 artistas que comen comidas que representan su aporte para el *Nouveau Réalisme* de una manera estética y

²⁹ “Solamente se cambia la posición en relación al espectador. El resultado se declara cuadro, lo horizontal se convierte en vertical”. [Trad. A. S.]

³⁰ *Fallenbilder* es una palabra compuesta de *Falle* (trampa) y *Bild* (cuadro). En inglés se utiliza la traducción literal *snare-pictures*, en francés *tableau-piège*.

culinaria. En esa obra, Spoerri demuestra el carácter efímero de las creaciones artísticas recién presentadas a través de una experiencia corporal.

Mientras Spoerri conserva los restos de comida con una cobertura de resina de moldeo, su contemporáneo, Roth, da un paso más. En el *happening* y en el movimiento artístico *Fluxus*, los alimentos se empleaban sobre todo para la expresión del principio vital; Roth, en cambio, convierte su caducidad en el centro de la atención. Permite que el material alimenticio trabaje y adquiera cambios por sí mismo. De esta manera, el espectador se convierte en un testigo de la transformación de la materia orgánica. Roth emplea conscientemente los alimentos como material artístico en función de una afrenta para la tradición del arte y el concepto de temporalidad del museo. Convierte sus talleres en cocinas, donde moldea esculturas comestibles que amontona en torres de alimentos. Pero el olor predominante de las esculturas no son aromas a comida, sino olores ácidos que salen de los materiales orgánicos cubiertos con esporas. Frente al azúcar descompuesto o el chocolate comido por cresas, el espectador siente náuseas y repugnancia. Los alimentos como material para el arte se prestan especialmente para una reflexión sobre la sociedad flexible de consumo que no brinda valores eternos, sino más bien experiencias materiales efímeras. Los alimentos perecederos provocan que la pretensión de eternidad para las obras de arte parezca anacrónica (Wagner, Rübél & Hackenschmidt, 2010: 184). Según Beil (2002: 168), Roth es el primer artista que utiliza el carácter perecedero y la caducidad programáticamente y sistemáticamente. Expone la degradación con sus dos caras: repugnante y fascinante. El orden formal de la obra se convierte en un “desorden vital”, que para Roth expresa poesía: “Alles was das Bild runterzieht, ist erlaubt, weil es in Wahrheit das Bild hebt. Das Verunglückte, das Abgerutschte, das interessiert mich, wie es das Bild trotzdem hält und das Bild erst stark macht”³¹ (cit. en Beil, 2002: 170). El cuadro creado con esa visión se caracteriza por descomposición en lugar de composición. Los materiales que usa Roth para este fin son muy variados: anís, bananas, salame, carne picada, bombones, pan, chuletas, harina, avena arrollada, leche, condimentos, yogurt, queso, helado, café, cacao, caramelos, grasa, gelatina, cerveza, jugo, chocolate, azúcar. Uno de los primeros experimentos de Roth con materiales orgánicos es el retrato de Carl Laszlo del año 1963 (ver Figura 23, p. 124). Al sobrepintarlo con una capa de chocolate logra que tanto el cuadro como el humano

³¹ “Todo lo que deprime al cuadro está permitido, porque en verdad, eleva al cuadro. Lo accidentado/lo malogrado, lo hundido, eso me interesa, porque, sin embargo, sostiene al cuadro y fortalece al cuadro sobre todo”. [Trad. A. S.]

representado queden sometidos a una metamorfosis. La capa de chocolate se vuelve porosa y manchada como la piel de la persona retratada. De esta manera, se pierde el estatus tradicional de la obra de arte que perdura en el tiempo. Beil (2002: 166) interpreta este acto como una elevación de la obra a un *memento vivendi et mori* radical y real. En 1969, Roth crea dibujos gráficos de moho con leche cuajada (*Schimmelgraphiken*) y ventanas de especies movibles (*Gewürzfenster*). Polillas, gusanos, escarabajos, cresas y moho están bienvenidos como “colaboradores” en las obras del decaimiento. En muchas obras los materiales originales se vuelven irreconocibles después del trascurso de los años; el proceso artístico se convierte completamente en un proceso natural. El decaimiento ineludible de todo lo terrestre se expone de manera real gracias al material alimenticio. Roth expone una visión del mundo ateo y desilusionante, la inseguridad y la incertidumbre son el motor de su producción artística. En 1970, crea pirámides de carne picada que no se presentan públicamente. La carne picada comida por cresas está marcada por la muerte y está pululando de vida al mismo tiempo. En esta obra, el mensaje de que toda la vida es vida para la muerte se puede observar en vivo. Roth emplea alimentos como material para exponer y relatar el decaimiento de los cuerpos. En esta tarea tampoco se detiene ante su propia persona: en 1969, realiza bustos autorretratos de chocolate que titula *Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste* (ver Figura 24, p. 124). Estaban concebidos para una exposición al aire libre para potenciar el decaimiento natural con la influencia de la lluvia, el sol, el viento, los pájaros, las cresas y los gusanos. La obra refleja la extrema vulnerabilidad y miseria humanas, al mismo tiempo que desarma el mito tradicional del artista que predomina en la Modernidad. Es una despedida de la idea del artista como genio y del concepto de un arte válido intemporalmente. La función tradicional del busto, la conmemoración, se desarma. Estos pocos ejemplos mencionados de la inmensa obra de Roth nos sirven para ilustrar su uso específico del alimento como material en el arte. Roth disfruta y despliega la transitoriedad con todos sus aspectos tristes, ridículos y monumentales sobre todo desde el material y la belleza que nace desde su decaimiento. En este acto realiza el mandato del futurismo y del *Fluxus* de manera muy literal: arte es vida (Beil, 2002: 201).

Otro contemporáneo y colega artista de Roth que trabaja con materiales orgánicos es Joseph Beuys. A contrario de Roth, utiliza alimentos para llamar la atención sobre la esencia de las cosas. Beuys se basa en experiencias corporales básicas y en conocimientos de materiales asociativos. Al cubrir los alimentos con pintura al óleo Beuys los protege del

decaimiento (al contrario de Roth) y del consumo (al contrario de Spoerri). Para lograr una comprensión del flujo de energía utiliza grasa, manteca y chocolate. Emplea dichos materiales termoplásticos para visibilizar el calor como una “sustancia básica evolucionaria”. En la obra de Beuys se trata la “espiritualidad de la materia”; no busca superar al material, sino transformarlo en una existencia más elevada a través de un contexto. Mensajes complejos se sintetizan por medio de materiales orgánicos. Con algunos ejemplos queremos ilustrar este concepto de materialidad de Beuys. En 1964, por ejemplo, Beuys recibe un puñetazo en la cara de un espectador en el marco de una presentación de *Fluxus* en la universidad técnica de Aquisgrán, Alemania. En respuesta, tira chocolate al público, un alimento inhibidor de frustración y donador de calor. El chocolate se transforma en una oferta de comunicación no verbal, una “dosis de amor” para generar “calor social”. En 1977, realiza una acción en la galería *René Block* en Berlín titulada *Kartoffelernte* (cosecha de papas). El artista había plantado papas en el patio de la galería y puesto en escena un manifiesto contra la producción agraria industrial, una alimentación autodeterminada y una imagen de la sobrevivencia inadaptada con la acción de la cosecha. En 1981, presenta la instalación *Terremoto in Palazzo* (ver Figura 25, p. 125), que consiste en un banco rústico de madera que se balancea sobre cuatro frascos de conserva. Arriba del banco posa un huevo, en el fondo, se encuentran frascos rotos. El huevo se expone en su cualidad proverbial de fragilidad y vulnerabilidad.

Pensando los alimentos

La revaloración de los alimentos y lo orgánico en general que realizan los artistas mencionados es algo novedoso en el arte. Aunque vimos que cada artista utiliza los materiales orgánicos con un propósito diferente, el tenor que los une es una crítica a la separación de vida y arte. Nietzsche, un crítico de Hegel, lamentaba la misma circunstancia en el ámbito de la filosofía. Mientras el canon filosófico se ocupa de las “verdades eternas”, Nietzsche trataba de superar la falta de referencia a la vida cotidiana. Fuera del idealismo abstracto de la filosofía tradicional reclamaba una revaloración de las “pequeñas cosas”, entre ellas, la alimentación (ver *La Gaya Ciencia*, cit. en Lemke, 2003: 76). Unas décadas anteriores, el filósofo alemán Feuerbach, alumno de Hegel, también reflexionaba sobre el idealismo “supranatural” al que consideraba responsable para la separación y sobrevaloración del alma sobre el cuerpo, la razón sobre la naturaleza y la consciencia sobre

el ser. El famoso dicho “el humano es lo que come” (*Der Mensch ist, was er isst*), de Feuerbach, recuerda que la realidad humana no sucede solamente en el espíritu; la reflexión y el razonamiento se encuentran más bien en armonía con los sentidos. Sin una alimentación sana, Feuerbach no ve posibilidades para una evolución ética o moral del ser humano:

Der Anfang der Existenz ist aber die Ernährung, die Nahrung also der Anfang der Weisheit. Die erste Bedingung, daß du etwas in dein Herz und deinen Kopf bringst, ist, daß du etwas in deinen Magen bringst³². (Feuerbach, *Die Naturwissenschaft und die Revolution* [1850], cit. en Lemke, 2004: 118)

Una revaloración de la cocina y del acto de cocinar emprende el artista austriaco Peter Kubelka que, entre 1978 y 2000, trabaja como profesor universitario en cine experimental y en cocina en la facultad de arte en Fráncfort del Meno. Declara la cocina la madre de todas las artes y brinda detonantes para considerar alimentos en un contexto más amplio. Para Kubelka, el acto de cocinar se trata de un género artístico más: “Beim Kochen handelt es sich um ein Medium, das den anderen hohen Kunstgattungen wie Musik, Malerei oder Poesie gleichwertig ist. Kochen ist eine Disziplin, mit der, ob man will oder nicht, eine Zivilisation ihre ganze Weltsicht ausdrückt”³³ (cit. en Horbelt & Spindler, 2000: 352). Para Kubelka el acto de comer es más que una mera absorción de alimentos, se trata más bien de un acto cultural. Según el artista, la cocina se trata de una forma de conocimiento. Por consiguiente, la preparación de la comida se convierte en “filosofía aplicada, es el conocimiento del mundo puesto en práctica” (Lemke, 2007: 86). Su declaración: “Eine Speise muß den Zeitgeist ausdrücken. Eine Speise kann nicht lügen”³⁴ (cit. en Horbelt & Spindler, 2000: 334) prueba su visión contextualizada de los alimentos. Kubelka interpreta el borde del plato análogamente al marco de la pintura; el plato lleno representa una “poesía deliciosa de una cosmovisión” para Kubelka. El cocinero se convierte en un creador que deja envejecer (deshidratar), resucitar o que cambia las consistencias de la materia.

Actualmente, se nota un mayor interés académico en el área de la alimentación desde una perspectiva interdisciplinaria. Desde 2009 existe un centro de investigación en la universidad de Salzburgo, Austria, que indaga en la alimentación y en la comida desde

³² “El principio de la existencia, sin embargo, es la alimentación, la alimentación, por consiguiente, el principio de la sabiduría. La primera condición para que algo entre en tu corazón y en tu cabeza, es que entres algo en tu estómago”. [Trad. A. S.]

³³ “En la cocina se trata de un medio, que es equivalente a los otros géneros artísticos elevados como la música, la pintura o la poesía. La cocina es una disciplina, con la que —quiera o no— una civilización puede expresar toda su cosmovisión”. [Trad. A. S.]

³⁴ “Una comida necesariamente expresa al *zeitgeist*. Una comida no puede mentir”. [Trad. A. S.]

puntos de vista tanto de las ciencias naturales como de las ciencias sociales. Lemke (2003, 2004, 2007), profesor en dicho *Centro de GASTROSOFÍA*, intenta de revisar suposiciones básicas de la estética tradicional al pensar al juicio de gusto culinario como una forma de conocimiento filosófico. Reclama la comprensión de la cocina como un fenómeno estético de parte de la filosofía. En su *Ästhetik des kulinarischen Geschmacks* (2007; Estética del gusto culinario) abarca primero la comida en el arte, segundo, la comida como arte de vivir (tratando por ejemplo el movimiento *food-justice* o la temática de género en relación a la cocina) y, tercero, una estética del juicio del gusto culinario. Demuestra cómo la teoría sensual filosófica practica una jerarquía de los sentidos. Expone que para Kant la vista es el sentido más noble debido a su “objetividad distanciada”, mientras el gusto queda degradado como el más bajo. La vista se asocia a los ideales científicos de la objetividad, la teoría y la cognición, y garantiza, según Kant, una inteligibilidad a comparación de los otros sentidos. El gusto, en cambio, se interpreta como caracterizado por cercanía y subjetividad, dado que el cuerpo practica un contacto corporal directo con el objeto. Para Kant, el gusto es más bien un objeto de disfrute/goce que de cognición. Lemke (2007: 174) lamenta que hasta el día de hoy la dedicación a la cocina se desvaloriza como no-científica y que no forma parte de la cultura general. En contrapartida, propone una *Essthetik*³⁵, un neologismo con el que se refiere a lo estético de un buen gusto culinario. Según Lemke, se realiza una práctica ética en las compras, en la cocina y en el acto de disfrutar una comida; esta circunstancia convierte a la comida en un objeto de cognición filosófica y de sabiduría vivida (2007: 179).

Antropofagia

En 1928 el modernista brasileño Oswald de Andrade publica el *Manifiesto Antropófago*. En ese texto, demanda una literatura brasileña propia que negocia entre lo propio y lo extraño con el fin de convertir lo propio, que desde afuera se considera periferia, en el nuevo centro. Es el manifiesto de un arte nuevo que se piensa consciente de sí mismo. Andrade utiliza la metáfora de la antropofagia, a la que declara única ley en el mundo, para visualizar el acto de devorar culturas, códigos culturales, citas, textos y tradiciones que luego se digieren para crear algo nuevo, algo innovador. Frente la conquista, los soberanos y la historiografía europea convocan a asimilar al enemigo, mezclarlo con elementos propios para concluir un

³⁵ El termino estética en alemán, *Ästhetik*, se pronuncia igual que, *Essthetik*, un neologismo creado por Lemke, que une las palabras estética y *essen/ Essen* (comida/comer/plato).

arte antropófago. Andrade intenta cambiar la desapropiación y la determinación impuesta desde afuera a través de una inversión de la invasión. Aunque es muy probable que Roth no haya conocido al manifiesto de Andrade, dado que la traducción al alemán se realizó recién en el año 1990 y la traducción al inglés en 1991, es enriquecedor interrelacionarlos. Para Andrade es importante afirmarse como artista frente a la dominación poscolonial europea y ve un camino para realizarlo a través del desarrollo de una consciencia de sí mismo con una literatura natural y neológica (ver Andrade, 1928 y Zapf, 2017). Cuatro décadas más tarde, Roth, representante de la cultura europea misma, siente la necesidad de devorar a los propios pensadores. En capítulos anteriores hablamos del sentimiento de inferioridad que sentía Roth frente “obras grandes” como la de Hegel. Interpretamos su acto de convertirlas en alimento como un acto carnavalesco de superación. En el contexto del manifiesto de Andrade, sin embargo, la obra de Roth logra visibilizar al acto de la antropofagia: el canon de reglas, obras maestras y condiciones para la producción artística no se expresa solamente en el contexto de los debates poscoloniales; para el mismo artista europeo, la herencia filosófica y artística se vuelve un obstáculo en la libre creación.

Sin embargo, las reflexiones sobre la antropofagia quedarían incompletas sin considerar la tradición cristiana y la práctica litúrgica de la Eucaristía. El ritual se basa en las palabras bíblicas “el que come mi carne y bebe mi sangre, en mí permanece, y yo en él” Juan 6:56 (Online Parallel Bible Project, 2004-2018) y brinda un interesante paralelo en el contexto de la *Literaturwurst*. En la Eucaristía, la carne y la sangre se rempazan por otros materiales, y la unificación con el dios se convierte en un acto altamente simbólico, espiritual y místico. Roth rempaza la carne (y la sangre) de los embutidos por los escritos de Hegel y los prepara para una toma. Conociendo el rechazo que siente Roth contra Hegel, se hace difícil imaginar que la obra alude a una unificación espiritual con el “dios” filosófico. El acto antropofágico liberador de Andrade parece estar más afín a la idea que se realiza en la *Literaturwurst*; ambos, Andrade y Roth, son conscientes de las prácticas intertextuales de las artes. Ambos visibilizan que el alimento, la comida y su elaboración son metáforas universales para la transformación, pero también para la transgresión (ver también Ette, 2013: 12).

La historia cultural de la comida en la Alemania de posguerra

Para reflexionar acerca del porqué de la elección del receptáculo de la salchicha, a continuación, indagaremos en la historia cultural de la comida en la época de la creación de la *Literaturwurst*. Investigaremos brevemente las costumbres de alimentación, de consumo de alimentos y las preferencias alimenticias de ese periodo para contextualizar la obra de Roth, que utiliza alimentos como material, en un contexto cultural culinario. Desde las últimas dos décadas se observa un creciente interés en la historia culinaria. La así llamada *food history* es un campo de investigación interdisciplinario que indaga en la historia de los alimentos y la nutrición, como también en el impacto cultural, económico, ambiental y sociológico de la comida. Para nuestras reflexiones nos hemos concentrado en publicaciones que se focalizan en la historia cultural de la cocina alemana desde diferentes interrogantes, como las de Herles (2019), Heinzelmann (2016), Horbelt y Spindler (2000) y Peters (2014).

Después de la Segunda Guerra Mundial hasta los años 50, la población alemana obtiene alimentos a través de cartillas de racionamiento. Son tiempos de escasez y muchos productos alimenticios se modifican: se venden milanesas hechas de papa y *Leberwurst* artificial en parte hecho de madera. A partir de los años 50, sin embargo, después de la reconstrucción de las ciudades, las calles y la industria, se generan más posibilidades en cuanto a los alimentos para los consumidores. En esta década surgen los primeros negocios de autoservicio y supermercados. Ahora el alimento se presenta en envases industriales individuales, lo que reemplaza la mercadería en sacos, barriles y cajas que se pesaban y envasaban delante del cliente. A partir de entonces las marcas alimenticias y el embalaje juegan un rol importante. Los productos industriales semielaborados, como polvo para flan, caldo de sopa o puré de papa en escamas se hacen cada vez más populares. Otra novedad de esta década es la fruta y verdura en lata. La lata, anteriormente privilegio de negocios de exquisiteces o raciones militares, se convierte en alimento popular que se considera práctico, sabroso y que ahorra tiempo. El ananá en lata se vuelve el postre favorito de los alemanes para los días domingo. A partir de 1955 la oferta alimenticia se amplía hacia los alimentos congelados. Desde los años 60 los congeladores y los alimentos congelados se establecen en los hogares de la Alemania occidental, lo que sustituye a la comida fresca. La preparación innovadora, rápida y fácil de comidas se convierte en un tema social. La siguiente cita de un libro de cocina para microondas de 1973 refleja este cambio de la cocina como lugar central de los acontecimientos familiares a un lugar de trabajo, donde se trata de eficiencia y

efectividad: “Mikrowellen entlassen sie [die Frau] in die Freiheit von Zeit und Raum”³⁶ (cit. en Peter, 2014: 182). En 1971, abre la primera sucursal de *McDonalds* en Múnich, un suceso que refleja las decrecientes ganas y el disminuyente tiempo del que disponen muchos habitantes de los países industrializados para cocinar (Horbelt & Springer, 2000: 330). Estudios sociológicos del año 1999 confirman que las comidas en casa implican crecientemente platos fríos o platos precocinados rápidos de preparar. La encuesta constata que solamente en un tercio de los hogares se cocina diariamente. La sustitución del acto de cocinar por platos precocinados caracteriza la industrialización perfeccionada de la producción alimenticia. En esta cultura los quehaceres domésticos se miden por eficiencia y racionalización. El término *convenience food* caracteriza de manera gráfica la externalización de los procesos de elaboración de la cocina doméstica y la automatización de la producción alimenticia. La comida se estandariza (Lemke, 2007: 133-136).

Por otro lado, desde los años 60 la cocina internacional se vuelve cada vez más popular en Alemania, sobre todo la cocina italiana y la cocina francesa. En 1952, se funda la primera pizzería de Alemania en Núremberg. Surgen revistas culinarias que reportan sobre las costumbres alimenticias de otros países y continentes. Como consecuencia de la crisis económica de los años 70, muchos *Gastarbeiter* —trabajadores extranjeros que había contratado la RFA en el culmen del *boom* económico de Italia, España, Grecia, Turquía, Portugal y Yugoslavia— pierden su empleo. Sin embargo, muchos de ellos se quedan en Alemania y abren negocios alimenticios, *snack*-bares y restaurantes. En su historia cultural de la comida alemana, Heinzelmann (2016: 357)³⁷ presume que los productos nacionales parecen estar afectados por los horrores y la culpa de la Segunda Guerra Mundial. Según la autora, se manifiesta una repugnancia profunda de ahondar en la propia identidad en la popularidad de la comida extranjera. Peter (2014: 184) incluso habla de una “desnazificación culinaria”. Recién después de la caída del muro de Berlín y hasta la actualidad se puede observar una tendencia nueva: la regionalidad como valor.

Otro aspecto acerca de la historia culinaria es la triplicación del consumo de grasas a partir de los años 50 debido al transcurso de la economía creciente y la prosperidad. Por este motivo, se funda la *Deutsche Gesellschaft für Ernährung* (Asociación Alemana de

³⁶ “Microondas la liberan [a la mujer] a la libertad de tiempo y espacio”. [Trad. A. S.]

³⁷ El título de la publicación “Was is(s)t Deutschland” juega con el sonido idéntico de la declinación del verbo “ser” y “comer” en la tercera persona singular en la lengua alemana. De esta manera el título dice al mismo tiempo “Qué es Alemania” y “Qué come Alemania” (*ist* = es, *isst* = come).

Alimentación) para asesorar a la población en cuestiones alimenticias. Dos décadas más tarde surgirán los primeros estudios sobre el comportamiento alimenticio incorrecto debido a la prosperidad; después de los años de escasez que siguieron a la Segunda Guerra Mundial, los alemanes comen demasiado grasoso y demasiado rico en proteínas. La industria responde con productos *light* que ofrecen las partes de grasas y azúcares reducidas. Poco después, casi cada producto alimenticio industrial se consigue en una versión reducida en grasas. El término “dieta” se convierte en moda y forma parte de la industria de entretenimiento desde entonces; en forma de libros, de revistas y de programas de televisión.

La profesión del chef empieza a cambiar su prestigio; se convierte en artista y estrella. Desde 1953 existen los primeros programas de televisión con chefs que en esta década presentan sobre todo platos exóticos rápidos. Llamativa es la sobrevaloración de la cocina francesa. La gastronomía alemana se provee de ingredientes franceses y chefs conocidos temen perder clientes si llegasen a ofrecer comidas alemanas.

Ahora bien, si reconstruimos la valoración histórica del material de la *Literaturwurst* en la época de su creación, es ostensible que por un lado coincide con un periodo de abundancia alimenticia debido a una economía floreciente y prosperidad. La población consume más grasa y más proteína y empieza a engordar de nuevo después de duros años de escasez. Los embutidos de Roth reflejan esa abundancia en cierta manera; a comparación de anteriores trabajos de la serie *Literaturwurst*, el número de los embutidos resulta un clímax: presenta veinte embutidos colgados en dos filas. Con esa obra culmina la serie de libros transformados. Por otro lado, asombra la elección del embutido, dado que el *zeitgeist* alimenticio de la época prefiere envases industriales, comida congelada y comida internacional. Mientras la cocina de la época trata de evitar productos tradicionales y regionales, Roth presenta su obra en la forma y con los ingredientes tradicionales de un alimento no importado. A la industrialización perfeccionada de la comida de su época, Roth opone un alimento artesanal y nacional. Aquí es necesario indagar en la importancia del embutido en la cultura alemana.

La Wurst

En Alemania se desarrollaron más que 1500 variedades de *Wurst*. En su historia cultural de la cocina alemana, Peter (2014: 93) afirma que Alemania es el “campeón mundial de la *Wurst*”. En la manera de comerla se reflejan, según él, “los modales medievales de la mesa

de la democracia de base”: se come con la mano (2014: 94). Un paso más da Pöhlmann (2017) con su historia cultural de la salchicha alemana, un intento de escribir una historia cultural exclusivamente sobre el alimento tradicional *Wurst* con reportajes sobre diferentes regiones del país y apartados sobre historia del arte temáticamente vinculada con la salchicha. Destaca que la palabra alemana *Wurst* no requiere una traducción, según él es “más famosa en el extranjero que Goethe” (2017: 7); los alemanes se equiparan con la *Wurst*. Relatando ciertos acontecimientos históricos, como por ejemplo el invento de una salchicha de soja después de la Primera Guerra Mundial por el en ese entonces intendente de Colonia, Adenauer, plasma la importancia cultural de la *Wurst*. El futuro canciller de Alemania sabía del rol importante de la salchicha para la satisfacción de la población.³⁸ La importancia cultural de la *Wurst* también se refleja en la tradición de elegir una *Wurstkönigin*, una reina de la salchicha, en fiestas populares en algunas provincias alemanas. Pero también en las Bellas Artes Pöhlmann encuentra numerosas obras que tematizan o utilizan la *Wurst*. George Grosz utiliza la salchicha para crear asociaciones con la sexualidad y la prostitución. En su collage *Schlaraffenland: The Valley of Sausages*, de 1958, la salchicha se transforma en la personalización de la identidad alemana frente a la cultura norteamericana (ver Figura 26, p. 125). En 1963, Sigmar Polke pinta *Der Wurstesser* (El comedor de salchicha), que se puede interpretar como una alusión a experiencias de escasez de los años 50; la *Wurst* personifica entonces el ansioso deseo de comida, consumo, prosperidad (ver Figura 27, p. 126). Erwin Wurm, un artista austriaco, fabrica esculturas de bronce en forma de salchichas que pinta por encima con acrílicos (ver Figura 28, p. 127). Es una mirada humorística del mundo, como también una crítica a la sociedad de consumo y la manía por la belleza. Wurm aliena al mundo en forma de salchicha, esta cumple la función de ícono del consumo. Por otro lado, al eternizar la salchicha en bronce, esta experimenta una valoración como valor cultural. Ejemplos contemporáneos de diseño proveen más muestras de la popularidad de la *Wurst* para la sociedad alemana: en 2005, se presenta una alfombra en forma de una feta de salame en la feria de muebles (ver Figura 29, p. 127); en Berlín se fabrican peluches y almohadas en forma de diferentes salchichas y embutidos exitosamente desde el año 2004 (ver Figura 30, p. 128), y en 2013 Mirosław Menschenkind elabora embutidos de peluches auténticos

³⁸ No obstante, fracasa en el intento de patentar su invento; una *Wurst* sin carne era impensable en esa época (ver Pöhlmann, 2017: 178).

en Hamburgo en una antigua carnicería para tematizar la cría intensiva de animales y la represión humana y exigir un análisis consciente del consumo (ver Figura 31, p. 128).

Si hoy, en tiempos de cualidad regional, de *Slow Food* o de *Soul Food*, miramos la obra de Roth, no nos sorprende la elección por el receptáculo de la *Wurst*, personificación de cierta alemanidad. Hoy el término “regional” es un instrumento de *marketing* disputado. A la comida regional se le atribuyen sensaciones, valores emocionales y cierta atmósfera. Se asocia con ingredientes esmeradamente seleccionados e incluye el discurso con los artesanos y campesinos. En nuestro presente globalizado, se da cuenta del valor de una cocina regional consciente de sí misma (Peter, 2014: 198-208).

Aparte, es necesario resaltar que Roth no solamente elige un alimento que es considerado una personificación de la alemanidad, sino que encima lo enmarca. En el acto de otorgarle un marco a los embutidos, los pone de relieve y los aísla como objeto. En el arte, el marco crea un campo de percepción organizado, análogamente a la encuadernación de un libro. El marco crea a una distancia estética entre la obra y el receptor pero, más fundamental en nuestro contexto, traza una frontera entre arte y no-arte. Lo enmarcado como arte se eleva del mundo exterior y se convierte en un “indicador de arte” (Trebeß, 2006: 311s.).

El papel como material

No olvidemos que un material fundamental de la *Literaturwurst* de Roth es el papel. Como material en el arte, cumplió la función del medio portador más importante para la facilitación y transmisión de imágenes y escritura en Europa desde el siglo XV. A principios del siglo XX, los dadaístas Grosz, Hausmann, Höch o Heartfield cortan medios escritos contemporáneos, para ensamblarlos de nuevo a propios mundos textuales y pictográficos. Roth también corta los escritos de Hegel en pedazos, pero no crea una superficie bidimensional nueva que muestra los recortes en otra composición. Se transforman en un ingrediente entre otros para la fabricación de los embutidos. Nos parece que se encuentra más cercano a las reflexiones artísticas del siglo XX tardío sobre el rol que jugó el papel en la forma de libros en los últimos 500 años de la historia cultural. En el acto de pegar, empotrar, cortar o quemar, se expone la fragilidad del papel (Wagner et. al, 2010: 194). Al mismo tiempo se expone, como veremos en el capítulo siguiente, la fragilidad de cosmovisiones, ideas, normas e ideologías.

La *Literaturwurst* y el fin del arte - La salchicha como manifiesto

Roth y los opuestos entre modernismo y posmodernismo

A continuación, indagaremos en el momento de revisión de valores y cosmovisiones del posmodernismo que refleja la *Literaturwurst* de Roth. Iniciamos nuestras reflexiones con el término *posmodernismo*. El teórico literario Hassan observa que uno de los problemas conceptuales del posmodernismo es su término y constata: “The term thus contains its enemy within, as the terms romanticism and classicism, baroque and rococo, do not”³⁹ (Hassan, 1982: 263). La posmodernidad tiene que considerarse, por lo tanto, en términos de continuidad y discontinuidad. En la obra de Roth, y una vez más descubrimos un aspecto que se presenta de forma literal, la continuidad y discontinuidad se revelan cuando incluimos el título de la obra al acto de la contemplación. El “enemigo”, como lo titula Hassan, se encuentra efectivamente adentro de los embutidos artificiales. Roth los elabora con la obra de Hegel, un emblema de la época moderna. La obra contiene su “enemigo”, el relleno consiste en un clásico de la modernidad. La discontinuidad, por otro lado, se plasma en la materialidad de la obra, su forma y su plano conceptual. La obra hace honor y remite de manera muy evidente al término posmodernismo.

Al contrario de otros periodos históricos, el posmodernismo no se trata de un movimiento o una escuela, sino más bien de tendencias culturales relacionadas, constelaciones de valores y actitudes. Sin embargo, numerosos teóricos han intentado sintetizar algunas particularidades y características en común. El teórico literario Hassan (1982: 260-270 y 1986: 503-520) intenta un acercamiento teórico al posmodernismo poniendo de relieve características de las cuales exploraremos algunas que consideramos útiles para generar más entradas a nuestra “red textual”. Ante las diversas ambigüedades, rupturas y desplazamientos que afectan al conocimiento y la sociedad que observa Hassan en su contemporaneidad, propone la *indeterminación* como una primera característica posmoderna. En las artes, se refleja en términos de azar, sublevación, perversión y deformación. Se trata, según Hassan, de un acto de deshacer que se manifiesta en una desintegración, deconstrucción, un descentramiento, un desplazamiento, una discontinuidad,

³⁹ “Por consiguiente, el término contiene a su enemigo, en contraste al romanticismo y el clasicismo, barroco y rococó”. [Trad. A. S.]

una disyunción, una desaparición, una descomposición, desmitificación y deslegitimación. En la obra de Roth, estas primeras teorizaciones se plasman no solamente en la materialidad de la obra que, como vimos antes, conduce a la descomposición y finalmente a una desaparición, sino también en la destrucción de los libros, lo que demuestra una clara deslegitimación y desmitificación. Al dejar actuar la obra por sí misma en el tiempo, la indeterminación ocupa un lugar importante en la obra completa de Roth. La demanda por diferencias y significados cambiantes y la preferencia del montaje y el *collage* en nuestra era demuestran que a partir de entonces la confianza se reduce a los fragmentos, lo que nos lleva a la segunda característica de *lo fragmentario*. En Roth lo fragmentario constituye el centro de la obra, los libros se convierten en pedazos de papel para luego revivir en un *collage* muy particular: como ingrediente principal de una masa de relleno. La desmitificación del conocimiento, la preferencia de las “pequeñas historias” antes de las metanarrativas y la deconstrucción del lenguaje del poder y del deseo, describen la tercera característica: la *descanonización*. No es casualidad que Roth elabore su obra con los escritos de Hegel. En este acto despedaza una obra fundamental de las metanarrativas. Las ideas de Hegel y su cosmovisión teleológica hacen lugar a una obra que enfatiza el azar. *Lo no-presentable*, que Hassan observa sobre todo en el campo de la literatura en forma de un “silencio” articulado (pensemos, por ejemplo, en el teatro del absurdo), sigue en su listado de características. En la obra de Roth el silencio se expresa, a diferencia de lo que Hassan observa en la literatura, sobre todo en relación a la palabra escrita. Los libros enmudecen y su antiguo enunciado es imposible de recuperar. La obra se convierte en una apología del silencio. *La ironía o la perspectividad*, que se plasman en la ausencia de un paradigma principal y se expresan en lo lúdico, el juego y la alegoría, representan otra característica más. Sigue *la carnavalización* que incluye explícitamente a la risa, las humillaciones, las profanaciones y los descoronamientos. En Roth descubrimos este aspecto sobre todo respecto del plano lingüístico de la obra. La idea de autor, público, del acto de leer y escribir, la idea de los géneros artísticos y el libro en sí se vuelven cuestionables. Por último, nombramos *la inmanencia*, bajo la cual Hassan comprende la capacidad de la mente de generalizarse en símbolos. La llama una pátina de pensamientos, de significantes, de “conexiones”, que se encuentra en todo lo que la mente roza (Hassan, 1986: 502-520). Esta característica del posmodernismo nos parece que está especialmente presente en la intertextualidad de la obra. Roth escoge a Hegel para utilizar su nombre y su obra como símbolo para toda una

cosmovisión y cierta tradición de pensamiento. Asimismo, trabaja con cierta materialidad que remite a un cruce de fronteras de las artes tradicionales.

Aunque parece poco convincente una delimitación y clasificación estricta de los estilos y de las épocas del arte, nos sirve la yuxtaposición que desarrolla Hassan para comprender algunas diferencias entre el modernismo y el posmodernismo (Hassan, 1982: 267s.). En la *Literaturwurst* también se enfrentan dos extremos: forma se convierte en antiforma, en una forma abierta y disyunta; finalidad en juego, jerarquía en anarquía, logos en silencio, la obra terminada en una obra en proceso, la creación en deconstrucción, síntesis en antítesis, el género y sus límites en texto e intertexto, lo semántico en lo retórico, hipotaxis en parataxis, raíces y profundidad en rizomas, las metanarrativas en pequeñas historias, metafísicas en ironía, determinación en indeterminación y transcendencia en inmanencia. En los capítulos anteriores reflexionamos sobre varias de estas características mencionadas: Abarcando la obra desde una perspectiva comparatista, realzaba desde un principio el carácter intertextual de la obra y por consiguiente su intención de cruzar límites genéricos. Las investigaciones del plano lingüístico revelaron la tensión entre logos y silencio de la obra de Roth. Sin embargo, el logos sigue jugando un rol importante porque transporta una de las claves de la obra mientras, al mismo tiempo, los numerosos escritos enmudecen.

Permitiendo un diálogo entre la obra de Roth y la obra de Hegel, se volvió evidente la tensión entre creación y deconstrucción que crea el artista. Enfatiza la caída y el vencimiento de las cosas, incluso de las ideas, pensamientos y cosmovisiones. Jerarquía y anarquía se oponen de manera lúdica. La hipotaxis de los escritos originales hace sitio a un espacio de coexistencia, de parataxis. La convicción hegeliana de la finalidad de las cosas se opone a una obra con carácter de juego. A través de las manos de Roth, la dimensión semántica de los escritos retrocede a favor de una presentación muy retórica que surte efecto gracias a las numerosas asociaciones y connotaciones culturales acerca de la salchicha. Contradiendo a la idea hegeliana de síntesis, Roth elabora una obra de arte que tiene un efecto fuertemente oscilante y que visibiliza la idea de una antítesis que ya no encuentra una disolución armónica en una síntesis.

Las indagaciones en la materialidad de la obra nos acercaron al juego entre forma y antiforma de la obra: los libros se trituran, pierden su forma, pero al mismo tiempo resucitan en una forma nueva, totalmente transformada. Fueron las reflexiones sobre la materialidad también que nos llamaron la atención sobre el carácter efímero de la obra. Realzamos la

intencionalidad del artista de dejar actuar “el tiempo” en sus obras de arte para luego descubrir otras bellezas, a veces inesperadas, surgiendo del material efímero elegido para ese propósito. La obra visibiliza en varios planos los dos extremos que opone Hassan para intentar conceptualizar los pasos novedosos que dan los artistas de todos los géneros artísticos en el posmodernismo.

Pensar más allá de una rivalidad

Para el teórico literario austríaco Zima, sin embargo, el análisis más bien estilístico de Hassan es insuficiente, dado que desatiende los desarrollos históricos, sociales, políticos y filosóficos y no logra explicar el *giro* posmoderno, dado que su catálogo de criterios también es aplicable al modernismo. Zima, en cambio, propone pensar al posmodernismo, al modernismo y a la época moderna juntos. Modernismo y posmodernismo se deberían, según él, pensar como problemáticas y no como ideologías o sistemas estilísticos (2014: 25). Según Zima, modernismo y posmodernismo no se pueden concebir como estéticas rivales, sino más bien como problemáticas sociales e históricas. Se trata entonces de situaciones sociolingüísticas en las cuales se buscan respuestas a ciertas preguntas, donde ciertas preguntas se encuentran en el centro de la atención, mientras otras se corren a la periferia. Cada época depende de ciertos sociolectos. Mientras el modernismo, por ejemplo, se sirve de un discurso existencialista y marxista, el posmodernismo recurre a un discurso pacifista, ecologista y feminista. Zima considera una yuxtaposición entre modernismo y posmodernismo poco fructífera y propone en cambio una construcción de ambas como problemáticas culturales y de valores. La época moderna, el modernismo y el posmodernismo como constelaciones están estructurados por tres problemas centrales. En la época moderna (Zima se refiere sobre todo a la filosofía y literatura del siglo XVIII y siglo XIX temprano), la realidad aparece perceptible y controlable. Tomando la idea de la síntesis hegeliana como base, esta época está convencida de la superioridad de la razón y confía en la domesticación de lo irracional, el desorden y la ilusión. La problemática de la época moderna consiste, siguiendo a Zima (2014: 41), en la *ambigüedad*. Para el modernismo (la época moderna tardía y el realismo literario), en cambio, es imposible convertir la unidad de las contradicciones en una síntesis. La búsqueda metafísica de la esencia pierde de importancia; en el modernismo surgen dudas sobre la controlabilidad del mundo y sobre la autoridad establecida de las ciencias. El modernismo duda profundamente de una

representación del desarrollo humano en forma de un sintagma macro. El bien y el mal, lo verdadero y lo falso, ser y parecer están entrelazados inseparablemente, por lo que Zima define la *ambivalencia* como la problemática particular del modernismo. Surge la consciencia de una crisis del sujeto individual y la subjetividad en general; sujeto y objeto se distancian. Freud titula esa sensación como un “malestar en la cultura” (cit. en Zima, 1992: 270). Para los artistas se vuelve imposible reconstruir o controlar la realidad de una manera narrativa, lo que se refleja en protagonistas reflexivos y pasivos. Al posmodernismo, por último, lo caracteriza por la *indiferencia*. El paso de la ambivalencia a la indiferencia corresponde al paso de la edad moderna al posmodernismo, expone Zima como tesis central (1992: 270). Los valores, bien y mal o verdad y mentira, no parecen diferenciables, sino sustituibles. La búsqueda de sentido y la problemática de valores se convierte en algo marginal, algo innecesario. El valor de cambio niega a todos los valores culturales; los individuos, relaciones, valores o ideologías se vuelven intercambiables. El posmodernismo está caracterizado, por un lado, por un pluralismo que se expresa en numerosos valores, estilos y formas de vivir que se toleran y se comercializan y, por otro lado, por la indiferencia, que se manifiesta en una intercambiabilidad general de los valores. La pluralización dramática tiene como consecuencia que los valores parecen particulares, arbitrarios, no vinculantes e intercambiables y, por lo tanto, indiferentes. Nótese que aquí indiferencia se entiende como una intercambiabilidad de valores, en el sentido del “reverso de la medalla pluralista” (Zima, 2014: 13), no en el sentido de desinterés.⁴⁰

La filosofía posmoderna analiza de manera crítica a la Ilustración y al racionalismo, ambos se relacionan con un principio de poder. Según esa mirada crítica, la subjetividad no se asocia a una libertad individual, sino a una sumisión. En la problemática filosófica del posmodernismo, el sujeto metafísico se reemplaza por el cuerpo físico en forma de vida humana. Sobre todo, Foucault tematiza el giro hacia la corporalidad y el alejamiento de la razón y de la verdad (ver Zima, 2014:134s.). Lyotard es uno de los protagonistas en propulsar las reflexiones acerca los grandes metarrelatos legitimantes del cristianismo, la Ilustración y del marxismo hegeliano. A partir de entonces, en cambio, los filósofos solidarizan con lo particular, lo no-integrable, lo expulsado y lo excluido; lo particular y lo singular se revaloriza. Lyotard convoca a una sublevación de los particularismos contra todo lo

⁴⁰ Interesante es, que Zima explica los fundamentalismos, radicalismos o extremismos religiosos o ideológicos de nuestra sociedad contemporánea en ese contexto. Él los interpreta como reacciones dogmáticas a la indiferencia. (Zima, 2014: 13s.)

universal (ver Zima, 2014: 127ss. y 146ss.). En este contexto, Zima subraya que no es el rechazo de los metarrelatos lo que constituye el fondo del posmodernismo, sino más bien el anhelo caducado a una construcción de sentido por ideologías (Zima, 1992: 278). Deleuze enfatiza que la verdad se divide en numerosas verdades locales que varían según el contexto y el interés. Los filósofos nombrados no creen más en una verdad en el sentido de Hegel, para ellos solo existen verdades contingentes. La verdad está sujeta a lugar y tiempo y no tiene validez universal, reflexiona también Rorty y desacraliza el lenguaje de la filosofía, al cual considera un lenguaje más. Las creencias en los términos generalizables de la época moderna como *humanidad*, *naturaleza humana*, *derechos humanos* o *verdad* se convierten en algo dudoso. Pensar la historia como un transcurso unitario se convierte en algo imposible (Zima, 2014: 138).

De estas ideas filosóficas resulta para la estética posmoderna que, aunque existen un objetivo y tendencias comunes, no hay ninguna estética posmoderna unitaria. Vattimo realiza la heterotopía, es decir, la diversidad estética. Debido a la pluralización radical de la sociedad, se reconocen innumerables bellezas, no solamente una. Cada comunidad estética vive y expresa diferentes criterios, normas y valores. Sobre todo, en la cultura de masa europea, se subraya la diversidad de lo bello. Al mismo tiempo, este fenómeno de estetización lleva a la cuestión de la marginalización del arte; el “arte de las obras de arte” se convierte en solo uno de varios (ver Zima, 2014: 219ss.). En este contexto, Lyotard destaca que por consiguiente se torna algo imposible adoptar las orientaciones político-utópicas del modernismo. El arte posmoderno renuncia a las utopías políticas y estéticas; la pérdida de la utopía representa un momento crucial histórico. A costo de su potencial crítico y sociocrítico, las innovaciones se reducen a su carácter técnico-estético. Al espectador se le presenta la disolución de conceptos de realidad y sujetos transmitidos (una circunstancia que en la obra de Roth se hace especialmente visible). Para Zima el prefijo *pos* insinúa que la búsqueda de sentido pertenece al pasado. Los conceptos estructuralistas como sistema, significado o significante se remplazan y hacen lugar a la exploración de una interacción abierta y polisémica de los significantes. En el sentido de la famosa cita de Barthes, que mencionamos al comienzo del presente trabajo, el texto artístico se comprende como una “galaxia de significantes y no como la estructura de significados” (cit. en Zima, 2014: 287). Toma lugar una revalorización del plano expresivo de las obras que desemboca en una particularización radical. Es ahora la interacción entre significantes polisémicos que importa,

y la relación entre significante y significado, es decir, entre el plano expresivo y el plano de contenido del texto, se desatiende. En este contexto Miller y Paul de Man hablan de textos aporéticos, textos que se mueven entre diferentes lecturas y que por lo tanto no permiten la fijación en un sentido (ver Zima, 2014: 294s.). En el arte posmoderno se desarrollan formas extremas como la carnavalización, la intertextualidad, el distanciamiento y la polisemia. A costo de la pérdida de un sujeto homogéneo y la imposibilidad de contar la historia como un *metaécrivain* unitario, en lo estético se gana la posibilidad de unir lo heterogéneo de manera intertextual y dialógica (al investigar varias capas de la obra de Roth, se hizo evidente esa heterogeneidad. El espectador oscila entre diferentes sensaciones, entre diferentes lecturas y un sinfín de intertextualidades).

Roth y la muerte del autor

Un ensayo central entre los escritos sobre el posmodernismo es *La muerte del autor*, de Roland Barthes, de 1968 (1977: 143-148). En este breve texto, Barthes critica la fijación de la interpretación de un texto en su autor. Se opone a la praxis convencional de la crítica literaria de buscar el sentido del texto en primer lugar en la intención del autor. Se abandona la idea de un autor que nutre al libro, es decir, de un autor que representa el antecedente del texto. Destaca que en realidad es el lenguaje lo que nos habla, no un autor. El escritor moderno nace, según Barthes, simultáneamente al libro. En esta visión, el texto se considera un espacio multidimensional, donde una variedad de escrituras se mezcla y se enfrenta. El texto posee una vida propia. En los textos, por lo tanto, no se trata de originales, sino de tejidos de citas tomadas de innumerables procedencias culturales. Consecuentemente, el autor crea escritos mezclados en los cuales se encuentran diferentes textos. Barthes postula la tesis de que darle un autor a un texto significa imponerle un límite a ese texto. La intención del autor es solamente una de varias lecturas legítimas del texto. Destaca, en cambio, la importancia del lector o del espectador: la unidad de un texto no se encuentra en su origen, sino en su destino. El ensayo termina con la famosa cita: “el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor” (1977: 148). El texto de Barthes expresa dudas sobre el control del autor sobre su propia creación. El lector, en cambio, se destaca y a sus calidades interpretativas se les atribuye mucha importancia para el proceso de darle sentido al texto. Barthes se aparta de la idea de un autor divino para defender el concepto de un espacio textual multidimensional (Antor, 2001: 636).

Es fácil asociar *La muerte del autor* de manera retórica y también lúdica con la *Literaturwurst*. La trituración de la obra de Hegel se asemeja visualmente a la muerte de un autor. Esta asociación le agrega una capa casi sarcástica a la obra de Roth. Pero podemos también, y ahí nos acercamos más a la intención de Barthes, examinar la idea de autoría que representa Roth como artista. En un artículo periódico sobre una exposición de la obra de Roth en el año 2015, Rauterberg resalta: “Tatsächlich ist der Autor in Dieter Roth längst beerdigt gewesen, bevor Roland Barthes dessen Tod annoncierte”⁴¹ (2015: 55). Roth es un artista que conscientemente les permite una vida propia a sus obras. Opera con materiales orgánicos para crear un efecto de transformación permanente. Moho, bacterias e insectos están “invitados” para emprender cambios en las obras. En este acto Roth suelta el control sobre su obra para que esta presente su propia *performance* en el transcurso del tiempo. Al mismo tiempo, es el artista que se nutre de su obra, más que viceversa, la obra del autor. En repetidas ocasiones, Roth enfatiza que los procesos naturales que actúan en sus obras le inspiran para nuevas creaciones, como también las reacciones de los espectadores. Seguido descubre el potencial de una creación gracias a las “lecturas” de su público. Esa circunstancia retrata un artista ya no divino, sino atento a los procesos que emprenderán sus textos artísticos.

La Literaturwurst y el fin del arte

En su famoso ensayo sobre el fin de la historia del arte, el historiador del arte alemán, Belting (1987: IX-63), hizo importantes aportes a las reflexiones sobre el arte contemporáneo y la cuestión sobre el fin del arte que conllevan. Observa que tanto los artistas como los historiadores del arte han perdido la fe en un proceso racional y teleológico de la historia del arte. Sin embargo, Belting no dibuja un escenario pesimista, sino, más bien, uno con nuevos caminos para el artista y nuevas cuestiones para el historiador del arte. Para Belting, cuestiones sobre el significado y la función del arte se deben analizar en un contexto amplio de experiencias de arte del pasado y del presente (Roth también recurre a conceptos de arte y cosmovisiones del siglo anterior en su *Literaturwurst*, para insertar su enunciado y la declaración de su ruptura en un contexto más amplio). Hoy, artistas incluyen arte moderno o antiguo como un legado problemático para un encuentro, para una confrontación o para

⁴¹ “De hecho, el autor en Dieter Roth estaba enterrado hacía tiempo, antes de que Roland Barthes anunciaba su muerte”. [Trad. A. S.]

rechazarlo conscientemente. En este contexto, para el historiador del arte solamente una actitud de experimentación promete respuestas nuevas (un enfoque comparatista e intertextual nos parece una posibilidad muy prometedora en este sentido). Belting expone que hoy el artista se une al trabajo del historiador al repensar la función del arte. Los artistas contemporáneos se confrontan con la historicidad de culturas pasadas y en este proceso toman consciencia de su propia historicidad (en la ruptura que realiza Roth en la destrucción de los escritos de Hegel, se plasma una consciencia muy intensa de historicidad. La inclusión de escritos filosóficos sobre el arte del siglo XIX en una obra del siglo XX le permite al artista de repensar las funciones del arte y contraponerles su propio concepto de arte). El arte perdió sus fronteras seguras contra otros medios visuales y lingüísticos. En la contemporaneidad el arte se comprende como *uno* de varios sistemas para explicar y representar al mundo. Tanto para el historiador como para el artista llegó un momento para reexaminar el estatus y la justificación del arte. Por el momento, enfatiza Belting (dado que carecemos de una distancia histórica), solamente afirmaciones provisionarias y fragmentarias son posibles. Para abarcar su tesis del fin de la historia del arte, Belting indaga en problemáticas de la historia del arte a la luz de nuestra experiencia contemporánea del arte. El título provocador de su trabajo le abre dos posibilidades de reflexión: por un lado, el arte contemporáneo manifiesta una consciencia de una historia del arte, pero ya no la propulsa. Por otro lado, la disciplina académica de la historia del arte ya no dispone de un modelo convincente para un tratamiento histórico. Los artistas atacan a las ideologías modernas (Roth es un excelente ejemplo), y la historia del arte no se puede escribir más en forma de una sucesión de innovaciones artísticas y técnicas (Belting, 1987: 3ss.). Para reflexionar sobre el desafío actual de la historia del arte, Belting indaga en los inicios de la disciplina. Desde los retóricos de la Antigüedad se contemplaba el origen y la decadencia del buen estilo, se armaban normas de estilo, las cuales parecían constituir el significado del arte. La obra de arte, según esa mirada, se convertía en un apeadero en el camino a la compleción de la norma. El concepto de los estilos, que persisten en la forma de la obra, servía para nombrar fases y fijar las obras de arte en ciclos. Belting remonta la idea de un canon de valores y una norma de belleza clásica al pensador renacista Vasari, que se acerca al arte respecto de su progreso histórico hacia un clasicismo universal. El marco de este pensamiento es el ciclo biológico de nacimiento, madurez y decaimiento. Para Hegel, en cambio, lo clásico está delimitado a un cierto desarrollo mental y cultural, y por lo tanto no es repetible. Esa

conclusión se debe a la justificación filosófica del tratamiento histórico del desarrollo del arte, sobre lo que reflexionamos en el cuarto capítulo. Para Hegel, el objetivo de la historia del arte es el *rol* del arte. Hegel sitúa al arte en la historia como un paso transitorio en el proceso del espíritu a niveles cada vez más elevados. Es por eso que para él tiene una función histórica, lo cual al mismo tiempo implica su fin. Después de Hegel, historiadores y artistas emprendieron caminos separados, dado que los historiadores del arte eran incapaces de ubicar a los artistas de su época en la tradición del arte (Beting, 1987: 7-12). Respecto de la vanguardia, los historiadores optaron por un análisis de las innovaciones formales, escribiendo de ese modo una historia del arte de evoluciones estilísticas. Los métodos de la historia del arte contemporánea se focalizan en la *forma* artística, no en el contenido, ni en la función. De esta manera, los estilos artísticos se convirtieron en proyecciones visuales de estilos de vida o estilos de pensar. De un estilo de una época se infiere el espíritu general de una época. De este modo, los historiadores de arte pueden explicar la “historia” a través de la historia del “arte” y explicar el arte a través de un recorrido por su transcurso y sus transformaciones en la “historia”. En esa mirada iconográfica, se emprendió una separación de forma y contenido. El proceso de decodificar la obra se comprende como un acto hermenéutico. Con Dilthey y Sedlmayr, el enfoque de la historia del arte se corre hacia la interpretación como método, y se aleja de la anterior vindicación de un ideal de arte. Según estos pensadores la interpretación es capaz de “entender” al producto estético y le permite al espectador “reproducir” la obra a través de un método. Belting se distancia de esa concepción; aunque provee indicios para el análisis de la obra, para él no representa un modelo convincente para la historiografía del arte (Belting, 1987: 20).

Acerca de la relación entre arte y la realidad, Belting plantea que como realidad ilusoria el arte siempre es una proyección de la realidad. Por consiguiente, la mimesis artística siempre articula una experiencia de la realidad. La reproducción de la realidad no es solo una cuestión de habilidad técnica, revela más bien maneras de percibir y representar al mundo. Interrogar la obra de arte en un análisis funcional y una estética de recepción, sin duda, relaciona la obra al mundo al que se refería. Gracias a la estética de recepción el espectador original (y con él la causa de la obra) y el espectador contemporáneo (y con él el interrogante que se le hace a la obra) se encuentran. A la sucesión histórica se suma la propia experiencia de arte y, en consecuencia, las reflexiones permanentemente encuentran nuevas direcciones. En el arte contemporáneo se busca un nuevo contacto con el propio entorno

social y cultural. Las fronteras de la autonomía estética se violan y la experiencia tradicional del arte se repudia. Se observa un creciente interés en lenguajes no verbales.

Además, Belting resalta la historicidad del arte; el artista revela su historicidad en su propia cosmovisión limitada y su registro limitado de expresión. En este sentido la obra de arte es un documento histórico. Este pensamiento lleva a una desmitificación del proceso creativo. El arte es una forma histórica, está condicionada por género, material y técnica, pero también por sus contenidos y funciones. La estructura visual de una obra de arte y su organización estética se relacionan con conceptos generales de su época y cultura (Belting, 1987: 26ss.).

Belting expone que (por ahora) no existe un modelo de comprensión más allá del análisis de la forma. Sin embargo, observa un creciente diálogo entre las disciplinas humanísticas. Apela por una abertura entre las disciplinas, a pesar de la pérdida de la autonomía profesional. La “discontinuidad” que Belting asigna al arte contemporáneo, el abandono de géneros tradicionales y el repudio de conceptos de arte van de la mano con una ruptura en la investigación de la historia del arte. Para Belting, la experiencia del arte moderno y contemporáneo podría llegar a ser muy fructífera para una investigación sobre el arte antiguo. La oposición entre la supuesta unidad del arte antiguo y la naturaleza fragmentaria del arte contemporáneo, según él, es válida solo parcialmente, ya que esta se nutriría de una concepción demasiado idealista del arte tradicional.

Basado en Rosenberg, Belting pone de relieve que por un lado existe una tendencia hacia lo anticultural, lo banal y lo casual. En esta visión lo feo ya no es terrible, sino asqueroso, anárquico y desafiante para los sistemas de valores culturales. Lo feo tiene la intención de ser feo en un sentido estético. Por otro lado, observa una retrospectiva nostálgica a manifestaciones pasadas de arte. En el arte contemporáneo y entre el público de arte se evalúa la tradición. Existe una nueva consciencia de la historia del arte, y las obras contemporáneas reflexionan sobre ella. En muchas ocasiones esa referencia representa su “único contenido” (Belting, 1987: 50) (aunque en Roth esa reflexión no es el “único contenido”, representa un enunciado central). En una situación en la que todo es posible, *anything goes*, la historia del arte podría ofrecerse como un punto fijo de orientación. La producción de arte se convierte en una especie de historia del arte aplicada o, contradiciendo a esta lógica, en un intento radical e intencionado de escapar del legajo histórico. El arte contemporáneo está desarrollando un trato nuevo, hasta irrespetuoso e informal acerca la

tradición. En este punto, Belting expone que para el estudio historiográfico del arte existe la misma posibilidad. La historia del arte debería poder unirse a un discurso sobre la naturaleza y la función del arte ya iniciado por los artistas. La sociedad caracterizada por un pluralismo en estilos y valores invita a recontar la historia del arte, sin estar sujeto a un sistema conservativo de valores. Volviendo a la tesis inicial sobre el fin de la historia del arte, Belting afirma que la historia del arte no ha caducado como disciplina, pero que quizás en algunas de sus formas y métodos conocidos hoy está agotada. El arte fue descrito y celebrado como una rama independiente de la actividad humana por medio de una historiografía lineal y unidireccional, con los artistas como sus héroes y las obras como sus eventos. Pero en la reciente pérdida de fe en una narrativa grande y convincente que conlleva una crisis de representación, el argumento de la obra se realiza con la ayuda de referencias, es decir, fragmentos de la naturaleza o cultura que atestiguan la pérdida de una visión unificada. El artista toma el rol de un crítico; cita para desaprobación o alternar la afirmación que está citando. La libertad de reglas de representación de cualquier tipo se convierte en algo deseable. Por un lado, no se espera que el artista contemporáneo ocupe una posición fija dentro de una historia del arte, el artista toma distancia del arte del pasado. Por otro lado, en oposición a la postura recién mencionada, el artista descompone o reintegra el pasado como a él le gusta. Esto lleva a la problemática de que la particularidad de la copia o del no-original ya no se puede definir adecuadamente. En el arte todo refiere a algo ya presente. El arte contemporáneo descanoniza lo canonizado por la historiografía del arte. Ataca el orden ideal donde todo obedece a las reglas de la historia del arte, ataca un sistema jerárquico y de clasificaciones históricas. Esta situación permite, expone Belting (1987: 63), una nueva libertad respecto del enfoque de la historia del arte, que es tanto prometedor como peligroso. Prometedor, mientras abre nuevos caminos y permite diversos accesos hacia el objeto de estudio. Peligroso, en cambio, para Belting, si lleva a una desintegración general de métodos o enfoques coherentes. Del objeto de arte no se espera que atestigüe un sistema general de representación, como la “historia del arte”, sino más bien que revele su verdad particular y acorde al interrogante del historiador.

Después del fin del arte

Hasta la actualidad numerosos teóricos se han dedicado a la cuestión que plantea Belting. Danto (2007: 26s.) invita a pensar en el arte después del fin del arte. Realza que el arte

contemporáneo no percibe al pasado como algo de lo que hay que liberarse, sino que el arte contemporáneo se define en cierto sentido por su disposición del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar. En este contexto Danto habla de imágenes “apropiadas”, de procesos de “apropiarse” de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles nueva significación e identidad (2007: 37). Hablar del “fin del arte” significa, en parte, una legitimación de aquello que ha permanecido más allá de los límites. Por otro lado, fue en el momento “cuando los artistas presionaron contra los límites y descubrieron que estos cedían” (2007:36) que surgió la pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte. Las obras, en este punto Danto coincide con Belting, no se pueden definir en términos de ciertas propiedades visuales particulares que deberían tener. Asimismo, la teórica literaria argentina Garramuños (2015) observa una crisis respecto de las ideas de pertenencia, especificidad y autonomía. Mientras Belting parte del área de las artes plásticas, Garramuño reflexiona desde el campo de la literatura. Ahí constata una extendida porosidad de las fronteras entre los diferentes campos de la estética. Las mezclas, combinaciones, saltos o fragmentos que surgen de todos los campos del arte no permiten definiciones específicas o categorías de pertenencia. Se emprenden conexiones novedosas entre los diferentes campos (2015: 19). Las obras resultantes son obras que están caracterizadas por una inespecificidad y una impertinencia. Para estas obras inespecíficas Garramuños propone una crítica inespecífica. Las diferentes artes no se presentan como esferas independientes o autónomas. Para el campo de la literatura Garramuños acuña el concepto de la “literatura fuera de sí”. Según esa idea, en una investigación comparada, no se debería tratar de comparar “dos entidades” diferentes, sino más bien de “transitar sus flujos, recorrer sus contactos y, sobre todo, proponer vinculaciones conceptuales entre ellas” (2015: 53).

La Literaturwurst como manifiesto

Ahora bien, volvamos sobre nuestra hipótesis inicial de que la obra *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden*, de Dieter Roth, se vuelve legible como un manifiesto del posmodernismo si consideramos su intertextualidad.

Cuando reflexionamos sobre arte y manifiestos es sobre todo la vanguardia que se nos viene a la mente. Como “un movimiento de los manifiestos” (Asholt & Fähnders, 2005: XV) se apropia de ese género para transmitir sus objetivos. En los manifiestos la vanguardia ve una forma ideal para la autodescripción y la definición de la propia posición. Publica

manifiestos grupales, colectivos e individuales. Al manifiesto se le atribuye el rol de crear un puente entre arte y vida, que se encuentra en el límite entre la obra del arte y la realidad extrartística. La redacción de los manifiestos es un acto que cuestiona la obra autónoma. La idea del carácter autorreferencial de las obras y el carácter aurático se abandona. En la vanguardia encontramos dos tipos de manifiestos: por un lado, se escriben manifiestos en el estilo del siglo XIX, que presentan varios puntos y brindan definiciones léxicas en un lenguaje y estilo convencional. Por otro lado, surgen nuevas formas de manifiestos con pasajes narrativos que intentan alterar las expectativas y la “claridad” del género. Además, el plurilingüismo y las interdependencias entre los diferentes textos destacan la internacionalidad de los manifiestos. Los manifiestos de la vanguardia llaman a una ruptura y demuestran alternativas al sistema de arte y la sociedad vigente (Asholt & Fährnders, 2005: XV-XXVIII). Las temáticas comunes son la superación definitiva del lenguaje artístico tradicional, la creación de un código lingüístico nuevo, lejos de normas y leyes anteriores, y la crisis de la concepción misma del artista y el arte, el cual ya no es posible de percibir como una práctica separada de especialistas (González García, Calvo Serraller & Marchán, 2003: 13s.).

Mientras el modernismo fue una era de los manifiestos, es propio del momento poshistórico de la historia del arte “el ser inmune a los manifiestos y requerir otra práctica crítica” (Danto, 2007: 51). En relación con nuestra hipótesis, constatamos en primer lugar que, si queremos hablar de un manifiesto respecto de la obra de Roth, tenemos que ampliar nuestro concepto de manifiesto. La pretensión de los manifiestos del modernismo de singularizar el arte que ellos mismos justifican como verdadero y único es una postura que se abandona por completo en la *Literaturwurst*. Además, los manifiestos de la vanguardia se basaban en su mayoría en la palabra y en el lenguaje escrito o dibujado, en la *Literaturwurst* de Roth la palabra se tritura y pierde su función comunicativa. Por otra parte, es únicamente a través de la palabra, en forma del título de la obra, que damos cuenta de dicha destrucción de los escritos. Al final, es el lenguaje el que da cuenta del relleno de los embutidos y posibilita atribuirle un sentido de manifiesto. Cuando declaramos que la obra es legible como un manifiesto, comprendemos a este género de una manera más amplia y en contraste con la vanguardia, como intrínseco a la obra en vez de separada y adicional de esta. Aunque Roth no formula un manifiesto en la tradición vanguardista, tampoco regresa al estatus de una obra de arte autónoma. A lo largo de nuestras reflexiones que nos llevaron a la lingüística,

la historiografía, la materialidad y la intertextualidad se subrayó la riqueza de una mirada interdisciplinaria y comparativa. Aunque siempre partimos de la obra misma, ampliamos y en cierto modo abandonamos la idea de la autonomía de la obra. En este punto, es interesante considerar la etimología de la palabra manifiesto. Proveniente del latín *manifestum*, se refiere a algo descubierto, patente y claro. Su determinante derive del latín *manus*, la mano. Leer la *Literaturwurst* de Roth como un manifiesto de la posmodernidad implica una comprensión más amplia del manifiesto que evidentemente ya no recurre a la tradición vanguardista. Aquí se trata más bien de un manifiesto en un sentido literal. El título de la obra nos revela que se declara como caducado y la obra misma nos muestra la postura del artista frente a ese pasado de manera visual. La palabra queda despedida, por un lado, se genera un silencio, un manifiesto sin palabras; por otro lado, es la palabra que representa una clave importante de la obra. Las pocas palabras del título son suficientes para transformar los embutidos rellenos con megarelatos en un manifiesto. Dejando atrás la tradición vanguardista respecto de los manifiestos, la obra transmite su contenido autorrepresentativo de una manera aún más novedosa y desconcertante. En el posmodernismo el manifiesto se presenta en forma de imagen, satisface por su parte las exigencias del siglo XX tardío y su devoción de la imagen y lo visual.

¿Lo freezemos? – Reflexiones sobre la *Literaturwurst* y el museo y conclusiones

Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden, de Dieter Roth, hoy se encuentra en la *Staatgalerie Stuttgart*, la galería nacional de Stuttgart en Alemania. Con la integración a la colección del museo, la obra “asciende” al canon del arte de la segunda mitad del siglo XX. En este último capítulo, queremos reflexionar sobre esa integración al canon y la resultante contradicción con una de las ideas centrales de la obra: su postura anticanónica. Al mismo tiempo, la obra pertenece —como parte de una colección de arte contemporáneo— al mundo de lo museable, lo que demanda unas breves reflexiones sobre el museo y sus funciones y la implícita conservación y restauración de la obra.

El museo y Dieter Roth

En sus estatutos, el *International Council of Museums* (ICOM) define el museo como sigue:

Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su ambiente con fines de estudio, educación y recreo. (Comité Nacional de ICOM Argentina, 2019)

Respecto del museo de arte Mayor (1989, cit. en Vieregg, 2006: 22), agrega que se trata de un lugar donde el objeto de arte toma el lugar del testigo de una época particular y se convierte por consiguiente en una expresión permanente de un mensaje cultural.

De la definición del museo derivan sus funciones: las principales funciones del museo Collenberg-Plotnikov (2018: 14) las denomina *funciones de asilo*, implican la seguridad, la conservación y la restauración. La preservación del valor de los objetos representa el mayor objetivo del museo; el museo brinda un espacio de protección ante el desmoronamiento o la destrucción de objetos materiales. La conservación se refiere a la aseguración del estado de un objeto, mientras la restauración suele entenderse como la conservación de la sustancia material de los objetos (Vieregg, 2006: 38), lo cual se vuelve cuestionable en el caso de Roth y debemos preguntarnos hasta dónde no contradice a la intención del autor. Además, el museo cumple una *función de templo* al otorgarles un aura a los objetos o convertirlos en fetiche. En este contexto, Collenberg-Plotnikov (2018: 14)

habla de una sacralización secular. Ares (2008:47) enfatiza que, por un lado, un objeto se vuelve museable por una característica propia, inmanente al artefacto, pero, por otro lado, también por una propiedad que la misma institución le otorga al hecho artístico al colocarlo en el espacio museal. Al musealizar un objeto, este se problematiza. En este contexto, y sobre todo en relación al arte posmoderno, vale preguntar si el museo cumple una función constitutiva para el estatus ontológico de la obra de arte, es decir, si el rol del museo se convierte en un factor intrínseco o extrínseco de la obra de arte (ver Peres, 2018: 237). Solo bajo “ciertas condiciones” un objeto funciona como obra de arte, y es el museo que crea estos contextos específicos de realización. El museo brinda las condiciones necesarias, aunque no suficientes, para la realización de un objeto como obra de arte, cumple por lo tanto un rol extrínseco respecto las circunstancias (ibíd., 253 s.). Por otro lado, el museo representa un factor intrínseco y constitutivo para la estructura semántica de la obra de arte. La exposición de una obra en un museo que no es identificable a primera vista como una obra de arte la convierte en algo semánticamente cargado. En el museo la obra de arte recibe una significación estética (ibíd., 262).

Por último, el museo recuerda el pasado y forma parte de la memoria cultural y cumple, por lo tanto, una *función de memento*. Lo museable se caracteriza por la aptitud de un objeto para testimoniar acontecimientos dignos de memorización en una sociedad. Para Adorno ese “síntoma de osificación cultural” (Ares, 2008: 53) convierte el museo en un mausoleo. Le otorga un sentido negativo al museo al considerarlo como un sepulcro familiar de las obras de arte. A través del museo la burguesía emprende, según él, una “neutralización de la cultura”, lo que en algunos casos lleva a una desactivación de sus características, como su carga política o revolucionaria. En ocasiones Roth expresó una percepción parecida acerca del museo, asociándolo a una empresa de pompa fúnebre, lo que para él lo convierte en un lugar apto para una obra de materiales efímeros: “Das ganz kaputte, durchfaulte Bild steigt eigentlich, bekommt immer mehr Museumsleben [...], wobei ein Museum für mich schon immer mehr ein Begräbnisinstitut gewesen ist”⁴² (cit. en Dobke, 1999: 156). Al contrario de Adorno, Roth considera la asociación de museo y muerte como algo deseable y favorable para sus obras. Al comprender el museo como una empresa de pompa fúnebre,

⁴² “Todo el cuadro roto, podrido por completo, asciende en realidad, obtiene cada vez más vida de museo [...], a lo que para mí un museo más o menos siempre fue una empresa de pompas fúnebres”. [Trad. A. S.]

este se convierte en un espacio ideal para obras que, debido a sus materiales, evocan obras en proceso.

A través de una agrupación particular de los objetos, en el museo se genera cierta narración. Las obras se clasifican según contextos de tradición. La colocación de las obras posibilita experimentar a una obra en un contexto histórico más amplio, por lo cual el museo tiene una *función de consolidación de identidad*. Según la selección y el orden que se les da a las obras de arte en una exhibición, estas tienen el efecto de dirigir la vista y la percepción, y contribuyen por consiguiente al entendimiento del arte. Según el orden de una exposición las obras se colocan entre posturas artísticas relacionadas o contrastivas. En la *Staatsgalerie Stuttgart*, donde *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden* fue exhibida por última vez en 2017, se presentó en una sala junto con obras de Barnett Newman, Elsworth Kelly, Ad Reinhardt, Lucio Fontana, Mark Rothko e Yves Klein (ver Figuras 32-37, pp. 129-131). La agrupación de los cuadros y el objeto de Roth se titulaba “No-representación radical desde Barnett Newman a Yves Klein” (ver Figura 38, p. 132). Los cuadros estaban colgados en las cuatro paredes de la sala, mientras el objeto de Roth estaba colocado en el centro de una mitad de la sala y se podía percibir de diferentes ángulos. La obra de Roth se encontraba entonces en directa vecindad con obras que experimentan con el color y que remplazan la narración del cuadro por una reducción al color y la forma. Lo que comparten las obras que fueron reunidas en esta sala es la conversión del color en sujeto en sí mismo y su liberación de un contexto objetivo. Se trata, sobre todo, de pinturas de campos de color (*color field paintings*). Con esta agrupación, la obra de Roth se contextualiza y su enunciado (si lo queremos leer como un manifiesto del posmodernismo) se refuerza. Tanto como los cuadros reunidos intensifican el mensaje de la obra de Roth, esta a su vez les otorga a ellos más potencial de sublevación contra un canon estético proveniente del siglo XIX al hacer referencia a las ideas de Hegel.

Finalmente, el museo se dirige al espectador como a una persona histórica, reflexiva y sensorial, lo que plasma su *función educativa y de autoconfirmación*. El museo actúa como intermediario entre el público y la producción estética.

Actualmente, se observa un proceso cultural de “musealización”, debido a un mundo, un entorno, que cambia rápidamente. Rosa (cit. en Elpers, 2014: 11) habla de una *Gegenwartsschrumpfung*, un encogimiento del presente, que se expresa en una desorientación y una pérdida de familiaridad cultural. Son cada vez menos años los que

necesitamos retroceder para encontrarnos con un mundo anticuado respecto de las visiones de vida. Los cambios cada vez más rápidos e intergeneracionales llevan a una documentación del propio origen y la conservación de testimonios del pasado. Huyssen agudiza esta tendencia y esa necesidad en el término *museomanía*: el museo se transforma de un bastión de la tradición, la alta cultura y la conservación elitista en un medio masivo que se acerca al espectáculo, la feria popular o el entretenimiento en masa. Como tal, el museo se convierte en un lugar de controversia y negociación cultural (cit. en Ares, 2008: 60 s.).

En Alemania, después de 1949, el museo público se empieza a comprender como un espacio de cultura de oposición. El museo se afirma como una institución que desafía a los totalitarismos y quiere instruir la curiosidad, apertura y tolerancia. Desde entonces, el museo disfruta de una alta credibilidad y aceptación de parte del público. Sobre todo hoy, en un mundo dominado por los medios y la virtualidad, la experiencia física que posibilita el museo gana en importancia (Collenberg-Plotnikov, 2018: 22 s.).

La relación de Roth con el museo es muy ambigua. Por un lado, Roth imita a la práctica museal y su orden. En el *Schimmelmuseum*, el museo del moho, que crea en Hamburgo a partir de 1992, se pone en escena a sí mismo a través de la automusealización. Pero, al contrario de un museo tradicional, no presenta habitaciones “limpias”, sino objetos que están sometidos a una temporalidad y que se presentan hasta su momento de degradación (ver Figuras 40 y 41, p. 133). Por otro lado, funda, también en Hamburgo, junto con uno de sus coleccionistas principales, el *Dieter Roth Museum*, donde sus obras se presentan enmarcadas y colgadas en paredes blancas o arriba de zócalos. La degradación de los objetos se retarda gracias a vitrinas de vidrio. En este museo, Roth crea un espacio “limpio” y un marco de seguridad y protección para sus obras que hace hincapié en la preservación y la conservación del arte y demuestra cómo Roth intenta inscribirse como artista en la historia del arte a través de la “inmortalización” por medio de la musealización. El artista integra explícitamente el desmoronamiento en su obra, pero al mismo tiempo lucha por la conservación de sus trabajos. La *Dieter Roth Foundation* que funda el artista en 1998 con su coleccionista muestra un fuerte aspecto de un autoarchivado. Aun estando en vida, Roth intenta asegurar su propia obra completa. Esta circunstancia evidencia que, aunque Roth visibiliza el proceso de degradación, no intenta una desintegración completa de su obra (Lempart, 2008: 61 ss.). Tampoco se opone a la exposición de sus obras en museos de arte

establecidos, como el *Guggenheim* en Nueva York, donde se realiza una muestra de sus obras en 1972. Ahí es notable el intento del museo de amansar y calmar la obra de Roth a través de zócalos, vitrinas y una presentación clásica de los cuadros en un espacio blanco estéril (ver Figura 39, p. 132)

Frenar la obra en proceso

En 2016 se realizó una restauración de *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden*, de Dieter Roth (ver Figuras 42 y 43, p. 134). Dos de los embutidos se habían caído debido a la fragilidad de los cordones de suspensión y se partieron en la colisión. Además, se habían generado transformaciones y daños en la superficie de los embutidos. Se notaban fisuras en las tripas y decoloraciones y modificaciones en el brillo por encolados anteriores. Algunas etiquetas presentaban fisuras, manchas y una superficie frotada. Para la restauración, se contrató al atelier *Daiber & Schlesinger* de Stuttgart que mantenía contacto con la familia de Dieter Roth y la *Dieter Roth Foundation*. Igual que numerosas otras obras de arte de materiales orgánicos la restauración constituyó un desafío para el museo. Para encontrar un concepto de restauración y emprender una investigación de causas, se fabricaron “embutidos de muestra”. Finalmente, se pegaron los bordes de las fisuras y se tiñeron con pigmentos y acuarelas. Los embutidos se encolaron con pegamento acrílico. Para una mayor estabilización del encolado, se introdujeron palillos de bambú de manera vertical en función de clavijas. Dentro del cordón de suspensión, que había provocado la caída repetida de los embutidos por la fatiga del material, se colocó una varilla roscada de acero inoxidable para aliviar el nudo de un extremo del embutido. Los huequitos provocados por la varilla roscada se enmasillaron y se retocaron. Adicionalmente, se implementó un cordón auxiliar para garantizar el alivio permanente de las suspensiones originales (Wetten, 2016).

La restauración de la *Literaturwurst* de Roth invita a varias reflexiones sobre la conservación de obras de arte cambiantes. Los materiales inestables desafían el enfoque tradicional de coleccionar y conservar, que presentamos anteriormente. Van Saaze (2013) se ocupa de la problemática de cómo conservar materiales efímeros en el museo. Enfatiza que, en contraste con las pinturas y esculturas tradicionales, las obras de materiales efímeros no siempre están hechas para la eternidad. Incluso, muchas veces los artistas incluyen aspectos de cambio en sus obras, lo que convierte a la conservación en un problema aparente para los museos y representa, además, un factor económico. Para muchos artistas contemporáneos la

idea de la obra de arte como un objeto material “fijo” se vuelve problemática. Sobre todo, respecto de la conservación del arte contemporáneo se impiden decisiones complejas y trascendentales. Remplazar materiales, por ejemplo, entra en tensión con la ética de respetar la integridad del objeto auténtico. Esta nueva situación pide repensar ciertos conceptos y principios establecidos como original, copia, intervención mínima, autenticidad, reversibilidad, intención del autor. La crítica del museo como último repositorio o mausoleo de objetos “muertos” de la que hablamos antes, se desafía por las obras de arte contemporánea. Estas obras muchas veces requieren un enfoque más intervencionista de parte de los profesionales del museo. Son objetos que se caracterizan por sus transformaciones y su indeterminación respecto de su trayectoria, y no por ser un objeto estático o estable; Latour denomina ese fenómeno como *obras actuantes* (Van Saaze, 2013: 28). En este punto, se plantea la cuestión de la intención de la restauración. Tradicionalmente, se comprendió como la congelación de un objeto en un momento específico, lo que refleja la idea de un estado singular ideal de la obra de arte. Muchas veces ese estado se asocia(ba) al supuesto estado original de la obra y está relacionado a conceptos de intemporalidad que presuponen un objeto estático. Todo cambio de la obra se valora como una pérdida en relación a este momento de integridad. El cambio irreversible y no deseado se define, por consiguiente, como un daño o una pérdida (Van Saaze, 2013: 58).

Esta idea de conservación y preservación se vuelve problemática frente a un arte que utiliza materiales efímeros. Estas obras amplían el arte por el factor de la temporalidad y la casualidad. La obra de arte no estática pone la efimeridad de las cosas en escena, una escena en la cual el espectador solamente percibe el respectivo estado actual. Dobke (1999: 141 ss.) interpreta a las representaciones con materiales efímeros como una vanitas. Sin embargo, en este caso, el motivo de vanitas no es alegórico como en la pintura (pensemos en representaciones de la efimeridad por medio de calaveras, relojes de arena o velas), sino puesto en práctica real. El artista retira sus posibilidades de influencia sobre la obra, y los materiales se exponen de manera consciente al ciclo vital de la naturaleza. Nuestra idea de obras de arte como documentos supranaturales se cuestiona fuertemente en ese planteamiento artístico. Lleva a la cuestión técnica de si se debería llevar a cabo una conservación y en qué momento, en qué estado de la obra. Lleva también a la cuestión filosófica de si es sensato intentar preservar estas obras de la desintegración (Dobke, 1999: 146). Roth mismo realizó varias restauraciones en vida en sus obras: en algunos casos

documentó esas intervenciones con rastros como, por ejemplo, una nota escrita en el objeto. Son reparaciones que corrigen el proceso, sin interrumpirlo. No obstante, en otras obras, Roth se niega a una intervención de restauración: “[...] die Gegenstände (d. ich, D.R., gemacht habe) welche aus Schokolade u.Ä. sind, dürfen (oder sollen) zergehen, vergehen, zerfallen; abgefressen, abgebrochen, zerschnitten, verkratzt u.Ä. werden; (und das tut ihnen (uns) gut, meint der Unterzeichnende)”⁴³ (cit. en Dobke, 1999: 248). Esta cita prueba que el artista les concede una historia propia a sus objetos. Los rastros del deterioro se convierten en parte de la obra. Frente a su coleccionador Sohm, Roth insiste: “man könnte glas drübertun, so dass alles abgeblätterte drinnen sich ansammelt, nur nie was restaurieren! bitte nicht!”⁴⁴ (cit. en Dobke, 1999: 149). El artista claramente favorece una conservación antes de una restauración, acepta el deterioro, pero consiente con frenarlo. En las obras que incluyen condimentos, se genera una disminución del aroma con el paso del tiempo, lo que los reduce a su aspecto físico. Nos encontramos frente una cuestión muy paradójica: ¿está permitido restaurar obras de este tipo? ¿Cómo deberían proceder museos en ese caso con su misión de preservar objetos de arte? ¿Cómo se justifican los altos costos de compra y el mandato informativo y documentario del museo frente las obras de materiales efímeros? Roth mismo recomienda una documentación fotográfica constante de los objetos. Una renovación de los materiales crearía una contradicción al carácter procesual de las obras, ya que el deterioro representa un componente conceptual. En su tesis doctoral, Dobke propone la elaboración de copias de exhibición como una posible solución, y argumenta que en varias de las obras de Roth el concepto se encuentra con los mismos derechos que la obra misma. Para Dobke (que insiste en la función de memento y educación del museo), sería una posible manera de levantar testimonio de esa época tan importante para la comprensión de una obra de arte para futuras generaciones (1999: 154 s.). Acerca de las obras de grasa de Beuys que se endurecieron con estearina para una mejor conservación, Wagner (2013: 202) pregunta (y podemos preguntar lo mismo respecto de la restauración de la *Literaturwurst*) si

⁴³ “[...] los objetos (que yo, D.R., hice) cuales son de chocolate y otras cosas parecidas, pueden (o deben) derretir, transcurrir, morir; comerse, quebrarse, cortarse, arañarse o por el estilo; (y esto les (nos) hace bien, opina el infrascrito)”. [Trad. A. S. – Nota: en el original Roth crea una estética particular por medio de aliteraciones —zergehen, vergehen, zerfallen etc.— que se pudieron mantener en la traducción solamente al remplazar el verbo *zerfallen*, desintegrarse, por morir]

⁴⁴ “se podría poner vidrio encima, así que todo lo descascarillado a dentro se junta, ¡solo nunca restaurar nada! ¡por favor no!”. [Trad. A. S. – Nota: la sintaxis incorrecta se arrima al original, igual que la ortografía que no respeta las mayúsculas]

finalmente no es otra vez la forma que domina al material.⁴⁵ Al frenar el proceso natural de los materiales, reparar fisuras y retocar manchas, el personal de museo decide mantener cierta forma de la obra y no respetar la obra en proceso que es consecuencia de la implementación de materiales efímeros. Esas decisiones afectan a la obra no solamente en su aspecto físico, sino también en sus otras capacidades sensoriales. Una de las críticas sobre una exposición dedicada a la obra completa de Dieter Roth en Stuttgart en 2015 se centró precisamente en el carácter “inodoro” de las obras presentadas:

Sich in Stuttgart mit diesen Winkelzügen und gesuchten Widersprüchen zu befassen ist unterhaltsam; ein wenig langweilig ist es gleichwohl. Und das liegt nicht allein daran, dass hier Roths deftig-derbe Ausschweifungen absolut geruchsneutral präsentiert werden. Dass also das Dionysische mit der apollinisch-keimfreien Vitrinenästhetik nicht recht übereinkommt [...] Vielleicht ist diese Ausstellung auch nur deshalb eine mitteltraurige Angelegenheit, weil hier ein Künstler auf ewig gestellt wird, der für sich propagierte, ihm sei nichts fremder als das Ewige. »Alles, was ich mache, ist ein Irrsinn, der eines Tages in sich zusammenbricht«, hatte Dieter Roth noch 1996 gesagt. Jetzt, knapp 20 Jahre später, steht der Irrsinn immer noch. Wenn das kein Grund ist, melancholisch zu werden. Oder sehr heiter⁴⁶. (Rauterberg, 2015: 55)

En la obra de Roth el olor es un componente esencial, por lo que el restaurador hamburgués Scheidemann propone: “Dieter Roths Camembert-Objekte strahlten damals einen penetranten Geruch aus, heute nicht mehr. Als Restaurator müsste man vielleicht, quasi als Retusche, eine Form Aromastoff finden, um solche Gerüche wiederherzustellen”⁴⁷ (Beil, 2002: 21). Beil destaca que la obra completa de Roth musealizada sabotea su propia existencia, pero con ello la demuestra más intensamente aún. La fórmula de su arte no deja resto en la ruina del cuerpo; para Roth el *work in progress* siempre implica un *work in degress* (2002: 200). La restauración de su obra se convierte en un capítulo no cerrado.

⁴⁵ En el capítulo 6 habíamos discutido la nueva importancia del material para las obras de arte del siglo XX y XXI. Destacamos que, por el uso de materiales efímeros resultan obras de arte variables y no estáticas en su forma.

⁴⁶ “Ocuparse en Stuttgart de estas jugadas maestras y las autocontradicciones buscadas es entretenido; sin embargo, es un poco aburrido. Y esto se debe no solamente a que los desenfrenos fuertes-rudos de Roth se presentan de manera absolutamente inodora. Es decir, que lo dionisiaco no acuerda bien con la estética de vitrinas apolíneas-asépticas [...] Quizás se trata de un asunto medio triste en la exposición, porque se eterniza a un artista, que para sí mismo había propagado que nada le era más extraño que lo eterno. »Todo lo que hago es una locura que algún día colapsará«, ha dicho Dieter Roth aún en 1996. Ahora, apenas 20 años más tarde, la locura sigue en pie. Si eso no es una razón para volverse melancólico. O muy alegre”. [Trad. A. S.]

⁴⁷ “En aquel tiempo los objetos de camembert de Dieter Roth irradian un olor penetrante, hoy ya no. Como restaurador uno debería quizás encontrar una forma de sustancia aromática, en cierto sentido como retoque, para recuperar tales olores”. [Trad. A. S.]

Aparentemente, predomina la pretensión de exponer y conservar para estudiar el patrimonio artístico. Es cuestionable hasta qué punto el artista estaría de acuerdo con la “momificación” de su obra; mantuvo, como vimos, una postura muy ambigua respecto del museo. Su integración al canon de los artistas de los años 40 hasta las 80 del siglo XX, que se refleja en la agrupación que presentamos anteriormente, pone en evidencia que, aunque Roth mismo defendió una postura anticanónica, su propia integración al canon del arte posmoderno quedó fuera de su área de influencia y se debe a la necesidad humana de autoconfirmación y negociación cultural en el espacio museal.

Fin - a pesar del sinfín

Llamar a este intento de conclusión “Fin – a pesar del sinfín” nos permite volver a nuestro punto de partida. Iniciamos nuestro extenso recorrido con la reflexión de Barthes (2004) sobre la interpretación del texto entendido como una aproximación incansable y las reflexiones de Stoichita (2000) sobre el cuadro como un tejido dialógico que abre un abanico de posibles lecturas. Se trata de un fin a pesar de un sinfín, entonces, porque creemos en “incansables” interpretaciones y “posibles” lecturas. A este “abanico” o a esta “galaxia” invitamos a ampliar y no los creemos agotados. Se trata, con las palabras de Didi-Huberman (2017), de un material fragmentario con una forma abierta, pero no teleológica. A lo largo de nuestro recorrido, emprendimos “excursiones” hacia diferentes espacios de interrogantes para iluminar la *Literaturwurst* de Roth desde diferentes perspectivas. Estas nos posibilitaron poner de relieve el carácter intertextual de la obra de Roth. Esta intertextualidad se encontraba tanto intratextual (de manera muy literal, como discutimos en varias ocasiones), como de forma externa como una reacción a discursos políticos, filosóficos y sociohistóricos. A parte del hipotexto principal, los escritos de Hegel, diferenciamos varios otros hipotextos que enriquecieron la lectura de la obra considerablemente. La integración de la biografía del artista y su obra completa, el plano lingüístico de la obra, el diálogo con la obra de Hegel, el contexto histórico-cultural, la materialidad de la obra, el contexto del posmodernismo y las reflexiones sobre la conservación y la restauración de obras efímeras le asignaron un carácter polisémico a la obra de Roth.

Las indagaciones en la biografía y en la obra general de Roth demostraron su postura inadaptada y resistente. Roth es un actor entre diferentes culturas, lo que se refleja en varias de sus obras que están caracterizadas por cruces y hasta eliminaciones de fronteras.

Especialmente el libro recibe mucha atención en la obra de Roth; el artista se despide de su formato tradicional para hacerlo renacer en forma de imagen, objeto, escultura o grabación. Se trata de una reconsideración completa sobre lo que constituye un libro y alude a la dialéctica entre destrucción y creación.

El nivel lingüístico de la obra revela claramente su carácter lúdico e irónico. Al mismo tiempo cumple la función de umbral que media entre lo interior y lo exterior. Sobre todo, el título representa un elemento textual-conceptual indispensable de la estructura de la obra. La exploración del plano lingüístico de la obra manifestó que la visibilidad de la obra se manifiesta precisamente en la deconstrucción; es lo ya no visible lo que visibiliza. La ausencia genera imágenes. La conservación de los escritos de Hegel en el título destacó al efecto carnavalesco de la obra. Frente la obra experimentamos una degradación, un derrocamiento y una profanación. El artista juega con la permutación de lo alto a lo bajo; objetos altamente valorados por nuestra sociedad se transforman en objetos que aluden a lo infravalorado por nuestra sociedad, a lo corporal. La inversión de lo alto y lo bajo también se refleja en el vocabulario familiar y grosero que evoca la forma de la obra. En su obra, Roth crea una imagen que denigra al pensador y que lleva a su obra racional a un plano material y corporal.

El diálogo con la obra de Hegel, específicamente con sus ideas sobre la función del arte, demostró la interacción de los discursos entre sí. La consideración del hipotexto nos llevó a una dimensión de la obra que se expresa sobre sí misma y sobre el arte en general. El diálogo intertextual reveló el carácter de metapintura (o más bien “metaobra”, en este caso) de la *Literaturwurst*. En la trituración de la obra de Hegel, se visibiliza el cuestionamiento de la idea del desarrollo social a estados cada vez más elevados que emprende Roth. Su obra plasma que la clasificación de la historia del arte en tres épocas grandes no es nada más que una posible clasificación y, por lo tanto, un constructo contingente. La obra de Roth expresa un relativismo histórico y cuestiona todo lo que tradicionalmente representaba la base del arte: lo bello, la perfección y los valores eternos. Por otro lado, la forma del hipotexto se transforma por completo. A través de una transposición estilística y un desprecio del contenido, la obra de Roth se puede clasificar como travestimiento, según las categorizaciones de Genette (1993). Visibiliza que el arte, hoy, en oposición a la postura de Hegel, no se considera una esfera independiente y autónoma. El arte aparece como un discurso que se ocupa incluso de lo extraestético.

Las exploraciones del contexto histórico-cultural de la obra de Roth integraron al “atreimiento” del artista en un cambio de valores —que incluyen la abolición de la obediencia, el amor al orden y a la diligencia— y el surgimiento de nuevos estilos de vida en general. Mostraron que el artista pertenece a una generación que coloca las normas de la así llamada “cultura alta” en un segundo plano. La apropiación de las artes populares de parte de las clases burguesas provoca una disminución de jerarquías simbólicas. En la educación escolar, se genera un giro hacia un desarrollo de la capacidad de aprender que sustituirá la facilitación de un canon de conocimiento reconocido, dado que este se convierte en una imposibilidad frente la explosión de conocimientos en todas las áreas de estudio. Es una época en la cual comienza un cambio de perspectiva en la historiografía. El carácter definitivo de las verdades de la razón se cuestiona y se empieza a desarrollar una consciencia sobre la falta de credibilidad, finitud, falibilidad y contradicción de nuestro saber. Finalmente, el contexto histórico-cultural destacó la crítica al consumo que expresa la obra. La crítica de Habermas de un consumo “ligero” de cultura que alude a una cultura de entretenimiento padece una ilustración brutal en la *Literaturwurst*. Dos personificaciones de la cultura alemana —la filosofía y el embutido— se fusionan en la obra para crear un objeto doblemente fetichista.

Las reflexiones sobre la materialidad de la obra aclararon que la utilización de materiales cambiantes, inestables y amorfos impone la inclusión del material en el análisis. Este ya no es “solamente” vehículo para el contenido, sino que se convierte en el contenido mismo. La efimeridad del material que elige el artista subraya su postura anticanónica. Por otro lado, la obra ilustra un momento de la historia culinaria alemana; refleja el consumo abundante de comida rica en proteínas en los años de prosperidad siguientes a la escasez después de la Segunda Guerra Mundial. La salchicha —y destacamos su rol en la cultura alemana— cumple la función de ícono del consumo.

Al ubicar a la obra de Roth en el contexto de las discusiones sobre el posmodernismo, volvimos a nuestra hipótesis inicial. Interrogamos a la obra respecto del “fin del arte” y su posible carácter como manifiesto del posmodernismo. Destacamos que cada época depende de situaciones sociolingüísticas en las cuales se buscan respuestas a ciertas preguntas. Para el posmodernismo, constatamos la falta de una construcción de sentido a través de ideologías; la verdad se divide en numerosas verdades locales que varían según el contexto y no poseen más validez universal. Adherimos al planteo de Belting (1987) de que, frente al

arte contemporáneo, se considera necesario pensar en un nuevo modelo de comprensión. La disciplina académica de la historia del arte ya no dispone de un modelo convincente para un tratamiento histórico. Los artistas, y ahí claramente podemos incluir a Roth, descomponen o reintegran el pasado a su gusto. En el arte contemporáneo todo refiere a algo ya presente. La producción de arte se convierte en una especie de arte aplicada o, contradiciendo a esta lógica, en un intento radical de escapar del legajo histórico. Este trato nuevo que emprende el arte existe también para el estudio del arte. Para un arte nuevo, que rompe los límites del género, de igual manera es necesaria una nueva forma de proceder de parte de la mirada científica. Compartimos la apelación de Belting por una abertura entre las disciplinas, dado que la “discontinuidad” del arte contemporáneo debería ir de la mano con una ruptura en la investigación del arte. Una lectura comparatista e intertextual en el sentido de Garramuño —que para un “arte fuera de sí” propone “transitar sus flujos, recorrer sus contactos y, sobre todo, proponer vinculaciones conceptuales entre ellas” (2015: 53s.)— nos parece un enfoque muy comprometedor. Una obra de arte inespecífica requiere de una crítica inespecífica. En este sentido, este mismo trabajo se acerca a la *Literaturwurst* y su discurso de “metaobra”. En nuestras reflexiones sobre una obra de arte que indaga en el propio género y sus límites y propósitos, reflexionamos de igual manera sobre las posibilidades de análisis. Como a Roth le sirve la obra de Hegel como punto de partida para un cuestionamiento sobre el arte y la historia de arte, este trabajo nos llevó a varios interrogantes acerca del enfoque apropiado para una obra contemporánea. Nuestro recorrido nos hizo transitar diferentes miradas a la obra desde diferentes puntos de vista. Interrogamos al texto en su interacción con otras formas de expresión cultural. Cada perspectiva amplió la obra por capas de sentido. Intentamos conscientemente crear una coexistencia igualitaria entre ellas. Comprendemos a la elección y la selección de las perspectivas elegidas como abierta y ampliable. Este mosaico de posibles interpretaciones enriqueció la lectura de la obra considerablemente. Sin embargo, insistimos en que se trata de un fin abierto. Futuros lectores y críticos de la obra ampliarán nuestras indagaciones.

Bibliografía

- Amslinger, T., Einert, K., Jaspers, A., Michalski, C. & Paul, M. (2018). Themenschwerpunkt: Suhrkamp-Kulturen. Verlagspraktiken in literaturwissenschaftlicher Perspektive. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 43(1), 90-107. Recuperado de <https://doi.org/10.1515/iasl-2018-0005>
- Andrade, O. de (1928). Manifiesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, Año 1, N°1. Recuperado de <https://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto-antropofago.pdf>
- Antor, H. (2001). Tod des Autors. En A. Nünning (Ed.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (636-637). Stuttgart: J. B. Metzler.
- Ares, M. C. (2008). Lo museable. En E. Oliveras (Ed.), *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI* (47-71). Buenos Aires: Emecé.
- Asholt, W. & Fähnders, W. (Eds.). (2005). *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/ Weimar: J. B. Metzler.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barthes, R. (2004). *s/z*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana Press.
- Beckstette, S. (2015). Ich würde ganz gerne auch diese Form bewältigen. Zum Formbewußtsein von Dieter Roth. En U. Gross & S. Beckstette (Eds.), *Dieter Roth. Balle balle knalle* (17-27). Colonia: Walther König.
- Beil, R. (2002). *Künstlerküche. Lebensmittel als Kunstmaterial von Schiele bis Jason Rhoades*. Colonia: Dumont.
- Belting, H. (1987). *The End of the History of Art? Reflections on Contemporary Art and Contemporary Art History* Chicago: The University of Chicago Press.
- Borowsky, P. (1998). Sozialliberale Koalition und innere Reformen. En Bundeszentrale für politische Bildung (Ed.), *Zeiten des Wandels. Deutschland 1961-1974* (31-40). Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

- Canan, C. (2005). Was ist Hybridität? En C. Canan, *Identitätsstatus von Einheimischen mit Migrationshintergrund* (51-71). Wiesbaden: Springer.
- Cauquelin, A. (2012). *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos* (6ª ed.). Barcelona: Herder.
- Cottenberg-Plotnikov, B. (Ed.). (2018). *Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte*. Bielefeld: Transcript.
- Collenberg-Plotnikov, B. (2014). Die These vom „Ende der Kunst“ als Herausforderung der ästhetischen Reflexion. En A. Arndt, Kruck, G. & Zovko, J. (Eds.), *Gebrochene Schönheit. Hegels Ästhetik – Kontexte und Rezeption* (79-100). Berlín: De Gruyter.
- Combrink, T. (2009). Dieter Roth. En H. L. Arnold (Ed.), *Kindler Literatur Lexikon* (33-34). Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzler.
- Comité Nacional de ICOM Argentina (2019). *Definición de Museo*. Recuperado de <http://icom-argentina.mini.icom.museum/informacion-icom/definicion-de-museo/>
- Danto, A. C. (2007). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Transiciones.
- Deutsche Presseagentur (29 de agosto de 2014). Erwin Wurm parodiert Kunstklassiker mit Würstchen. *Märkische Allgemeine*. Recuperado de <https://www.maz-online.de/Nachrichten/Kultur/Erwin-Wurm-parodiert-Kunstklassiker-mit-Wuerstchen>
- Didi-Huberman, G. (2017). *Sehen versuchen*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (1999). *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. Múnich: Wilhelm Fink.
- Die Welt (09 de junio de 1998). *Die Angst des Künstlers vor dem Schönen*. Recuperado de http://www.dieter-roth-academy.de/dieter-_i_ll_get_through.pdf
- Dobke, D. (1999). *“Melancholischer Nippes”*. *Dieter Roths frühe Objekte und Materialbilder 1960-75* (Tesis doctoral). Universität Hamburg, Hamburgo.
- Dudenredaktion (Eds.). (2001). *Duden Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. Mannheim/ Leipzig/ Viena/ Zürich: Dudenverlag.
- Elpers, S. & Palm, A. (2014). Von Grenzen und Chancen des Sammelns von Gegenwart in kulturhistorischen Museen im 21. Jahrhundert. En S. Elpers & A. Palm (Eds.),

- Die Musealisierung der Gegenwart. Von Grenzen und Chancen des Sammelns in kulturhistorischen Museen* (9-28). Bielefeld: Transcript.
- Ette, O., Sánchez, Y. & Sellier, V. (2013). *Lebensmittel. Essen und Trinken in den Künsten und Kulturen*. Zürich: Diaphanes.
- García Canclini, N. (2003). Noticias recientes sobre la hibridación. *Revista transcultural de Musica*, No. 7. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200702.pdf>
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Gelshorn, J. (2015). Im Zwischenraum von Wort und Bild. Zu den Werktiteln Dieter Roths. En U. Gross & S. Beckstette (Eds.), *Dieter Roth. Balle balle knalle* (39-54). Colonia: Walther König.
- Genette, G. (1993). *Palimpseste. Die Literatura auf zweiter Stufe. Aesthetica*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Glaser, H. (1990). *Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Zwischen Protest und Anpassung 1968-1989*. Fráncfort del Meno: Fischer.
- Goldie, P. (2007). Conceptual Art and Knowledge. En P. Goldie & E. Schellekens (Eds.), *Philosophy & Conceptual Art* (157-170). Oxford: University Press.
- González Álvarez, C. (2003). La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportes teóricos. *Lenguaje y textos*, pp. 115-127. Recuperado de <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/8207>
- González García, Á., Calvo Serraller, F. & Marchán Fiz, S. (2003). *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Istmo.
- Görtemaker, M. (2002). *Kleine Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Múnich: C. H. Beck.
- Gross, U. (2015). Vorwort. En U. Gross & S. Beckstette (Eds.), *Dieter Roth. Balle balle knalle* (7-9). Colonia: Walther König.
- Hassan, I. (1986). Pluralism in Postmodern Perspective. *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 3 (Spring, 1986), 503-520.
- Hassan, I. (1982). *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature* (2ª edición). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Hauskeller, M. (2013). *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*. Múnich: C.H. Beck.

- Hegel, G. W. F. (1965). *Ästhetik. Band I*. Berlín: Aufbau.
- Hegel, G.W. F. (1989). *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Fráncort del Meno: Suhrkamp.
- Hegel, G.W.F. (1990). *Vorlesungen über die Ästhetik II*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Heinzelmann, U. (2016). *Was is(s)t Deutschland. Eine Kulturgeschichte über deutsches Essen*. Wiesbaden: Tre Torri.
- Hobsbawm, E. (2003). *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Múnich: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Iber, C. (2014). Einführende Überlegungen zu Hegels Ästhetik. En A. Arndt, G. Kruck & J. Zovko (Eds.), *Gebrochene Schönheit. Hegels Ästhetik – Kontexte und Rezeptionen* (9-16). Berlín: De Gruyter.
- Kuhlmann, J. (2014). Exil, Diaspora, Transmigration. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 42/2104, 9-15.
- Kruse, C. (1999). Victor I. Stoichita: Das selbstbewußte Bild. Der Ursprung der Metamalerei. Fink Verlag München 1998. Review. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 62, 4, 585-594.
- Lamarque, P. (2007). On Perceiving Conceptual Art. En P. Goldie & E. Schellekens (Eds.), *Philosophy & Conceptual Art* (3-18). Oxford: University Press.
- Lemke, H. (2007). *Die Kunst des Essens. Eine Ästhetik des kulinarischen Geschmacks*. Bielefeld: Transcript.
- Lemke, H. (2004). Feuerbachs Stammtischthese oder zum Ursprung des Satzes: „Der Mensch ist, was er isst“. *Aufklärung und Kritik. Zeitschrift für freies Denken und humanistische Philosophie*, 1/2004, 117-140.
- Lemke, H. (2003). Nietzsche und der Wille zur Wurst. *Mitteilungen des Internationalen Arbeitskreises für Kulturforschung des Essens, Heft 11*, 76-80.
- Lempart, D. (2008). *Dieter Roths Schimmelmuseum. Installation als Künstlerinszenierung* (Tesis de maestría). Eberhard Karls Universität, Tubinga.
- Marwick, A. (2000). Die 68er Revolution. En P. Wende (Ed.), *Große Revolutionen der Geschichte. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart* (312-332). Múnich: C. H. Beck.
- Masse, K. (3 de noviembre de 2003). Körper, Konsum, Genuss – Jugendkultur und mentaler Wandel in den beiden deutschen Gesellschaften. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 9-16.

- Möller, H. & Wengst, U. (2003). *Einführung in die Zeitgeschichte*. München: C.H. Beck.
- Nünning, A. (2001). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzler.
- Online Parallel Bible Project (2010). *Mateo 26:41*. Recuperado de <https://bibliaparalela.com/matthew/26-41.htm>
- Online Parallel Bible Project (2010). *Juan 1:14*. Recuperado de <https://bibliaparalela.com/john/1-14.htm>
- Online Parallel Bible Project. (2004-2018). *Juan 6: 56*. Recuperado de <https://bibliaparalela.com/john/6-56.htm>
- Peter, P. (2014). *Kulturgeschichte der deutschen Küche*. München: C. H. Beck.
- Pöhlmann, W. (2017). *Es geht um die Wurst. Eine deutsche Kulturgeschichte*. München: Knaus.
- Prange, R. (2004). *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*. Colonia: Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis.
- Rauterberg, H. (29 de enero de 2015). Das ist doch richtig scheiße. In einer Stuttgarter Ausstellung erscheint Dieter Roth als der Künstler der Stunde. Oder sollte man ihm lieber wünschen, dass seine Kunst endlich vergammelt? *Die Zeit*, 55.
- Real Academia Española (2020). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/manifiesto>
- Real Academia Española (Eds.). (2001). *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Ripplinger, S. (2015). Roths Drama. En T. Vischer & B. Walter (Eds.), *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive* (245-253). Baden: Lars Müller Publishers.
- Said, E. W. (1993). *Representaciones del intelectual*. Buenos Aires: Paidós.
- Schildt, A. (2001). Gesellschaft, Alltag und Kultur in der Bundesrepublik. En Bundeszentrale für politische Bildung (Eds.), *Deutschland in den 70er/ 80er Jahren* (34-43). Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Schneider, P.P. & Maurer, S. (15 de mayo de 1998). *Interview*. Recuperado de http://www.dieter-roth-academy.de/dieter-_i_ll_get_through.pdf
- Schöblier, F. (2017). *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler.

- Siegfried, D. (3 de noviembre de 2003). "Trau keinem über 30"? Konsens und Konflikt der Generationen in der Bundesrepublik der langen sechziger Jahre. *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 25-32.
- Stoichita, V. I. (2000). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Van Saaze, V. (2013). *Installation Art and the Museum. Presentation and Conservation of Changing Artworks*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vesper, A. (2006). Form – Inhalt. En A. Trebeß (Ed.), *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag* (112-115). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Vieregg, H. K. (2006). *Museumswissenschaften. Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Vischer, T. & Walter, B. (2003). *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*. Baden: Lars Müller Publishers.
- Wagner, M. (2013). *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München: C.H. Beck.
- Wagner, M., Rübél, D. & Hackenschmidt, S. (Eds.). (2010). *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. München: C. H. Beck.
- Wetten, K. van (2016). *Dieter Roth. Restaurierung und konservatorische Betreuung der Objekte aus chemisch problematischen, zum Teil organischen Materialien des Archivs Sohm*. Abgerufen von <https://www.staatsgalerie.de/sammlung/forschungsprojekte/dieter-roth.html>
- Zapf, N. (2017). *Menschen essen Texte fressen. Zur Neuübersetzung der Manifeste des brasilianischen Modernisten Oswald de Andrade bei Turia + Kant*. Recuperado de <https://www.fixpoetry.com/feuilleton/kritiken/oswald-de-andrade-haroldo-de-campos-benedito-nunes-oliver-precht/manifeste>
- Zima, P. V. (1992). *Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübinga: Francke.
- Zima, P. V. (2014). *Moderne/ Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur* (3ª edición). Tübinga: Francke.

Apéndice – Figuras



Figura 1

Dieter Roth, Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden, 1974.

(Fuente: <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/1CF2099040427E46EBC87484E7E92E78.html>)



Figura 2
Dieter Roth, Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden, 1974.
(Fuente: Foto A.S., 2017)



Figura 3
Dieter Roth, Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden, 1974. Detalle.
(Fuente: Foto A.S., 2017)



Figura 4

Fotografía de Dieter Roth, 1996.

(Fuente: https://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/1997/40/pdf/Dissertation_gesamt.pdf)



Figura 5

Retrato de Dieter Roth de Lothar Wolleh.

(Fuente: https://de.wikipedia.org/wiki/Dieter_Roth)

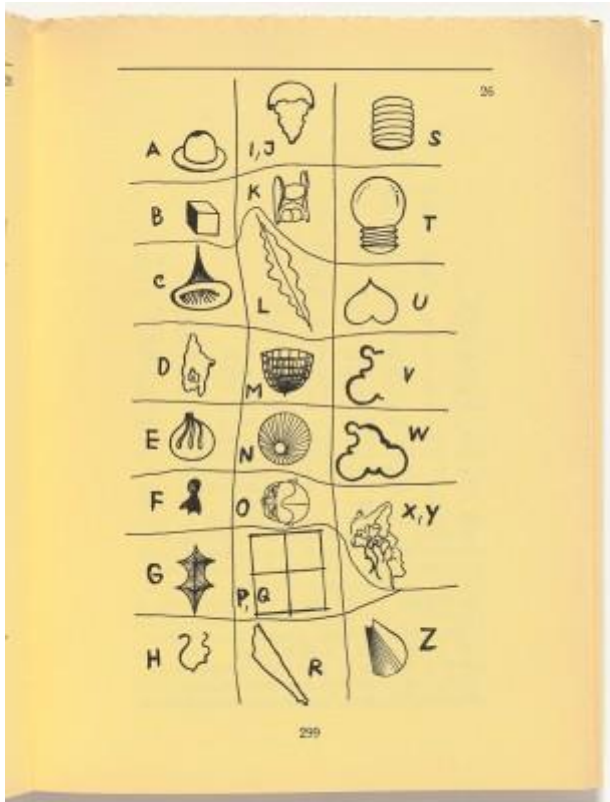


Figura 6

Dieter Roth, Mundunculum, 1967.

(Fuente: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/works/mundunculum/index.html)



Figura 7

Dieter Roth, Stempelkasten, 1968.

(Fuente: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/works/rubber-stamp-box/index.html)

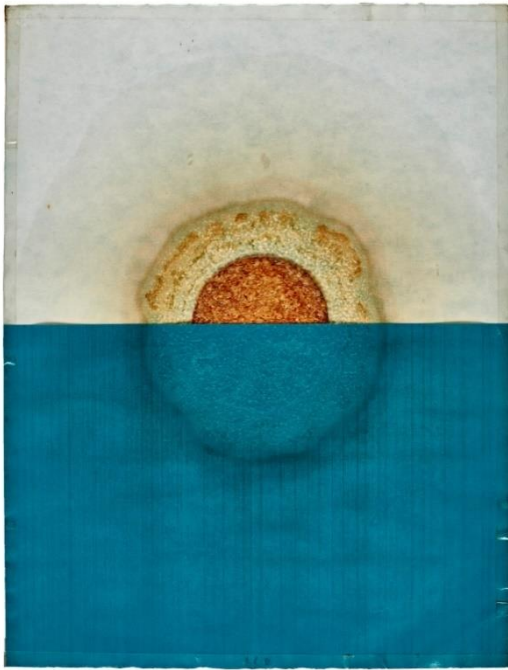


Figura 8

Dieter Roth, Kleiner Sonnenuntergang, 1972.

(Fuente: <https://retrospektiven.wordpress.com/2016/06/07/dieter-roth-schoene-scheisse-dilettantische-meisterwerke-museum-ostwall/>)



Figura 9

Dieter Roth, Mittlerer Sonnenuntergang, 1968.

(Fuente: <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/961-1/1067-dieter-roth.html>)



Figura 10

Dieter Roth, Grosser Sonnenuntergang, 1968.

(Fuente: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/dieter_roth/works/big-sunset/index.html)



Figura 11

Nürnberger Trichter. Postal hacia 1940. (Erst dumm und blöde / jetzt klüg wie Göthe / das hat vollbracht / des Trichters Macht. – Primero tonto y bobo / ahora inteligente como Goethe / eso llevó a cabo / el poder del embudo.).

(Fuente: https://www.teachsam.de/pro/pro_lernlern/pro_lernlen_1.htm)

ITALIENISCHE PFEFFERWURST

ein frisches, zartes buch, — *gutes schwein, 4 1/2 pfund*
ein kleines frisches, fettes buch, — *fettes schwein, 1 1/2 pfund*
1 mittelgrosse zwiebel, gehackt,
eine grosse knoblauchzehe, feingehackt,
3 suppenlöffel salz,
2 suppenlöffel frisch gemahlener schw. pfeffer,
2 teelöffel paprika,
2 suppenlöffel zerstampfte getrocknete rote pfeffers,
2 teelöffel fenchel samen,
1 teelöffel zerstampfte lorbeerblätter,
1/2 teelöffel thymian,
etwas coriander
1/2 tasse roter wein,

CREOLE - schweinswurst

7 pfund. *schwein*

~~7 pfund frisches schwein~~ *ein frisches buch*
2 grosse zwiebeln hacken,
eine knoblauchzehe hacken,
2 suppenlöffel salz
2 teelöffel frisch gemahlener schwarzer pfeffer,
1 teelöffel zerstampfter chili pfeffer,
1 teelöffel paprika
1 teelöffel cayenne pfeffer
3 büschel petersilie, gehackt, hacken,
1 teelöffel zerstampfter loorbeerblätter
4 meter NATURDARM

SPANISCHE WURZWURST

1 zarte buch, (*2 pfund schwein*)
1/4 tasse essig,
1 teelöffel orégano,
3 zerhackte knoblauchzehen,
2 suppenlöffel chili pulver
1 teelöffel frisch gemahlener schw. pfeffer,
2 teelöffel salz,
1/2 teelöffel gemahlener kümmel,
2 kleine rote pfefferfrüchte, klein geschnitten,
1 teelöffel zerstampfter roter pfeffer,
NATURDARM

Figura 12

Dieter Roth, *Recetas para la Literaturwurst.*

(Fuente: <https://www.mhpbooks.com/literaturwurst-not-the-worst-of-literature/>)



Figura 13

Dieter Roth, Literaturwurst Stern, 1961/69.

(Fuente: http://www.sprengeverein.de/h/ankaufe_25_de.php)



Figura 14

Dieter Roth, Literaturwurst Martin Walser Halbzeit, 1967.

(Fuente: <https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/daily-mirror-book>)



Figura 15

Dieter Roth, Literaturwurst Die Blechtrommel, 1967.

(Fuente: <http://www.kunstblog-mannheim.de/2017/04/21/skulpturen-aus-papier-von-kurt-schwitters-bis-karla-black-kunsthalle-vogelmann-hn/>)



Figura 16

Dieter Roth, Literaturwurst Quick, 1968.

(Fuente: <https://www.mumok.at/de/quick>)



Figura 17

Dieter Roth, Literaturwurst Suche nach einer neuen Welt, 1969.

(Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/141853>)



Figura 18

Dieter Roth, Literaturwurst Neue Revue, 1969.

(Fuente: <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.dieter-roth-im-kunstmuseum-realitaet-verwurstet.26157faa-8d25-486e-8902-e147e8f4dd1f.html>)



Figura 19

Dieter Roth, Literaturwurst Bildzeitung, 1969/79.

(Fuente: <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/1005-1/723-dieter-roth.html>)



Figura 20

Dieter Roth, Literaturwurst Der Spiegel, 1970.

(Fuente: <https://en.wikipedia.org/wiki/Literaturwurst>)



Figura. 21

Daniel Spoerri, Le lieu de repos de la famille Delbeck, 1960.

(Fuente: <http://melbourneartnetwork.net/2011/08/12/sugden-fellow-lecture-associate-professor-jill-carrick-the-past-in-the-present-art-in-1960s-france/>)



Figura 22

Daniel Spoerri, Mettre le Paquet I, 1965.

(Fuente: https://mamc.saint-etienne.fr/fr/collections?combine=spoerri&field_type_oeuvre_target_id=All)



Figura 23
Dieter Roth, Carl Laszlo, 1963.
(Fuente: <https://www.mumok.at/en/carl-laszlo>)



Figura 24
Dieter Roth, Portrait of the Artist as a Vogelfutterbüste, 1968.
(Fuente: <https://www.moma.org/collection/works/164482>)

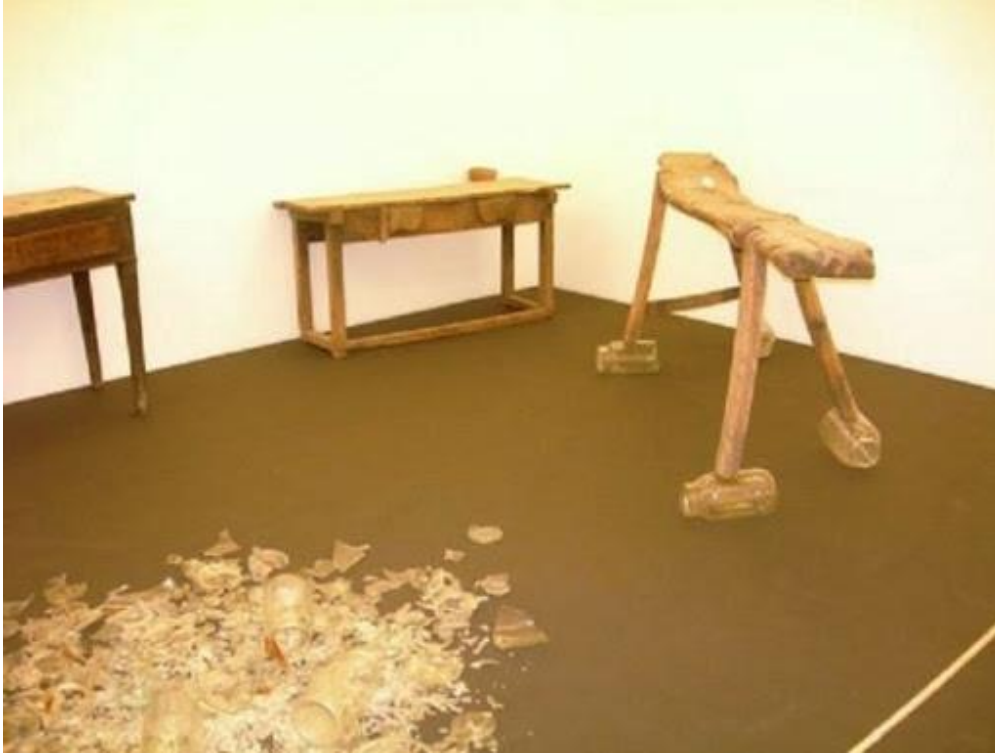


Figura 25

Joseph Beuys, Terremoto in Palazzo, 1981.

(Fuente: http://www.collezionebongianiartmuseum.it/en_sala.php?id=4)

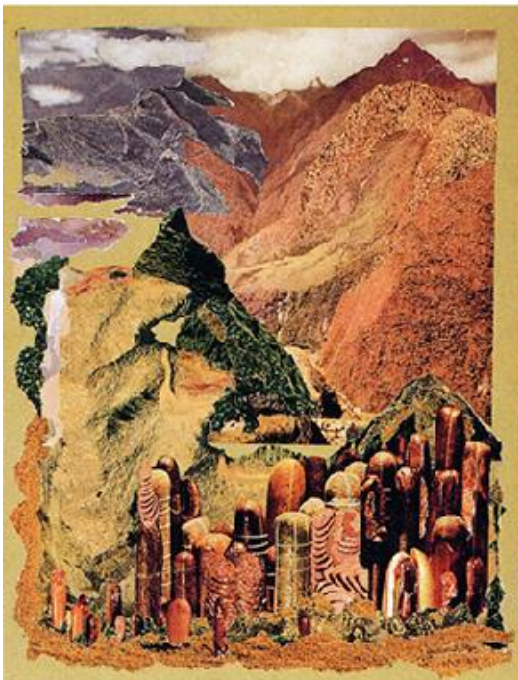


Figura 26

George Grosz, Schlaraffenland: The Valley of Sausages, 1958.

(Fuente: Pöhlmann, 2017: 325)

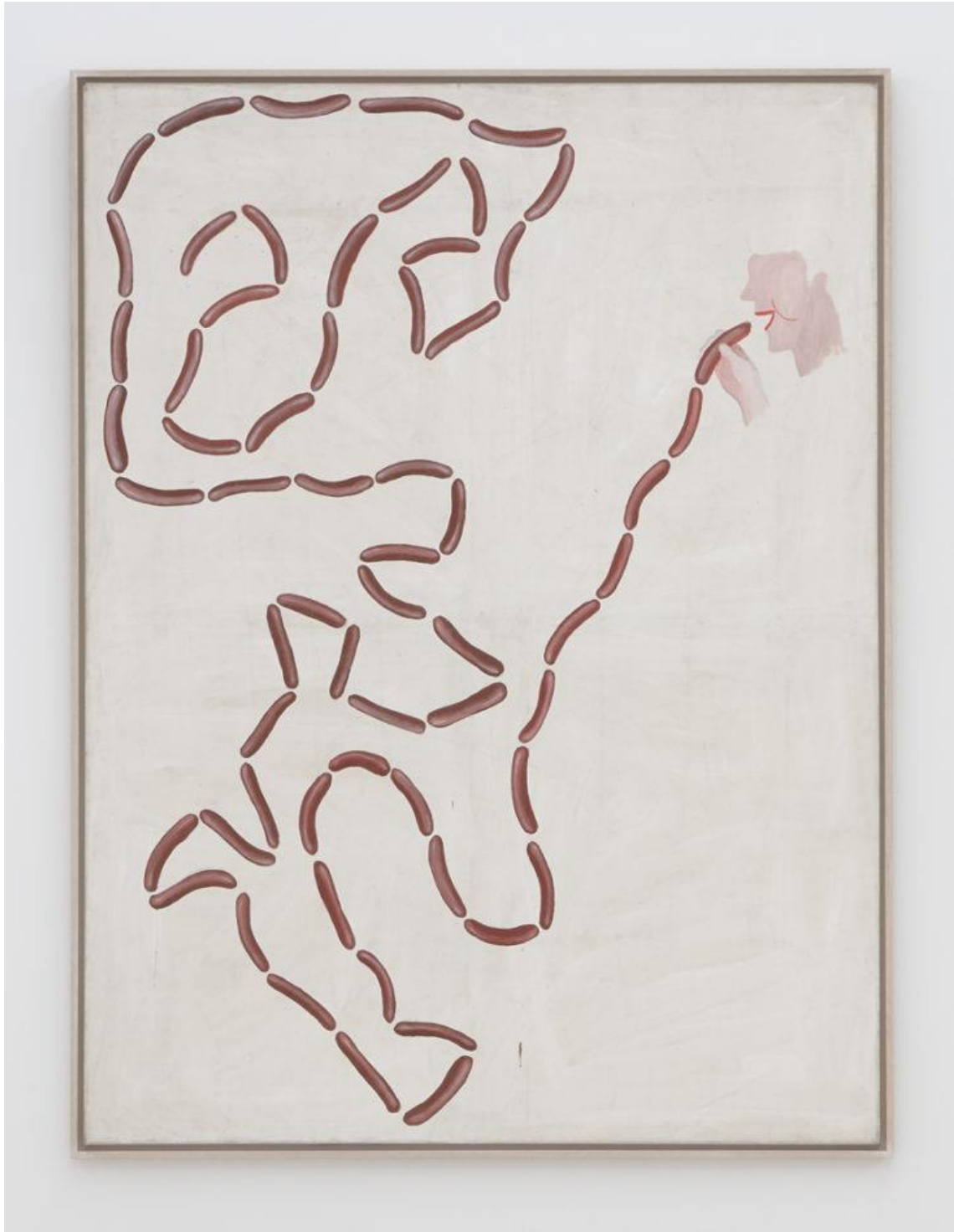


Figura 27
Sigmar Polke, Der Wurstesser, 1963.
(Fuente: <https://www.glenstone.org/artist/sigmar-polke/>)



Figura 28

Erwin Wurm, Der Kuss, 2013.

(Fuente: <https://www.maz-online.de/Nachrichten/Bildergalerien/Fotostrecke-Erwin-Wurm-parodiert-Kunstklassiker-mit-Wuerstchen/1>)



Figura 29

Alfombra de salchicha, 2005.

(Fuente: <http://www.marketing-blog.biz/blog/uploads/bierschinken.jpg>)



Figura 30

Tienda de Silvia Wald en Berlín. Peluches y almohadas en forma de salchichas, embutidos y fiambres, 2004.
 (Fuente: <https://www.domestika.org/es/blog/130-aufschnitt-berlin-una-peculiar-carniceria-textil>)



Figura 31

Bärenwürste – Embutido de osito. Las salchichas fabricadas de peluches provocan una reacción fuerte en los medios, 2013.
 (Fuente: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/miroslav-menschenkind-schlachtet-teddys-hamburger-kuenstler-a-959067.html#fotostrecke-35c46246-0001-0002-0000-000000112339>)

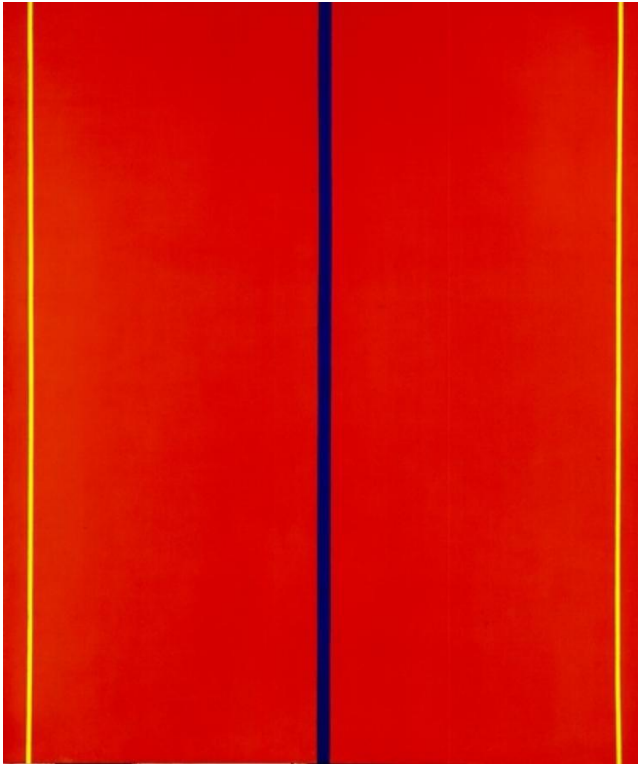


Figura 32

Barnett Newman, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue II, 1967.

(Fuente: <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/3AFE958C4A0DB5C28F1E6E80A8BE6398.html>)

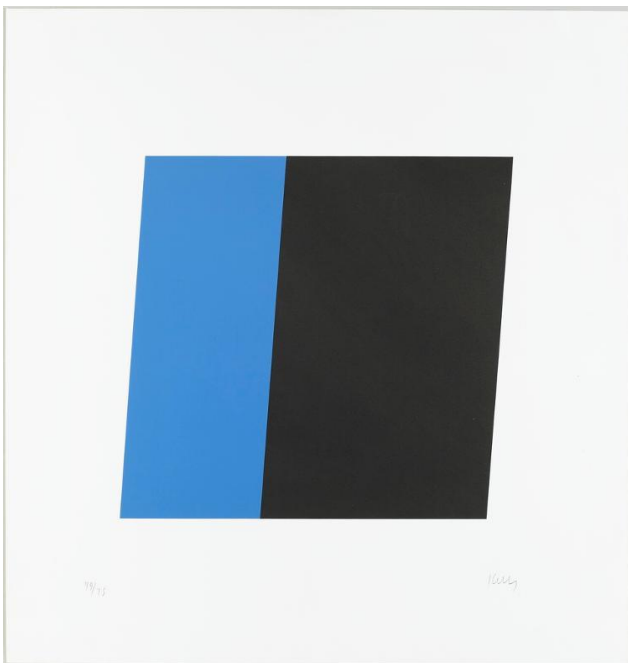


Figura 33

Elsworth Kelly, Blau Schwarz, 1970.

(Fuente: <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/318991F6448E45E5AA8DE645C6F22006.html>)

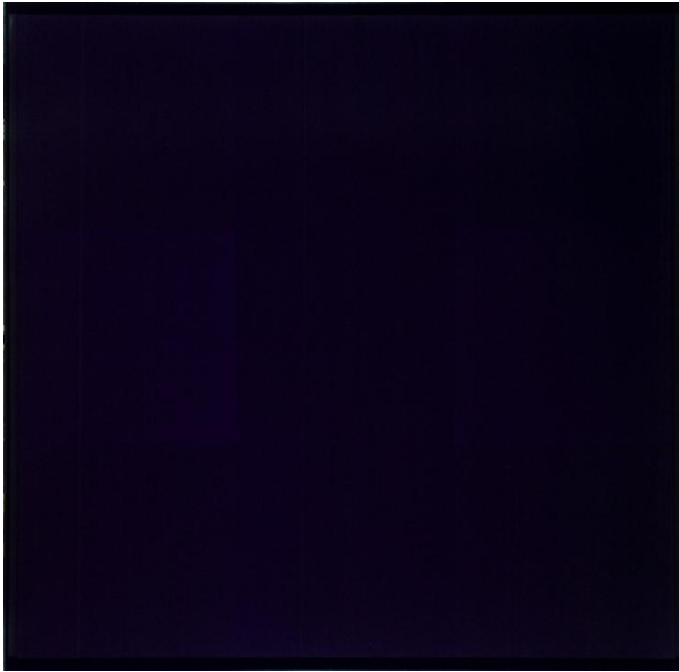


Figura 34

Ad Reinhardt, Abstract Painting, 1960/1964.

(Fuente: <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/6EF1F1624E54707E9456A0A4226D3CF5.html>)



Figura 35

Yves Klein, Monochrome bleu (IKB 219), 1956.

(Fuente: <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/68358475470A980794B2CC859847BA14.html>)

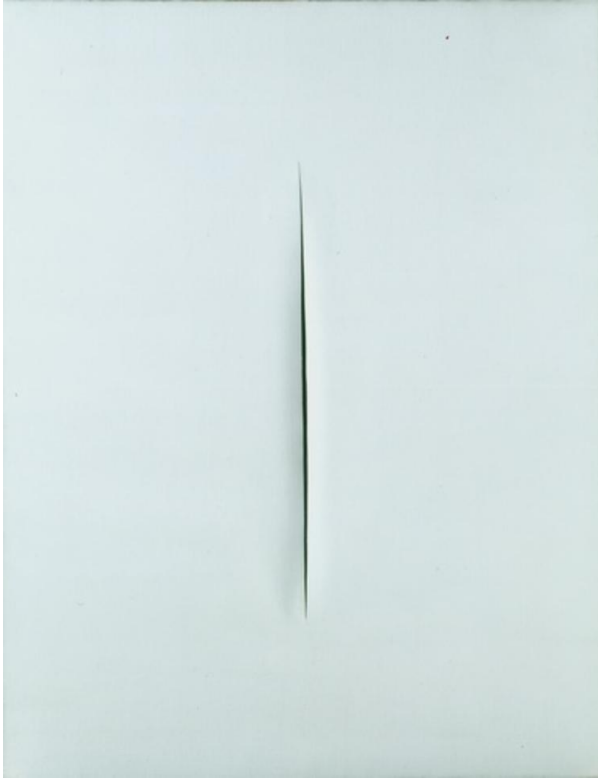


Figura 36

Lucio Fontana, Concetto Spaziale, 1966.

(Fuente: <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/AC7114C5461455AF44FB58AD303F1256.html>)



Figura 37

Mark Rothko, Sin título, 1962.

(Fuente: <https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/BC5C98DA43ABA86016BB3AA6F4F8EDE6.html>)



Figura 38

Sala “Radikale Nicht-Repräsentation von Barnett Newman bis Yves Klein”, Staatsgalerie Stuttgart.
(Fuente: https://kunstbeziehung.goldecker.de/mp.php?sd%5BpCode%5D=5d0d25dcde0fa&sd%5BrCode%5D=SG_IMS12&sd%5BeCode%5D=5d63d71c593dd)

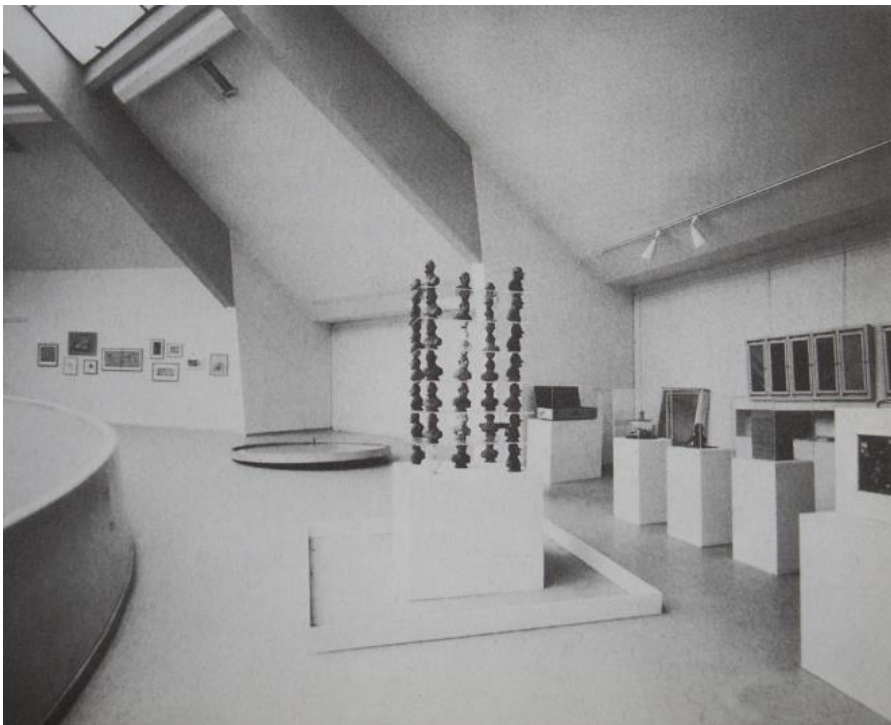


Figura 39

Vista de la exhibición de Dieter Roth en el MOMA, Nueva York, 1972.
(Fuente: Beil, 2002: 193)



Figura 40
Vista del Schimmelmuseum, el museo del moho, en Hamburgo, 1992-2004.
(Fuente: <https://www.dieterothmuseum.org/en/moldmuseum/>)



Figura 41
Schokoladenlöwenturm (Torre de leones de chocolate), 1993.
(Fuente: http://www.schimmelmuseum.de/ausgewaehltewerke/original/?thumb_ID=8)



Figura 42

Estado de la Literaturwurst antes de la restauración, 2016.

(Fuente: <https://wuestenrot-stiftung.de/staatsgalerie-stuttgart-konservierung-und-restaurierung-chemisch-problematischen-objekte-aus-z-t-organischen-materialien/>)

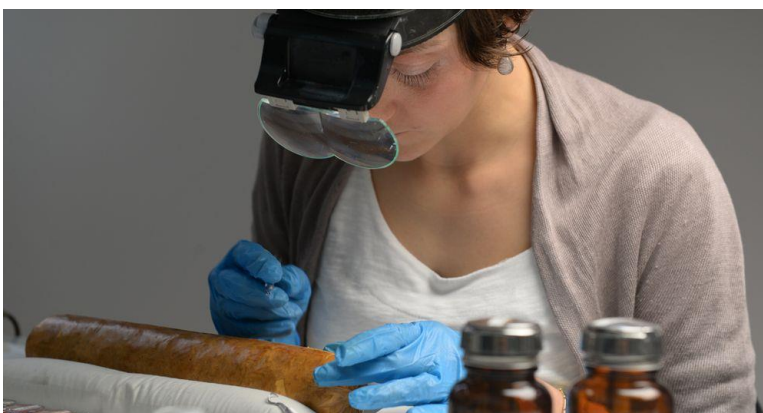


Figura 43

El trabajo de restauración en la Literaturwurst, 2016.

(Fuente: <https://www.staatsgalerie.de/sammlung/forschung-projekte/dieter-roth.html>)