

L'escriptura és necessària, no la literatura. La crítica al concepte d'art i l'art de la memòria en el pensament contemporani

Salvatore Tedesco*

Resum

Aquest article té com a objectiu discutir algunes condicions del discurs estètic al segle xx i al nostre temps, a partir de la crisi de la relació entre «Art i Pensament» que roman exemplificada per les avantguardes del segle passat i, molt especialment, pels esdeveniments traumàtics del «segle curt», el segle xx, que s'estén entre la Primera Guerra Mundial (1914-1918) i la caiguda del mur de Berlín (1989), i per la reflexió d'un pensador com Th. W. Adorno. En definitiva, el tema central rau en la relació entre «gran literatura», subjectivitat i escriptura, acompanyat de referències a autors destacats com Kafka i Celan, sense oblidar Sebald.

Paraules clau

Art, pensament, Adorno, escriptura, literatura, *Shoah*

Recepció original: 7 d'octubre de 2024

Acceptació: 8 de novembre de 2024

Publicació: 24 de gener de 2025

Discussió

Intento declinar el gran tema que se'ns proposa, és a dir, el de la relació entre art i pensament en relació a la nostra contemporaneïtat, això és, en relació a aquella època per a la qual la mateixa relació entre art i pensament deixa definitivament de semblar una cosa òbvia i donada per fet, fins a tornar-se finalment molt problemàtica¹. Sense cap pretensió de reconstruir un perfil històric i filosòfic formidable, que supera amb escreix la meua força i que esdevindria per si mateix objecte d'una discussió específica, recordo naturalment que la desaparició d'aquesta obvietat es remunta almenys a dos moments estretament relacionats: d'una banda el moviment romàntic i idealista, a partir del famós fragment del *Systemprogramm* dels molt joves aleshores Hegel, Schelling i Hölderlin², per als quals la construcció d'una «mitologia de la raó» trobaria una eina filosòfica adequada en l'art, posant així l'art mateix, i sobretot la poesia, en una nova posició i atribuint-li una tasca absolutament única i nova. En cert sentit, decretant la decadència d'aquest

(*) Salvatore Tedesco és professor d'Estètica al Departament d'Arquitectura de la Universitat de Palerm; és autor de dotze monografies, entre les quals destaquen *L'estetica di Baumgarten* (2001), *Il metodo e la storia* (2006), *Forme viventi* (2008), *Morfologia estetica* (2010), *Fuoco pallido. W. G. Sebald: l'arte della trasformazione* (2019), *La poesia e la forma del nostro tempo* (2023). Redactor de nombroses edicions de clàssics filosòfics de la modernitat, des de Baumgarten fins a Shusterman, així com de nombrosos volums col·lectius (entre ells *Glossary of Morphology*, amb F. Vercellone), a banda d'autor d'un centenar d'articles científics. És membre, des de la seva fundació, de la Societat Italiana d'Estètica, editor de la sèrie «Gli anelli di Saturno», a Meltemi editore, i membre del comitè científic de nombroses revistes de l'àmbit. ORCID: 0000-0003-1584-5455. Adreça electrònica: salvatore.tedesco@unipa.it

(1) Aquest text correspon a la intervenció de l'autor el dia 2 d'octubre de 2024 al Seminari «El pensament en l'art, l'art del pensament» organitzat per la Societat Catalana de Filosofia, fundada el 1923, filial de l'Institut d'Estudis Catalans, en col·laboració amb el GREPPS (Grup de Recerca en Pensament Pedagògic i Social de la Facultat d'Educació de la Universitat de Barcelona), Seminari que va tenir lloc a l'aula-seminari «Alexandre Sanvisens» del Departament de Teoria i Història de l'Educació, al Campus Mundet de la Facultat d'Educació de la Universitat de Barcelona.

(2) Jamme, Ch. i H. Schneider (eds.) (1984) *Mythologie der Vernunft. Hegels »älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus«*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

projecte, o si més no, reformulant-lo d'una manera absolutament nova i fent-lo passar pel foc del negatiu, el Hegel³ de maduresa ja va fer veure l'art com una «cosa del passat», com una cosa destinada a romandre en certa manera «enrere» en comparació amb l'autoconsciència del pensament que ha anat madurant en el seu camí dialèctic fins a la síntesi especulativa proposada pel mateix filòsof alemany.

Per tant, a partir d'aquest llindar inicial de la modernitat, la relació entre pensament i art esdevé problemàtica, i queda reflectida en la mateixa «sintaxi poètica» de l'escriptura dels més grans intèrprets de la modernitat. Per posar només un exemple, Baudelaire, en opinió de Walter Benjamin⁴, escriu poesia per a lectors que «es troben en crisi per la lírica», i de fet el seu ús del vers alexandrí de la gran tradició francesa es resol en el sentit d'una profunda dissonància entre la bellesa del vers i l'abjecció del material tractat.

D'altra banda, la problemàtica de la relació entre art i pensament es reflecteix en la mateixa determinació del concepte d'Art: de fet, les avantguardes hauran de construir nous conceptes d'art funcionals al seu propi projecte teòric, nous conceptes capaços de definir l'art només en relació a un determinat pensament. Aquí també posaré un únic exemple: el «Generador de soroll» del futurista italià Luigi Russolo (1913) és un instrument musical només en cas d'acceptar la condició d'un pensament poètic pel qual el soroll s'equipari al so musical.

Tot aquest «preludi de la modernitat», que resumeixo aquí de forma abreujada i que demano disculpes una vegada més per la banalització que això comporta, precipita en la crisi de sentit del fet artístic: de la literatura en primer lloc, que segueix a les grans catàstrofes del segle xx, i sobretot a la *Shoah*. Segons la formulació peremptòria d'Adorno (1947), «de tota cultura i de tota crítica a la cultura», davant l'extermini nazi, només en queda cendra, i escriure poesia després d'Auschwitz esdevé ara un acte de barbàrie⁵.

El problema el planteja Adorno al llarg de tota la seva reflexió filosòfica, que va des de finals de la dècada de 1940 fins als seus últims escrits publicats, així com fins al material per a la «Teoria estètica», apareguda pòstumament. A efectes de l'anàlisi que aquí proposo, és sobretot la formulació que trobem en l'assaig sobre la «serenitat de l'art» la que ens ofereix uns materials absolutament rellevants⁶.

Mentre que l'art clàssic pretén ser el moment de «serenitat» que completa i compensa la «serietat» del compromís laboral diari, després d'Auschwitz ja no és possible imaginar un art serè; això –escriu Adorno– «degenera objectivament en cinisme, per molt que prengui prestada la bondat de l'enteniment humà. Després de tot, la impossibilitat de la gran poesia va ser percebuda per primera vegada per Baudelaire, gairebé un segle abans de la catàstrofe europea». La poesia del nostre temps renunciarà, doncs, a ser «gran», a considerar-se eterna, i qüestionarà la divisió del temps entre el treball «seriós» i l'activitat estètica «serena». L'únic art encara possible ja no serà, doncs, serè ni seriós, sinó que serà –conclou Adorno– «l'art que entra en el desconegut».

(3) Hegel, G.W.F. (1970ss) *Vorlesungen über die Ästhetik*, a *Gesamtausgabe der Werke*, Bd. 13-15. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

(4) Benjamin, W. (1974) *Gesammelte Schriften*, I, 2. Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 605.

(5) Adorno, Th. W. (1977) *Gesammelte Schriften*, 10, 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 30.

(6) Adorno, Th. W. (1974) *Gesammelte Schriften*, 11. Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 599-606.

La «crítica al concepte d'art» i l'aprofundiment de l'escriptura i del pensament poètic en una regió desconeguda i fins ara deshabitada conflueixen, i aquí Adorno sembla especialment sensible als indicis que el pensament –un cop ha renunciat a la seva autoreferencialitat i s'obre radicalment a la contingència i heterogeneïtat de l'esdevenir històric– prové de les grans figures de l'escriptura poètica i musical de la segona meitat del segle xx, des d'Arnold Schönberg en *El supervivent de Varsòvia* fins a la poesia de Paul Celan i el teatre de Samuel Beckett.

És precisament al voltant de la interpretació de la poesia de Celan que, sens dubte, es produeix un punt d'inflexió fonamental no només en el debat estètic de l'última part del segle xx, sinó també en la mateixa comprensió de la possible relació entre art i pensament, o potser –per dir-ho encara més concretament– de la relació entre l'art i la qüestió del significat. Segons Adorno, els poemes de Celan «imiten una llengua per sota de la llengua impotent dels homes, de fet de tota llengua orgànica, imiten la llengua morta de la pedra i de l'estrella»⁷. Celan transposaria així «en procediments lingüístics la dessubjectualització del paisatge, que l'acosta a l'inorgànic».

En polèmica amb aquestes afirmacions, Otto Pöggeler respon que, al contrari, «tot el que és orgànic i inorgànic s'eleva en la poesia de Celan a l'humà i al més-que-humà, al *Tu* i al *Jo*; és precisament des de la màxima estranyesa de la mort que s'ha de despollar el "significat". L'estrella i la pedra no són símbols de mort en Celan»⁸. Aquí n'hi ha prou de pensar en el famós vers del poema *Corona*: «és hora que la pedra accepti la floració»⁹. La pedra i l'estrella –que baixa per aquell fil de fum en que s'han convertit els morts, «nedar cap avall, cap avall, on/ es veu brillar: en el mar/ de paraules errants»¹⁰ (en el poema *Sprich auch du*)– pedra i estrella esdevenen, en poesia, un *Tu*, una veu de diàleg.

Aquesta dimensió dialògica, però, adquireix un caràcter completament peculiar per a Celan perquè el diàleg del qual parla aquest autor ja no és només el que hi ha entre el poeta i el seu lector, sinó que és un diàleg que té lloc en presència d'una veu més, que no pot oblidar-se i ni tan sols es pot parlar i expressar poèticament. És la veu dels morts, la veu de la mare i el seu «testimoni irrefutable». El llenguatge poètic serà, doncs, un diàleg en presència d'alguna cosa indescriptible i inoblidable. El sentit de la paraula poètica només es pot donar si és –al mateix temps– diàleg humà i silenci davant d'un testimoni.

Tot això sorgeix de manera més precisa en la poètica de Paul Celan amb *El meridià*, el famós discurs de 1960 amb motiu del premi Georg Büchner¹¹. El problema que tracta Celan en aquesta ocasió és, de fet, precisament, el de la relació entre el llenguatge poètic, l'art i la possibilitat que el testimoni no es tanqui en el passat, certificant, per dir-ho així, la mort i la derrota dels vençuts, sinó més aviat s'obri en la direcció d'un futur per construir en presència del testimoni d'allò «que va passar».

Precisament per això la primera part d'*El meridià* està dedicada a la crítica al concepte d'art, mentre que a la segona part, fent referència a la recerca contemporània d'Otto Pöggeler i a la crítica filosòfica alemanya, Celan s'acosta a la retòrica –i més precisament

(7) Adorno, Th. W. (1970) *Gesammelte Schriften*, 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 477.

(8) Pöggeler, O. (1986) *Spur des Worts*. München, Alber, p. 156.

(9) Celan, P. (1952) *Corona*, a *Mohn und Gedächtnis*. Stuttgart, Dt. Verlags-Anstalt.

(10) Celan, P. (1955) *Sprich auch du*, a *Von Schwelle zu Schwelle*. Stuttgart, Dt. Verlags-Anstalt.

(11) Celan, P. (1999) *Der Meridian*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

a l'art de la memòria que formava part de la retòrica i del sistema de coneixement d'abans de la modernitat, i a la possibilitat d'un llenguatge poètic que beu d'aquesta memòria.

A la reivindicació de l'eternitat de l'art, Celan contraposa una poesia que esdevé «natural i criatural», on «criatural» significa alhora, atenta a la forma de criatura de l'ésser humà (a la seva fragilitat i mortalitat), i amatent a la fugacitat de l'art mateix, curós al fet que la poesia no sigui obra d'éssers eterns, sinó que neixi de la finitud humana i hagi de tractar-se amb «l'aire que hem de respirar», diu Celan –i aquesta expressió vol dir «afrontar el nostre temps», però també vol dir al·ludir a les cambres de gas i a Auschwitz¹².

Precisament per això el llenguatge de la poesia tendeix, segons Celan, a transformar-se en silenci. I aquest silenci ja no és el del romanticisme, sinó que és un «esdevenir silenciós» davant el que ha passat. En aquesta forma de silenci –per tant, en aquesta «forma poètica»– es conserva la memòria històrica i es prepara la recerca d'un futur diferent.

I tanmateix, reafirma Celan, la investigació que es porta a terme segons les maneres pròpies de la retòrica i dedicada a la memòria i a l'escriptura, una recerca a través de la qual s'aconsegueix la construcció d'una paraula poètica per al nostre temps, es fa sempre a la llum de la utopia, és a dir, a la llum d'un projecte que troba precisament el lloc del futur –per construir– en la regió desconeguda de la qual parla Adorno. A aquesta regió s'hi pot arribar tot posant en qüestió no només el paper de l'art sinó sobretot el del subjecte humà que tradicionalment s'associa a l'art. Voldria assenyalar que si el nostre tema és la relació entre l'art i el pensament, caldria posar en qüestió la identitat de qui pensa i que pensant produeix art, o més aviat, de qui pensant s'expressa en l'escriptura poètica. «Terra desconeguda» –*terra incognita, das unentdeckte Land*–, aquest és el nom que Kafka¹³ atribuïa ja en les primeres dècades del segle xx a l'extens i alienant territori que s'obre en la frontera entre l'ésser humà i l'animal, la frontera entre l'ésser viu i la màquina, i més encara, quan es qüestiona la separació entre la regió dels vius i la dels morts.

Entre els principals escriptors i crítics de finals del segle xx, W. G. Sebald¹⁴ rellegeix Kafka a la llum dels esdeveniments de les dècades que van seguir a la pròpia experiència d'escriptura de Kafka, i per això es refereix una vegada més a Auschwitz i a la desaparició del judaisme a l'Europa central, però sobretot a la desaparició de la «gran literatura» i al naixement d'una literatura anomenada «menor», per la qual l'autor se situa al marge de l'esdeveniment. En la interpretació de Sebald, Kafka és abans que res l'autor del *Castell*, és a dir, de l'intent més valent de circumscriure la terra ignota i de descriure les maneres en què es produeix la relació entre aquest món nostre i aquella terra més enllà de la frontera. En els treballs assagístics de Sebald sobre Kafka i altres autors de la modernitat, així com en els seus escrits literaris, a partir dels *Anells de Saturn*¹⁵ –el llibre que potser constitueix el màxim resultat estètic de Sebald– terra ignota és l'horitzó que es troba més enllà dels límits de la vida humana. Podem observar que per a Sebald l'horitzó de l'escriptura té a veure, en primer lloc, amb aquesta terra ignota i amb l'intent de posar llum sobre la nostra existència, precisament a través de la investigació del que hi ha més enllà dels límits de la vida humana. Heus aquí, per exemple, el que el mateix Sebald escriu en un

(12) Ibid.

(13) Kafka, Fr. (1946ss.) *Das Schloß*, a *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

(14) Sebald, W.G. (1994) *Das Unentdeckte Land. Zur Motivstruktur in Kafkas "Schloß"*, a *Die Beschreibung des Unglücks*. Frankfurt am Main, Fischer, p. 78-92.

(15) Sebald, W.G. (1997) *Die Ringe des Saturn*. Frankfurt am Main, Fischer [Original 1995].

breu assaig sobre Nabokov, comentant a la pàgina inicial de l'autobiografia del gran escriptor: «Nabokov va intentar aportar una mica de llum a la foscor que es troba als dos extrems de les nostres vides, o de nou, a partir d'aquí va intentar il·luminar el nostre ésser incomprensible»¹⁶.

És precisament aquest doble camí el que interessa a Sebald, i que al seu parer explica la necessitat d'escriure en el nostre temps. L'escriptor ja no és un subjecte sobirà omniscient, sinó que ell mateix esdevé un espectador o un testimoni dels fets, i el relat poètic només és possible partint d'aquesta condició de marginalitat.

L'agrimensor K, a la novel·la de Kafka, no podrà entrar mai al *Castell*, sinó que s'haurà de limitar a mesurar la distància entre la seva vida i aquell lloc, cartografiar la terra, donar compte de les seves relacions amb els qui viuen segons les normatives d'aquell lloc inabastable. En la novel·la de Kafka, alguns personatges semblen situar-se als límits de la condició humana, sobretot físicament: dits palmejats, signes d'una condició biològica diferent de la humana, indicis de transició de l'ésser humà cap a quelcom que es troba o abans o després de la mateixa humanitat.

En altres casos, en altres relats de Kafka sobre els quals Sebald centra la seva atenció, això significa, sens dubte, que es produeix un passatge que fa impossible dir si el subjecte de què es parla és un ésser viu o no (és el cas d'*Odradek*), i sobretot hi ha continus creuaments de la frontera entre éssers humans i animals. Aquest és l'objecte concret d'algunes de les històries més boniques de Kafka¹⁷, les dedicades als animals, entre les quals destaquen les *Investigacions d'un gos* i l'*Informe per a una acadèmia*.

En ambdós casos l'intent d'«autometamorfosi» realitzat pels protagonistes dels fets (el gos que, en dejuni, es dedica a les seves investigacions sobre la naturalesa canina, com el simi que explica a l'acadèmia la manera com, havent abandonat la seva naturalesa, va aconseguir la desitjada condició humana) en realitat comença amb la decisió d'autodestruir-se, i per això –escriu Sebald¹⁸– «la desestabilització dels pressupòsits essencials» –i concretament els de la vida animal– «és al mateix temps una condició crucial» per al desenvolupament de la nova situació existencial d'«ésser humà». La destrucció dels pressupòsits fisiològics i psicològics de l'existència esdevé així el pressupòsit paradoxal de les investigacions realitzades per l'animal que s'ha «desatracat» de la seva espècie biològica i, al mateix temps, esdevé la condició del propi relat de Kafka i la premissa de recepció per part del lector.

L'escriptor s'assembla al gos que va trair la seva naturalesa canina per tal de poder-ho explicar o al simi que reconta com –seguint tota l'angoixa mortal– es va transformar en ésser humà.

El pensament i l'art ja no són «aliats naturals». La primera observació que es podria fer és que el pensament s'ha de girar «en contra de l'art» per tornar a parlar amb el nostre present. Però de fet aquesta consideració és, en definitiva, més aviat superficial, perquè el problema, tant per a Celan com per a Sebald i per al nostre temps, és entendre en quines condicions podem parlar d'una «forma de pensament» del nostre temps. I és evident

(16) Sebald, W.G. (2006) *Traumtexturen*, a *Campo Santo*. Frankfurt am Main, Fischer, p. 184-192.

(17) Kafka, Fr. (1946ss.) *Erzählungen*, a *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

(18) Sebald, W.G. (1986) «Tiere, Menschen, Maschinen – Zu Kafkas Evolutionsgeschichten». *Literatur und Kritik*, 205/206, p. 194-201.

que aquesta «forma» segueix vinculant-se a l'art, segueix sent una forma d'art, tan peculiar com les investigacions d'un gos o la història d'un mico!

No la «gran literatura» sinó l'«escriptura», l'enregistrament de moments en què el sistema mundial sembla deixar de funcionar correctament i s'obren espais de possibilitat i passatges en zones aparentment intransitables, és, doncs, el lloc de l'esperança.

Per això, com torna a escriure Sebald en comentar la poesia psicopatològica d'Ernst Herbeck, la «literatura» (és a dir, l'art!) no és necessària, mentre que «l'escriptura és necessària»¹⁹. L'escriptura, és a dir, l'experimentació poètica, que renuncia a les certeses de l'art etern, i que qüestiona el llenguatge com a instrument de la societat i de control social, posa en valor les seves capacitats per a construir pensament i, alhora, és (paradoxalment) «art de pensar».

L'art de pensar, des d'aquesta perspectiva, significa en primer lloc la reflexió sobre la relació entre pensament, escriptura i memòria. Però aquí el terme memòria vol dir moltes coses: no vol pas dir només «recordar», sinó que sens dubte vol dir «oferir testimoni», és a dir, recordar quan tot sembla construït per evitar la memòria. Però també vol dir una altra cosa: significa reflexionar sobre la relació entre memòria i individualitat, i per tant, qüestionar el fet mateix que la meua experiència viscuda (*Erlebnis*) sigui com a tal font de coneixement, i construir estratègies més àmplies i indirectes (*Erfahrung*, encara en lèxic filosòfic alemany). I sobretot, la memòria és, per dir-ho d'alguna manera, una *vox media* com és el terme *fortuna* en llatí: memòria pot significar recordar, però també pot testimoniar la impossibilitat de recordar, o pot servir per a investigar un fet històric, una malaltia de la memòria, com la que en opinió de Sebald afecta l'Alemanya posterior a la Segona Guerra Mundial i que li impedeix d'afrontar amb eficàcia el passat nazi.

Malauradament podem dir el mateix, si se'm permet una referència al nostre present i si ho apliquem a la Itàlia actual, respecte a la memòria del feixisme, en el moment en què Giorgia Meloni («una dona, una mare, una cristiana») quan assumí el càrrec, ella mateixa es feu anomenar *Signor Primo Ministro* (en masculí, en el sentit d'un mateix ús violent de la legalitat del llenguatge).

L'art de pensar es construeix a través de la memòria personal i social, així com de la voluntat d'oblidar o de la impossibilitat de recordar, perquè l'art de pensar torna a ser «forma de pensament» en un sentit que podem intentar entendre tot llegint Adorno, quan diu que la forma és «contingut sedimentat». L'art del pensament és, doncs, una forma històrica, una manera de construir una imatge de la història per al nostre temps.

Tornem de nou –de manera concloent– a la pregunta esmentada abans: és possible pensar en una «forma del nostre temps»? El pensament i l'art –o millor dit, el pensament i la poesia, el pensament i l'escriptura– es poden trobar encara en el nostre temps, i poden dir quelcom decisiu per al nostre temps, precisament identificant-se amb una «forma»? El camí que hem seguit potser ens porta a suposar que no es pot pensar en la «forma tancada» de l'art tradicional, però això no vol pas dir que hem d'optar per una exaltació del «fragment» sinó que més aviat es tractarà de fer una recerca molt més detallada de la que puc indicar aquí, dedicada a les diferents maneres i llocs en què s'obren la forma i el

(19) Sebald, W.G. (1994) *Eine kleine Traverse, a Die Beschreibung des Unglücks*, op. cit., p. 131-148.

present, i en la que es tractarà d'intentar construir –com l'agrimensor de Kafka– una cartografia precisa d'aquests llocs i dels conceptes a través dels quals la forma, la poesia i el pensament arriben cada cop més a identitats específiques i sempre destinades a reobrir-se i a redefinir-se.

Referències

- Adorno, Th. W. (1970) *Gesammelte Schriften*, 7. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1977) *Gesammelte Schriften*, 10, 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1977) *Gesammelte Schriften*, 11. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Benjamin, B. (1974) *Gesammelte Schriften*, I, 2. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Celan, P. (1952) *Mohn und Gedächtnis*. Stuttgart, Dt. Verlags-Anstalt.
- (1955) *Von Schwelle zu Schwelle*. Stuttgart, Dt. Verlags-Anstalt.
- (1999) *Der Meridian*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Hegel, G.W.F. (1970ss.) *Gesamtausgabe der Werke*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Jamme, Ch.; Schneider, H. (eds.) (1984) *Mythologie der Vernunft. Hegels «älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus»*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Kafka, Fr. (1946 ss.) *Das Schloß, Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1946 ss.) *Erzählungen, Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Pöggeler, O. (1986) *Spur des Worts*. München, Alber.
- Sebald, W. G. (1986) «Tiere, Menschen, Maschinen – Zu Kafkas Evolutionsgeschichten». *Literatur und Kritik*, 205-206, p. 194-201.
- (1994) *Das Unentdeckte Land. Zur Motivstruktur in Kafkas "Schloß", a Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt am Main, Fischer, p. 78-92.
- (1994) *Eine kleine Traverse, a Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt am Main, Fischer, p. 131-148.
- (1997) *Die Ringe des Saturn*. Frankfurt am Main, Fischer [1995].
- (2006) *Traumtexturen, a Campo Santo*. Frankfurt am Main, Fischer, p. 184-192.

Writing is necessary, not literature. Criticism of the concept of art and the art of memory in contemporary thought

Abstract: The present article aims to discuss some of the terms in which the aesthetic discourse is expressed in the 20th century and our time. The discussion focuses on the crisis of the relationship between "Art and Thought" exemplified by the avant-gardes of the last century, on the traumatic events of the "short 20th century", extending from the First World War (1914-1918) to the fall of the Berlin Wall (1989), and on the reflections of a thinker such as Adorno. While the relationship between "great literature", subjectivity and writing is the main theme of the paper, references are also made to some examples of outstanding authors such as Kafka, Celan, and Sebald.

Keywords: Art, thought, Adorno, writing, literature, Shoah

La escritura es necesaria, no la literatura. La crítica al concepto de arte y el arte de la memoria en el pensamiento contemporáneo

Resumen: Este artículo tiene como objetivo discutir algunas condiciones del discurso estético en el siglo xx y en nuestro tiempo, a partir de la crisis de la relación entre «Arte y Pensamiento» que permanece ejemplificada por las vanguardias del siglo pasado y, muy especialmente, por los acontecimientos traumáticos del «siglo corto», el siglo xx, que se extiende entre la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la caída del muro de Berlín (1989), y por la reflexión de un pensador como Th. W. Adorno. En fin, el tema central radica en la relación entre «gran literatura», subjetividad y escritura, con referencias a algunos ejemplos de autores destacados como Kafka y Celan, sin olvidar a Sebald.

Palabras clave: Arte, pensamiento, Adorno, escritura, literatura, Shoah

L'écriture est nécessaire, pas la littérature. La critique du concept d'art et de l'art de la mémoire dans la pensée contemporaine

Résumé: Cet article vise à discuter quelques conditions du discours esthétique au xxe siècle et à notre époque, à partir de la crise du rapport entre «Art et Pensée» qui reste illustrée par les avant-gardes du siècle dernier et, surtout, par les événements traumatisants du «siècle court», le xxe siècle, qui s'étend entre la Première Guerre mondiale (1914-1918) et la chute du mur de Berlin (1989), et par la réflexion d'un penseur tel que Th. W. Adorno. Enfin, le thème central réside dans le rapport entre «grande littérature», subjectivité et écriture, avec des références à quelques exemples d'auteurs marquants comme Kafka et Celan, sans oublier Sebald.

Mots-clés: Art, pensée, Adorno, écriture, littérature, Shoah