

DE LAS VANGUARDIAS A LA INDUSTRIA CULTURAL Y LAS NUEVAS CONCEPCIONES DEL ARTE

Miguel Vázquez Freire

Escritor y Profesor de Filosofía

Presidente de la Asociación Nexos de Didáctica da Filosofía

RESUMEN:

Partiendo de la tesis de Valeriano Bozal sobre las vanguardias, no como ruptura sino como cumplimiento del proyecto modernista de representación mimética de lo real, y de las aporías a que este proyecto condujo, se analizan las distintas "salidas" (puesto que las aporías no admiten soluciones) que el desarrollo del arte contemporáneo fue proponiendo, desde el predominio del formalismo a la crítica de la industria cultural, hasta concluir con una reevaluación del utopismo, ya presente en las primeras vanguardias, como vínculo entre intervención artística y activismo social.

PALABRAS CLAVE:

Arte, vanguardias, modernismo, aporías, mímesis, formalismo, industria cultural

ABSTRACT:

Based on Valeriano Bozal's thesis on avant-gardes, not as a breakdown but as a fulfilment of the modernist project of mimetic representation of the real, and of the aporias to which this project led –and given that the aporias do not admit solutions–, the different «ways out» that the development of contemporary art was proposing are analysed, from the predominance of formalism to the

critique of cultural industry, through to a reappraisal of utopianism, already present in the early avant-gardes, as a link between artistic intervention and social activism.

KEYWORDS:

Art, avant-gardes, modernism, aporias, mimesis, formalism, cultural industry

LA DÉCADA PRODIGIOSA

Concedor de que este texto se incluirá dentro de un número de la revista Alfa concebido como homenaje a Valeriano Bozal, me parece oportuno comenzar evocando una de sus obras: *Los primeros diez años. 1900 – 1910, los orígenes del arte contemporáneo* (1991). En ella, el por entonces catedrático de historia del arte en la Universidad Complutense de Madrid proponía una reinterpretación de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX a contracorriente de lo que venía siendo habitual, y a contracorriente, me atrevería a decir, de lo que los propios autores vanguardistas se proponían, según proclamaban en sus hoy célebres Manifiestos o declaraciones programáticas. En los que no faltan proclamas incendiarias que llamaban a cerrar los museos e incluso a destruir obras del pasado. Es decir, la vanguardia como ruptura radical con todo lo que hasta entonces se había entendido por “arte”, un intento de refundar la concepción misma de lo que habría que considerar una obra de arte valiosa y un “verdadero” artista. Esa es, me parece a mí, la imagen que aún hoy prevalece respecto de lo que significó el arte de vanguardia, pese a que los teóricos del arte contemporáneo no solo tienden actualmente a matizar ese rupturismo, sino que, bien al contrario, interpretan los movimientos de esos primeros diez años como culminación del desarrollo del arte “moderno”, el inmediatamente precedente, y no como negación.

Esa condición de continuidad modernista la vi explicada por vez primera, con una rotundidad y brillante coherencia que raramente volvería a encontrar, en el estudio de Valeriano Bozal. Lo ilustra con gran precisión en su análisis del proceso de depuración formal de Cézanne en sus repetidas incursiones en el tema de las "bañistas", al que el pintor francés dedica un buen número de cuadros en las dos últimas décadas del siglo XIX. Aunque a Cézanne se lo va a asociar sobre todo con la génesis del cubismo, y en esto son claves las distintas visiones de la montaña Saint-Victoire, que también son analizadas en su libro por Bozal, con las "bañistas" pareciera que se detiene justo un instante antes de dar el paso a la abstracción, paso que dará posteriormente Kandinsky siguiendo un proceso en buena medida análogo. Lo que a mí me interesa es advertir que, contra la interpretación habitual de que tanto el abstraccionismo como el cubismo supusieron el abandono de la "mímesis", entendida no como simple desinterés por la reproducción de la realidad tal como es percibida, sino como tal realidad, como "lo real", son más bien intentos de alcanzar esa realidad de una forma más completa, más esencial. Esa es la tesis central del libro de Bozal:

"Frente a lo que es habitual oír, la crisis del lenguaje plástico tradicional no se debe a un intento de huir de la realidad. Bien al contrario, es el afán de representarla mejor el que la produce" (1991, pág. 25).

Ese "representarla mejor" es la clave. En esa búsqueda de la mejor representación, el artista (quien "produce" la representación) se va a encontrar con la dificultad de alcanzar aspectos de la realidad que las formas tradicionales habían menospreciado o, quizás, ni siquiera habían llegado a identificar. Lidar con esa dificultad ya había actuado como elemento definidor de anteriores etapas en el desarrollo del arte pictórico, al que por el momento estamos concediendo prioridad en este análisis: así, el descubrimiento de la perspectiva en el renacimiento, el del claroscuro en el barroco, la

exploración de la luz en el impresionismo. Pero ahora, en esa primera década prodigiosa del siglo XX, lo que se muestra por vez primera es una autoconciencia por parte de los artistas de que esa dificultad no solo implica un problema de traslado al espacio bidimensional del cuadro (o al tridimensional de la escultura) de los elementos perceptivos mediante los cuales el ser humano se hace cargo de lo real, sino también el problema de los límites de los recursos de los que el propio medio (pictórico, escultórico) dispone. Visto desde esta perspectiva, los artistas de la vanguardia no harían sino llevar hasta sus últimas consecuencias el proyecto modernista, al tiempo que este reto descomunal les confrontará con unas aporías que definitivamente marcarán las condiciones del futuro de la concepción misma de lo que habrá de entenderse por arte.

Si, como dice el propio Bozal, la modernidad reivindicó la libertad del artista para la representación del mundo y el ser humano sin las trabas de los valores morales preestablecidos, algo que se puede interpretar como una exacerbación de lo que ya formaba parte de la teoría del "genio" romántica (Schiller, 1990; Schopenhauer, 2004; Siemens, 2007), paralelamente puso en movimiento una lucha por la libertad expresiva en disputa con la mediación que el lenguaje del propio medio que usa le opone. Una lucha finalmente aporética porque, como asevera Bozal, su posibilidad "solo con él (el lenguaje) puede llevarse a cabo", pero se hace imposible "porque al hacerlo será siempre mediador" (1991, pág. 25). Las figuras más aparentemente desconcertantes, provocadoras e incluso, para algunos, antiartísticas o finalmente ridículas, que activaron los artistas vanguardistas, desde los cuadros blancos de Malevich hasta los *objets trouvés* o *ready made* de Duchamp, encuentran su justificación en buena medida en ese trabajo autorreflexivo del artista sobre los límites de las condiciones de su acción creativa.

LA PARADOJA DE LO REAL REPRESENTADO

Puede resultar paradójico asumir que esa búsqueda de la "esencia" de "lo real" conduzca a formas expresivas que *aparentemente* poco tienen que ver con el modo en que eso "real" se manifiesta a la recepción sensorial espontánea. Es así como lo percibe buena parte de la gente que dice "no entender" las manifestaciones del arte contemporáneo, acostumbrada a reconocer como excelencia artística, sin mayor complicación conceptual, aquellas obras que más se asemejan (se "parecen") al supuesto modelo real representado, poco importa que esa comprobación ya no sea posible en los retratos de Velázquez, Rembrandt o Van Dyck, que pasan por el apogeo de la exactitud en la representación de la figura humana. Lo que importa es que "cualquiera" puede reconocer en esos retratos la condición de seres humanos "reales" (tal como los vemos en la realidad observada), reconocimiento que obviamente no se da en los que hará en su etapa cubista Picasso. Y, sin embargo, el artista malagueño podrá reivindicar, con razón, que sus retratos no son menos sino más "reales", aunque para reconocer esa "realidad" sea preciso otro tipo de aproximación a lo real.

En cierto modo, la paradoja es la misma que se produce con el desarrollo de la ciencia moderna. No hay representación más alejada de lo real percibido que una fórmula matemática y, sin embargo, es esta la que la física moderna ha adoptado como el más preciso modelo de lo realmente dado en el mundo físico. Sin entrar en matices epistemológicos (obviamente insoslayables en otro contexto discursivo), diremos que esa adopción se hace sin mayores resistencias por parte del pueblo lego en ciencia porque "funciona". Es decir, porque, más allá de las complejidades del lenguaje matemático más sofisticado, al que obviamente permanece ajeno la mayor parte del público, hay determinadas ecuaciones que han permitido producir esos extraordinarios avances técnicos con los

que la moderna revolución científica ha transformado el mundo en que hoy vivimos.

Pero esa aceptación no se da respecto de las nuevas formas expresivas del arte, a pesar de ser evidente que también ellas han transformado el universo estético en el que hoy nos movemos. De alguna forma podríamos decir que, al contrario de lo que ocurre con los objetos producidos por la técnica moderna, los objetos producidos por las artes contemporáneas para la mayoría de la gente no "funcionan". Pero ¿por qué no funcionan? Esta pregunta, en mi opinión, se abre a dos respuestas complementarias. La primera, es que todo cambio conlleva una resistencia: no aceptamos fácilmente aquellos elementos nuevos que nos obligan a abandonar otros a los que previamente estábamos acostumbrados. La mayor parte del público ha formado su sensibilidad artística de una forma espontánea a través de la visión (sigo concediendo predominancia al arte pictórico) de cuadros decorativos y figuras religiosas dominadas por la estética barroca y, como mucho, de cierto paisajismo de influencia impresionista. Una parte menor puede ser visitante ocasional de algún gran museo como el Prado, también dominado por variantes de un arte que de forma sumaria caracterizamos como "realista". Las nuevas formas del arte contemporáneo exigen, para quien ha habituado su visión con esas formas tradicionales, una violenta modificación de sus criterios de observación y evaluación, que nada tiene de raro que originen un claro rechazo¹.

La segunda es que la interpretación del rechazo de las artes contemporáneas por parte de una mayoría de la población de nuestro tiempo nos obliga a tomar en consideración una cuestión adicional: que, de hecho, nunca esa "mayoría" ha sido dueña del arte de su tiempo. Lo singular respecto de lo contemporáneo es que, quizás por primera vez, lo que los "dueños" del arte (nobleza y autoridades religiosas en el pasado) seleccionan como lo

especialmente valioso (el "gran arte") hoy resulta extrañamente hermético, distante e incluso desagradable para el pueblo. Explicar por qué se ha producido esto exige algo que aquí solo se podrá apenas apuntar y que implica varios procesos simultáneos aunque de desarrollo no siempre pacífico entre sí, a saber: el ascenso de una nueva clase hegemónica, la burguesía, que favorece un nuevo modo de aproximarse al arte que tiene en la concepción de la "mirada distanciada" kantiana y en la originalidad y el genio artístico del romanticismo sus tesis teóricas justificativas; la progresiva autonomía del artista con respecto al "mandato" de los nuevos amos, porque ya no es el burgués quien directamente pide al artista que haga una obra según su deseo (como en buena medida sucedía con los antiguos "dueños" del arte), sino el mercado como frío intermediario quien decide; la separación entre "gran arte" y "arte de masas", que va a generar una forma nueva de escisión respecto de algo que ya existía antes, porque el pueblo siempre tuvo su arte al margen de las imposiciones del arte hegemónico de los poderosos, pero ahora la mediación del mercado va a alterar también las formas adoptadas por el arte popular reduciéndolas en gran parte a las condiciones de arte mercantil, es decir, del arte vendible, del arte como consumo.

EL FORMALISMO EN EL FIN DEL MODERNISMO

Antes de entrar en nuevos análisis, permítaseme desarrollar la cuestión de las vanguardias como culminación de la modernidad desde una perspectiva, por así decir, interna al propio modernismo, o lo que es lo mismo, siguiendo la lógica de la propia modernidad. Como es sabido, uno de sus conceptos centrales es el del "progreso". Aplicado sobre la evolución de las manifestaciones artísticas y las ideas estéticas, el progreso en las artes implica una especial consideración de lo "nuevo" como elemento distintivo de lo valioso estético. Una obra de arte, para ser valorada como tal (y no como simple ejercicio aficionado o como obra fracasada), precisa

incorporar al acervo del arte recibido del pasado algo que ese acervo no contenga, bien sean nuevos recursos técnicos, nuevas formas expresivas o, en general, una ampliación del campo de lo representable. Es lo que, de una forma poco elaborada, se reduce a la idea de la "originalidad" del artista. Ahora bien, esto introduce en lo histórico un principio teleológico: toda la historia del arte² pasa a ser vista como una incesante búsqueda de lo nuevo, de lo innovador, que una vez encontrado no puede volver a repetirse, bajo pena de dejar de innovar (dejar de ser "original") y, por lo tanto, de no formar parte de lo artístico auténtico o valioso.

Se dice que los dos teóricos que llevaron este principio a su máximo de exigencia fueron Theodor Adorno, desde la filosofía, y Clement Greenberg, desde la crítica del arte (Michaud, 2003). Aunque sus puntos de vista presentan notorias diferencias (empezando por el hecho de que Greenberg prácticamente se limitó a ocuparse de la pintura, 2006), aquí destacaré dos puntos de coincidencia: que la irrupción de una determinada innovación en la expresión artística tiende a convertir en caduco y, por lo tanto, impracticable desde el punto de vista de la búsqueda de la excelencia artística, las formas expresivas precedentes que operaban en el mismo orden de la creación artística; que la vieja distinción entre "forma" y "contenido" carecía de cualquier pertinencia para el análisis y la evaluación estéticas.

Veamos las implicaciones que se siguen de estos dos puntos. Del primero, continuando con la prioridad que veníamos concediendo a lo pictórico, la incorporación por parte de las vanguardias de la llamada pintura "no figurativa" o "no realista" en sus distintas modalidades (abstracción, cubismo, surrealismo) niega cualquier legitimidad de arte valioso para las obras de aquellos artistas que optan por "regresar" a lo "realista". Pero no es solo a la pintura o a las artes visuales a lo que se aplica. Adorno, por ejemplo, parece³ ampliar esta misma exigencia de forma especial a la música, de tal

modo que, después del experimentalismo con la atonalidad y el serialismo iniciado por Schönberg, el "regreso" a las estructuras melódicas heredadas del clasicismo y romanticismo sería estéticamente rechazable. Por no hablar de las formas "populares" de la música, como el jazz y derivados (blues, soul, rock), que caerían bajo la condena de la comercialidad.

Podríamos decir, forzando algo las cosas, que la convergencia entre la exigencia de novedad (y, por tanto, del experimentalismo) y la indistinción entre forma y contenido se tradujo de hecho en el imperio del "formalismo" como criterio de evaluación de lo valioso artístico. El debate entre Lukács y Adorno sobre el teatro de Brecht y Beckett puede ilustrar bien esta deriva. Mientras que el primero, defensor del realismo literario y reticente frente a todo experimentalismo formal, será un adalid del teatro brechtiano como ejemplo de máxima excelencia, rechazando como "nihilismo pequeño burgués" el absurdo Beckettiano, Adorno repudiará el didactismo brechtiano y elevará a Beckett a la máxima altura del teatro de su época, y lo hace precisamente poniendo el acento en la dimensión expresivo formal de la creación artística, porque no es el "que" (aquello que se cuenta) lo que convierte a una determina obra en una creación estética, sino el "como": "las obras de arte indiferentes a su 'como' contradicen su propio concepto", dirá Adorno⁴.

Pero Walter Benjamin, a quien no se puede atribuir la defensa del realismo y de la primacía del contenido sobre la forma como en el caso de Lukács, defenderá el teatro brechtiano con argumentos muy diferentes al de este. Para él, que el teatro renovador impulsado por Brecht opte por la exposición abierta de tesis políticas revolucionarias no es una cuestión primariamente de "contenido", sino una reacción, también (o, más bien, *ante todo*) formal, contra el ilusionismo del teatro burgués precedente, contra el cual el famoso "distanciamiento" brechtiano se rebelaba (Benjamin, 1998).

Por supuesto, esta opción a favor del primer Brecht no cabe interpretarla como ningún tipo de prelación en relación al teatro de Beckett, que Benjamin no podrá conocer pues, como es sabido, morirá en la frontera franco española huyendo de la persecución nazi.

Obsérvese que los tres autores (Lukács, Adorno, Benjamin) desarrollan su pensamiento dentro de un espectro ideológico en el que la herencia marxista ocupa un lugar central. Lo que los separa no es, por lo tanto, el reconocimiento de una dimensión política en las producciones artísticas, que como marxistas los tres aceptan, sino si esa dimensión, y el modo en que esta es expresada en esas producciones, es o no un factor a tomar en cuenta a la hora de valorarla estéticamente. Lukács reclamaba, sin llegar a abrazar el dogmatismo del "realismo socialista" zhdanovista impuesto por el estalinismo, que toda obra literaria (su interés estético se centró de forma prácticamente exclusiva en el ámbito de la literatura) estaba obligada a "reflejar" las contradicciones sociales que caracterizaban a su época, y a hacerlo de tal modo que no las mostrase como irresolubles o conflictos "eternos" que la humanidad no podría superar (esto era lo que achacaba al "nihilismo" beckettiano), sino que ofreciese líneas de resolución de aquellas contradicciones generadoras de estos conflictos y que esas líneas coincidiesen con las propias del movimiento revolucionario progresista (comunista, finalmente). En ese sentido (y solo en ese), la estética lukácsiana anticipa y finalmente coincide con la teoría de la literatura o el arte "comprometido" que tendrá en Sartre su gran valedor (Sartre, 1987).

Tanto Benjamin, como sobre todo Adorno, se distancian de cualquier exigencia exterior al creador estético en el sentido de que deba adoptar una determinada posición política. Aparentemente, por lo tanto, continuarían vinculados a la tesis romántica y modernista de la autonomía del artista, lo que nos sitúa ante una variante de una

de las aporías que vimos más arriba apuntadas por Valeriano Bozal: aquella que colocaba al artista ante la obsesión por apurar todas las posibilidades del lenguaje de su modalidad artística al margen de cualquier otra intencionalidad. Ahora bien, esta obsesión, que empuja al artista al experimentalismo formal (un experimentalismo, recordemos, en sí mismo aporético porque inevitablemente acabará anulándose en el vacío expresivo), tiende también a encerrarlo en un marco discursivo autojustificado que se aleja de las viejas exigencias que tradicionalmente se reclamaba a las creaciones artísticas: que dijese "algo" más allá de esa autorreflexividad en la búsqueda formal, y que lo formal operase como un vehículo de representación de significantes cuya interpretación fuese accesible a un público amplio. Pero el artista, liberado de la exigencia de ponerse al servicio de un relato reclamado por los "dueños" de la producción artística (pues el nuevo amo, el mercado, reclama una sola cosa: que el producto se venda), puede ahora entregarse a ejercicios de indagación formal carentes de "significado".

Es ese artista encerrado en su autorreferencialidad (solo vive y crea para "su" arte) el que emprende un camino en muchos aspectos esotérico y hermético para el público general, un arte que solo "entienden" los propios artistas, porque solo a ellos les habla. De ese encierro solo es posible escapar de un modo: extendiendo el impulso estético más allá del ámbito escindido del espacio artístico, es decir, aceptando que ese público también comparte el mismo impulso y por lo tanto puede y debe abrirse al mismo ejercicio de búsqueda en el que se encuentra comprometido el artista, es decir, aceptando que *todos y todas* (y aquí la visibilización del género no debe ser leída como un ejercicio de retórica política, porque no debemos olvidar que a la mujer se le había dificultado tradicionalmente el acceso al ejercicio profesional del arte) son, somos, artistas. Lo cual, naturalmente, supone el fin del concepto romántico de genio. Y este impulso, en efecto, estará presente en muchos de los movimientos de vanguardia, que llegarán a concebir

la intervención artística como una forma de utopía llamada a transformar la sociedad y que acabarán confrontados a una dualidad antagónica: el artista de vanguardia como superador de la escisión entre mundo del arte y mundo social, o como "genio" esotérico individualista que la sociedad solo puede admirar, pero no "entender".

LA REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA, LA PÉRDIDA DE "AURA" Y LA INDUSTRIA CULTURAL

Pero volvamos a la convergencia / divergencia entre Benjamin y Adorno. A ambos se les suele incluir dentro de la teoría crítica promovida por la Escuela de Frankfurt, aunque estrictamente el primero nunca formó parte del grupo. Hay, con todo, una tesis de Benjamin que lo distancia radicalmente de Adorno, incluso tomando en cuenta la ambigüedad con que fue formulada. Hablo de la que expone en su célebre opúsculo "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" (Benjamin, 1998), donde establece que la multiplicación de las producciones artísticas, merced a los nuevos recursos tecnológicos que permiten su reproducción en serie de forma prácticamente ilimitada, ocasiona la pérdida del "aura" que la obra única del arte tradicional preservaba. Pérdida de aura que conlleva una "desacralización" de la obra artística, que no sería sino un elemento más en ese desencantamiento del mundo que Max Weber había teorizado como característica de las sociedades modernas (Weber, 1967, 1991; Habermas, 1987). Benjamin (y de ahí esa ambigüedad de la que hablaba antes) en ningún momento establece un juicio de valor en función de esa "pérdida" (el aura) o esa "ganancia" (la multiplicación de las reproducciones y, como consecuencia, su mayor accesibilidad), se limita a constatar un cambio en el régimen de circulación de las producciones artísticas y cómo ese cambio modifica de forma muy relevante las condiciones de recepción por parte del público.

El concepto de "industria cultural", que Horkheimer y Adorno (1974) desarrollan a partir de los años cuarenta, sí introduce una valoración inequívoca desde el enunciado mismo con que se abre: "Iluminismo como mistificación de masas" ("Ilustración como engaño de masas", en una traducción más reciente, Adorno 2007). Para los frankfurtianos, la incorporación de tecnologías reproductoras al campo de la creación artística se inscribe en la aceleración del proceso de reducción de todo a la condición de mercancía, que el fordismo había de algún modo inaugurado. En este proceso, la preservación de la autonomía del trabajo del artista, que la estética romántica había idealizado en la figura del genio, revela su engaño:

"El principio de la estética idealista, finalidad sin fin, es la inversión del esquema al que obedece socialmente el arte burgués: inutilidad para los fines establecidos por el mercado. Últimamente, en el pedido de distracción y diversión, el fin ha devorado al reino de la inutilidad" (id, pág. 219).

Obsérvese, por lo tanto, que no hay en el análisis de Horkheimer y Adorno una aceptación de la teoría modernista de la autonomía del artista y de la romántica figura del genio, sino que, bien al contrario, la mercantilización del arte ha venido a mostrar de forma inequívoca lo que la vieja teoría enmascaraba: la dependencia de toda creación artística de la lógica social y económica de la sociedad burguesa en la que se inscribe, de la misma forma que en el pasado lo había sido de la sociedad estamental feudal. Pero, pese a todo, se podría decir que esta ficticia autonomía del artista, en tanto que el discurso ideológico estaba interesado en mostrarlo así, preservaba una cierta apariencia de autonomía del campo artístico que la mercantilización del arte definitivamente hace imposible.

El cine, que, en el momento en que Horkheimer y Adorno escriben su texto, vive su momento de apogeo como gran exponente de la nueva cultura de masas, es el modelo de esa industria cultural que,

como efecto inevitable de la lógica mercantil, aspira a complacer al máximo número de personas, lo que lleva a confundir el valor estético con el éxito (máximo beneficio) y rebaja la complejidad aspiracional de toda fruición estética a simple diversión o entretenimiento. La "ideología" subyacente a todo discurso cinematográfico "son los negocios" (id, pág. 195) y el *amusement* (la diversión, el entretenimiento) "es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío" (ibid.), afirman los frankfurtianos, en una perspicaz anticipación de lo que hoy denuncian los estudios críticos sobre las nuevas subjetividades en la era del neoliberalismo y las nuevas tecnologías informáticas. Finalmente, concluyen: "La publicidad se convierte en el arte por excelencia" (id, pág. 225).

Años después, en su deslumbrante *La société du spectacle* (1967), Guy Debord reconfigura el diagnóstico frankfurtiano sobre la industria cultural introduciendo un sesgo activista, heredero aún de las utopías vanguardistas, que ofrece una salida al cierre estructural en el que el análisis de Horkheimer y Adorno coloca a la creación artística, atrapada por una parte en la mercantilización que aboca a una banalización y homogeneización de las producciones culturales al servicio del simple entretenimiento (cultura de masas), y recluida por otra en un repliegue sobre valores estéticos autorreflexivos solo al alcance de unas elites ilustradas (alta cultura). Un dilema del que, creo yo, aún no hemos salido a pesar de las propuestas de desjerarquización impulsadas por el posmodernismo (Jameson, 2012-2015; 2023); a pesar, también, de aquella línea de escape que, inmediatamente antes de la eclosión revolucionaria del 68, proponía Debord. Y con esto llegamos al presente.

DEL FIN DEL ARTE A LA DESMATERIALIZACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

¿Cómo se manifiestan hoy esas aporías que, según hemos visto, afectan al campo artístico? Recordemos que una aporía es irresoluble y, en consecuencia, solo se puede salir de ella eludiéndola, no resolviéndola. Comencé este artículo viendo aquella que Valeriano Bozal identificó en las vanguardias: el artista, abandonado aparentemente a su libre autonomía, se consagró a un ejercicio autorreflexivo sobre las condiciones expresivo formales de su producción que lo apartó del reconocimiento del público general. ¿Cómo fue (es, aún, en el ámbito de los museos y centros de arte contemporáneo) posible que ese arte ensimismado (Rubert de Ventós, 1997), que según algunos oscila entre el hermetismo y la ocurrencia ingeniosa (Marina, 1992), haya conseguido el reconocimiento del mercado? ¿Quién compra esas obras, que llegan a alcanzar precios astronómicos? Responder a esta pregunta exigiría, por una parte, adentrarse en los poco transparentes mecanismos que mueven el mercado del arte, sobre lo cual no hay, que yo sepa, aún muchos trabajos sistemáticos y fiables (cfr. Gimpel, 1991; Grampp, 1991; Smiers, 2006) y, por otra, atender a los estudios de sociología del arte que, como los desarrollados por Bourdieu (1995, 2016), ponen de manifiesto el modo en que la nueva clase dominante se apropia de los experimentalismos, o, como algunos prefieren, las excentricidades del nuevo arte (en las que a menudo no cree o “no entiende”), para usarlos como un atributo de “distinción” de clase. Quede la exploración de este camino para otro lugar.

Por otra parte, aquel principio teleológico característico del modernismo que, de forma sumaria, yo identificaba con lo “original” como búsqueda compulsiva de la novedad, se traduce en una nueva aporía, explicada de forma casi exhaustiva por Umberto Eco en su temprana *Definición del arte* (1970), donde se constata la

imposibilidad de definir algo, el arte, que remite a un ámbito creativo en el que cualquier definición previa (el arte es "esto") exige su propia negación para que otro "algo" (una nueva obra artística) sea reconocido como arte auténtico: una obra es una auténtica obra de arte precisamente porque no repite "esto", lo definido como propio del arte o, como dice Eco siguiendo a Fromaggio, la "artisticidad". De ahí se sigue un nuevo paso, que ya había sido preanunciado por Hegel, según el cual la concepción romántica (que aquí llamamos moderna o modernista) del arte lleva en última instancia al fin o muerte del arte del que procede. Aunque Hegel no atribuye este paso al solo impulso de la creatividad del artista sino también al lugar que ocupa la reflexión filosófica en su época, de tal modo que

"El artista mismo no puede librarse de este influjo (el de guiarse "por principios abstractos y reglas generales" tomados de la filosofía) que domina sus inspiraciones, ni abstraerse del mundo en que vive, y hacerse un retiro que le permita resucitar el arte en su sencillez primitiva" (ibid.).

De lo que concluye:

"En tales circunstancias, el arte con su elevado destino, es algo que ha pasado; ha perdido para nosotros la verdad y la vida" (ibid.).

No parece exagerado decir que lo que Hegel anticipaba (es decir, que el arte, concebido tradicionalmente como restringido al campo de lo perceptivo, de la sensibilidad, lo meramente intuitivo y emocional, se vería invadido cada vez más por la reflexión intelectual) se ha confirmado con la eclosión del conceptualismo en la segunda mitad del siglo XX, hasta convertirse en uno de los ejes dominantes del arte contemporáneo. Es lo que lleva a Danto (2001) a concebir el "modernismo" como

"la última era de la historia antes del fin del arte, la era en la cual los pensadores lucharon por captar la verdad filosófica del arte" (pág. 51).

Después de "la era de los manifiestos" (id, pág. 53) de las vanguardias, fin del período modernista, los artistas ya no "crean arte" al modo en que esto fue entendido en el pasado histórico, sino que "crean arte explícitamente para el propósito de saber filosóficamente qué es el arte" (id, pág. 54). Y ya hemos visto que este tipo de arte intelectualizado y autorreflexivo, un "arte para los artistas" y, en todo caso, para un restringido público formado en, e interesado por, la teoría del arte, tiene como efecto apartar al público popular. Se refuerza así lo que Rancière llama "la división de lo sensible" (2002), que contribuye a cavar una fosa social entre las nuevas formas artísticas y las producciones accesibles a, y aceptadas por, la mayoría social, difundidas tanto por la cultura popular tradicional (el *folklore*) como por la nueva cultura de masas.

En este procedimiento divisivo juegan un papel determinadas estructuras institucionales legitimadoras (la crítica, académica y periodística, los museos y centros de arte, los *curadores* o comisarios de exposiciones) que, por una parte, entran en crisis frente al poder del mercado, pero que, al mismo tiempo, no dejan de condicionarlo: piénsese en los equipos de técnicos y asesores que toman las decisiones sobre qué comprar y qué debe ser expuesto en las colecciones públicas y privadas de arte contemporáneo. El resultado es que se genera una nueva división de los ámbitos del arte, entre aquellos dependientes de decisiones institucionales que de algún modo se pueden permitir cierta autonomía respecto de la presión del mercado (o, para ser más exactos: de aquella presión que se ejerce directamente a través del consumo de los medios de masas) y aquellos entregados al mercado consumista directo. Si en los primeros el experimentalismo no solo es aceptado sino estimulado, hasta el punto de que en ocasiones pareciera que el

teleologismo modernista siga vigente (como cuando en ciertos centros de arte se excluye la pintura y los géneros tradicionales como manifestaciones artísticas "no contemporáneas"), en los segundos a menudo es castigado porque limita su aceptación comercial. Así, se observa como lo experimental sigue actuando como un criterio delimitador de lo valioso en las artes museizables (permítaseme el adjetivo), mientras que ya hace años que ha emprendido su retirada en el campo de la literatura.

En este contexto, sería preciso revisar determinadas estrategias de mercantilización dirigidas a modificar los efectos de pérdida de *aura* identificados por Benjamin, de las que es ejemplar el caso de la fotografía. En un primer momento los críticos tradicionales del "gran arte", a los que cabría sumar el neo-elitismo ilustrado frankfurtiano, negaron la condición de arte a las expresiones más características de las obras resultado de la reproductibilidad técnica, como la fotografía y el cine. Durante muchos años los textos sobre fotografía y las exposiciones dedicadas a obra fotográfica permanecían exiliadas del espacio cultural de "lo artístico" y, por supuesto, el valor/precio de una reproducción fotográfica, incluso de los fotógrafos o fotografías más afamados, permanecía muy distante del que alcanzaban las obras de los artistas, ya no más reconocidos, sino de cualquiera cuya obra hubiese accedido al circuito del mercado del arte. Pero eso cambió a partir de los años ochenta, hasta el punto de que en 2011 una fotografía de Cindy Sherman, titulada *Untitled #96*⁵, fue adjudicada en una subasta de la casa Christie en Nueva York por un precio próximo a los 4 millones de dólares. ¿Cómo se logró esta mutación? Muy sencillo, los y las fotógrafos "artistas" (aún siguen existiendo los que *solo* se consideran "profesionales" de la fotografía, sea la fotografía de prensa o la de bautizos, comuniones y bodas) adoptaron el mismo procedimiento que con anterioridad ya habían aplicado los pintores con sus grabados: autorizar tan solo una tirada restringida de copias debidamente firmadas y numeradas. Esa es la manera de, si no

recuperar el *aura* perdida del viejo arte, al menos sí garantizar la limitación de la oferta y con ello incrementar el precio de compra. La obra, la fotografía, mantiene el mismo valor estético (que se supone no se vería alterado por la multiplicación de reproducciones), sea este cual sea, pero el precio cambia radicalmente.

Este procedimiento, dirigido a por así decir seducir al mercado, inflando el precio al autolimitar las copias autorizadas para la venta, se convierte en obligado en los nuevos artistas de modalidades como las *performance* o las instalaciones, en las que la materialidad o permanencia de las obras llega a ser casi inexistente. En un proceso paralelo, la obra deja de ser en muchos casos el resultado directo de la intervención del artista que la crea, que vende no tanto una obra física sino la "idea" o el "concepto" a partir del cual se reproduce. Signos todos de una "desmaterialización" que, al tiempo que destruye todo vestigio de la vieja singularidad de la obra de arte, contra todas las previsiones, no reduce su idoneidad para entrar en el circuito mercantil⁶.

Esta desmaterialización, o desaparición de la obra como objeto físico, alcanza su expresión máxima con los NFT (*Non Fungible Token*), recurso utilizado inicialmente por los nuevos artistas visuales que trabajan con diseños digitales, pero que es susceptible de ser aplicado a cualquier reproducción digital de no importa qué tipo de obra, garantizando su autenticidad (el *copy righth*) y limitando futuras reproducciones que no dispongan de ese registro de autenticidad. En 2021, la casa de subastas de arte Christie's presentó por vez primera un NFT (*Everydays. The first 5000 days*, del creador de obra digital Beepe), y tres años después la poeta argentina Ana María Caballero vendió uno de sus poemas en Sotheby's por un precio de 11.000 euros⁷.

Todo esto son tan solo algunos indicadores de la transformación radical del estatuto del arte en la contemporaneidad, que podrían ampliarse. Pero, en mi opinión, dirigir la atención en esta dirección,

que en última instancia conduce a enumerar y analizar las diversas fórmulas por medio de las cuales los creadores artísticos resuelven el modo de compatibilizar las transformaciones a que someten aquello que llamamos "obra de arte" a las exigencias del mercado, sin lo cual su valor estético no estaría acompañado de una remuneración económica satisfactoria, yerra la dirección que debería seguir el tipo de indagación que realmente ha de interesar a la reflexión filosófica. Yerra, sobre todo, porque contribuye a aceptar que el valor estético finalmente solo puede ser dictado por el mercado, o lo que es lo mismo, que el precio determina ese valor.

LA UTOPIA ARTÍSTICA MÁS ALLÁ DE LA MODERNIDAD

Ahora bien, más arriba señalaba como Debord, en su *La sociedad del espectáculo*, proponía una vía de escape con respecto al dilema entre alta cultura y cultura de masas. Esa vía prolonga un utopismo social presente ya en los movimientos de vanguardia y, en este sentido, el *situacionismo*, en el que se inscribe el ensayista francés, bien podría ser considerado el último de los movimientos de vanguardia, con lo cual se inscribiría dentro aún de lo que venimos llamando modernismo, a la vez que incorpora elementos de fractura que lo abren a propuestas de transformación que ya asumen las nuevas condiciones de lo que caracterizará a la postmodernidad y la posthistoria. Desde este punto de vista, y sin caer en la mitificación o el dogmatismo de elevar el situacionismo al rango de nuevo canon estético a reivindicar para el futuro del arte (pretensión incompatible con el irrenunciable pluralismo que caracteriza los tiempos postmodernos: Michaud, 1999; Jameson, 2012-2015, 2023), sí puede decirse que la vía situacionista, incluso en su evidente fracaso, marca uno de los territorios claves por donde las aporías a las que se ha visto compelido el arte de la modernidad pueden encontrar su superación (que ya sabemos que no implica una solución sino una elusión).

Como de forma muy completa y amena describe Carlos Granés (2011, 2019), los movimientos de la vanguardia artística de inicios del siglo XX atribuyeron al arte la capacidad de transformar la realidad social y política de su tiempo, y en algún caso se vincularon abiertamente con determinadas opciones políticas consideradas revolucionarias, lo que en aquel momento no quería decir necesariamente de izquierdas, como prueba el caso de Marinetti y los futuristas italianos comprometidos con el fascismo. No es el "acierto" o no en la elección de la opción política lo que aquí interesa, sino la apuesta por un tipo de arte que no desea ser concebido como algo para ser contemplado y gozado sin más, mucho menos como una pieza decorativa, ya no de los templos religiosos y palacios nobiliarios, sino de las paredes de las casas burguesas. Un arte, por tanto, que cifra su valor en tanto que arte en su capacidad para trastocar los valores (no solo estéticos) dominantes que imponen, en la mayoría social, una vida rutinaria y empobrecida. Es esta una dirección que obliga a romper con aquel ensimismamiento autorreflexivo del artista, que varias veces se ha citado, impeliéndolo a ir más allá del ejercicio experimentalista que en el análisis de Valeriano Bozal con el que iniciamos este texto veíamos que conducía a recluirse en una búsqueda formalista condenada en último término al vacío.

Esto implica una doble revisión del estatuto de la "artisticidad" (según la expresión de Fromaggio, citada por Eco) que pone en cuestión tanto la concepción filosófica kantiano romántica (en el sentido de que la modernidad acaba integrando las tesis ilustradas de Kant con las románticas), como las condiciones de la crítica a la industria cultural según fue formulada por la teoría crítica frankfurtiana. El cuestionamiento de la primera supone el reconocimiento de que la observación desinteresada de la obra de arte, elevada a requisito constitutivo del gozo estético, no es sino la universalización de un modo histórica y socialmente determinado del ejercicio del mismo. Se trata, en definitiva, de advertir que ese

“desinterés” conceptualiza el modo en que la sociedad burguesa acabó instituyendo la manera de acercarse a la experiencia artística. Respecto de esto, la transformación en la recepción de la música (Seoane, 2020), así como la especial valorización que la filosofía decimonónica (Schopenhauer, Nietzsche) atribuirá a esta disciplina artística, pueden verse como paradigmáticas. Baste recordar que, aún en 1781, el gran Mozart, aclamado en Viena, era tratado como un criado por el arzobispo Colloredo de Salzburgo, a cuyo servicio seguía sujeto, y que su decisión de independizarse es considerado el primer gesto de autonomía profesional de un músico; que solo de Beethoven se pudo decir que consiguió ganarse bien la vida sin depender de ningún mecenas (Burkholder, Grout, Palisca, 2011); o que, aún bien avanzado el siglo XIX, Mendelssohn y Liszt, a quienes se suele atribuir una influencia determinante en la ritualización de la interpretación y escucha de los conciertos musicales a lo largo del siglo XIX, se quejaban reiteradamente de la necesidad de educar al público, que no asistía con el “debido” respecto a las ejecuciones de las obras musicales. Es, por lo tanto, la sociedad burguesa y el régimen capitalista de libre mercado, el que posibilita la profesionalización del artista “genial” romántico, a la vez que facilita que este pueda “exigir” una determinada forma de acercarse a su obra.

En general, el utopismo de las vanguardias artísticas, con su propuesta de romper la estricta división entre el ámbito de las artes y el ámbito general de la vida social, que es uno de los correlatos de esa forma burguesa de institucionalización de la relación entre el arte y la sociedad, atacaba frontalmente esta institucionalización. Por supuesto, este ataque quiebra también la división entre la obra de arte, en tanto que producción excepcional, y los objetos que no son arte (no dotados de “aura”, según la fórmula benjamiana). Cuando en 1917 Duchamp coloca su *Fontaine* (un simple urinario sobre el cual el artista no ha ejercido ninguna intervención modificadora) como una obra más, formando parte de una

exposición de obras surrealistas, echa por tierra esta división. Pero tiene razón Granés al señalar las numerosas inconsecuencias en las que acaban cayendo muchos de los artistas de los movimientos vanguardistas, como lo tiene también al proclamar su fracaso. Sin duda, las pretensiones del dadaísmo y del surrealismo, del constructivismo ruso, también de los posteriores situacionismo o accionismo austríaco, de provocar una transformación radical de los usos sociales, de por así decir "revolucionar" la vida del hombre común, no puede decirse que hayan sido logradas; y mucho menos la destrucción del vínculo de las artes con el mercado, al que también muchos de esos artistas aspiraban. No obstante, en mi opinión, no lo tiene en cambio al certificar sin más el agotamiento del "ciclo iniciado en 1909 con el futurismo" y al reducir todo a un "engaño" (2011, pág. 425). Afirmaciones que, desde luego, son consecuentes con la posición general que Granés adopta en su mirada sobre las vanguardias, que en lo esencial responde a un intento de reestablecer el viejo estatuto del arte moderno, excluyendo otros caminos.

En cuanto a la impugnación de la concepción tradicional de la obra de arte, de los géneros de las llamadas "bellas artes" y de los materiales "nobles" con que debían ser realizadas, fue algo común en la mayoría de los ismos. Esto facilitó su acogida favorable a la utilización de las técnicas reproductivas, frente a la posterior crítica radical de los frankfurtianos. Así, el surrealismo tuvo entre sus seguidores a uno de los pioneros de la fotografía artística, Man Ray, y a un realizador cinematográfico como Luis Buñuel. El cine experimental encontró también cultivadores en la vanguardia alemana (*Berlín, Sinfonía de una ciudad*, Walter Ruttmann 1927) y rusa (*El hombre de la cámara*, Dziga Vertov 1929). El propio Debord presentó su ensayo *La sociedad del espectáculo* en forma de documental cinematográfico (1973), lo que seguramente le habría parecido a Adorno, que falleció cuatro años antes, algo contradictorio: para él, el medio cinematográfico, exponente

máximo de la mercantilización y banalización del arte, anula toda capacidad de crítica de la espectacularización, no solo del arte, sino de toda la vida social. Mas no lo piensa así Debord, que expone en su texto, y traslada a las imágenes de su documental, el proceso de estetización (banalizador, desde luego) de las relaciones sociales, bajo el imperio de la circulación de mercancías y la entronización de la publicidad como forma dominante de los mensajes de masas. Pero, a diferencia de Adorno, no pensaba que esta generalización invalidase *per se* al medio cinematográfico, ni a los otros medios reproductivos. Al contrario, veía en estos una posibilidad nueva de ampliar la comunicación estética y sociopolítica, rompiendo con el modelo elitista del arte burgués que los críticos frankfurtianos acababan sosteniendo, pese a criticarlo, en la medida en que no alcanzaban a proponer un desarrollo alternativo para la creación y el cultivo del arte. Esa ruptura la encontraba Debord y el situacionismo en el vínculo estrecho entre la acción creadora del artista y el activismo de los movimientos sociales.

Esa es la línea que de algún modo puede conectarse con procesos contemporáneos en los que nuevas intervenciones estéticas rompen con el viejo ensimismamiento del artista. No parece posible ni, sobre todo, deseable, como proponen algunos autores (Kuspit, 2006), pretender reconstruir el sistema institucional de las artes bajo el viejo modelo burgués, con un nuevo canon organizado alrededor de los que Kuspit califica de "Nuevos Viejos Maestros" (sugiere significativamente nombres como Lucien Freud, Avigdor Arikha, Paula Rego o Jenny Saville, que muestran una evidente nostalgia por el viejo y reconocible realismo) y centrado en la figura del artista recluso "fuera" del mundo, encerrado a solas con su obra y su aspiración de transcendencia. Contra la posición de Granés, que no ve otra cosa en los artistas vanguardistas que "individualismo", "chiquilladas", "irresponsabilidad" y "narcisismo" (2019, posición 20316 y 20319), es posible reconstruir una historia muy diferente que, más allá del anecdotario (por otra parte, lleno ciertamente de

episodios extravagantes y a veces muy divertidos) centrado en las singularidades de los artistas individuales con sus gestos egocéntricos e inconsecuentes, nos ayude a descubrir las líneas de fuerza generales que, a través de la última centuria y lo que llevamos del nuevo siglo, van abriendo nuevos espacios de posibilidad no solo para la creación artística y los modos de recepción social, sino también para la reevaluación de las obras de arte del pasado conservadas en los museos.

En esa dirección se abren paso las intervenciones de la crítica cultural, del feminismo, de las nuevas identidades y los discursos decoloniales, que además de proponer nuevas lecturas del arte del pasado y su forma de presentarlo en los museos, inspira la creación de artistas que reclaman romper con los viejos ejes (patriarcal, racial, occidental) de hegemonía en la visibilización y circulación de las obras de arte. Esta es la perspectiva que desarrolla Gerald Raunig (2006, 2008), haciendo balance de una primera y segunda generación de crítica institucional en el campo del arte que, desde la década de los setenta hasta la actualidad, vienen reconfigurando la relación de los movimientos, tanto artísticos como sociales, con las estructuras institucionales, desde una inicial posición de rechazo de toda implicación en lo institucional hasta la apertura hacia intervenciones críticas que Raunig sitúa en un ejercicio análogo a la "*parresía*" teorizada por Foucault en 1982 (Foucault, 2015).

Como colofón, creo que es pertinente reconocer en el debate entre José Luis Brea y Borja-Villel, que Juan Albarrán evoca en *Disputas sobre lo contemporáneo* (2019), una dimensión que aquí no podré desarrollar, pero que constituye un aspecto determinante para los discursos que aspiran a arrojar alguna luz sobre el convulso mundo del arte contemporáneo. De acuerdo con el análisis de Albarrán, Brea y Borja-Villel discreparon sobre la función que cabía atribuir a las instituciones museísticas. Mientras que para Borja-Villel a estas correspondía ejercer una función, no solo de selección

y exposición de obras, sino también de elaboración de un discurso crítico, esa función crítica correspondería en exclusiva, para Brea, a las instituciones académicas, a la universidad. Por mi parte, pienso que esta disputa nos recuerda la necesidad de recuperar un horizonte en el que pensar la vieja cuestión del criterio del juicio estético, algo sin duda indispensable para orientarse en el universo multiforme de la circulación de los productos estéticos en la contemporaneidad, reconociendo, como se ha dicho más arriba, que el viejo criterio kantiano con pretensión de universalidad debe abandonarse para aceptar, como propone Michaud (1999), un relativismo pluralista. Lo que de ningún modo debería justificar el abandono de todo criterio, pues eso equivaldría a dejar en las solas manos del mercado la decisión sobre lo valioso y lo mejor.

NOTAS

¹ Esto, por cierto, sucede también con respecto a los cambios técnicos. Los análisis respecto de los movimientos de resistencia frente a las transformaciones técnicas ocupan muchas páginas de estudios históricos, sociológicos y antropológicos. Y la aceleración vertiginosa que ahora mismo esas transformaciones están provocando son el objeto de algunos de los debates filosóficos más vivos de la actualidad, como los que giran alrededor del posthumanismo y transhumanismo (Braidotti, 2015; Diéguez, 2017). Pero sin duda, pese a todo eso, es obvio que la técnica moderna “funciona”, al margen de todas las pertinentes revisiones críticas de cuantos nos advierten, con mayor o menor razón, de que la aceptación de ese “funcionar” no es un simple hecho inevitable, sino también el resultado de unas precondiciones que determinados poderes (en especial, los económicos) imponen (Habermas, 1984; Jonas, 1995; Foucault, 2016).

² O, al menos, la regida según la exigencia de lo moderno en arte, aunque, como se advierte en la *Estética* hegeliana (Hegel, 2002), la teorización moderna tiende a concebir el arte del pasado como formando parte del mismo principio de desarrollo, es decir, de progreso, que la idea modernista reclama al artista moderno, aun cuando entre los artistas antiguos tal principio no operase de forma consciente.

³ La precaución del “parece” se debe a que no siempre el discurso de Adorno sigue una coherencia estricta, ofreciendo vertientes interpretativas ambiguas, favorecidas por el modo fragmentario que adopta su *Teoría estética* (Adorno, 1983).

⁴ Para el debate entre Lukács y Adorno ver Varios, 1972.

⁵ También en esto los y las fotógrafos acabarán imitando a los artistas experimentales: los títulos ya no designan la anécdota representada en la obra, inexistente en el caso de arte no mimético, sino que acaban siendo ... *sin título*. La negación del título como título, otra paradoja identificadora de lo experimental.

⁶ Lo cual sucede incluso con obras de varias toneladas de peso (la antítesis de la inmaterialidad) como el novelista Juan Tallón relata en *Obra maestra*, detallada descripción de la insólita desaparición de una escultura de acero de Richard Serra, perteneciente a la colección del Reina Sofía madrileño, y de cómo esa desaparición no fue óbice para que el propio escultor la volviese a producir, es decir, a dirigir el complejo proceso de su fundición y posterior instalación por operarios contratados (Tallón, 2022). Como el artista ya había cobrado por su idea, en este caso solo fue necesario pagar los costes de producción. Pero, ¿es la obra de Serra que hoy se expone en el Reina Sofía una copia? ¿Es eso relevante?

⁷<https://elpais.com/cultura/2024-06-13/se-puede-vivir-de-la-poesia-ana-maria-caballero-la-autora-que-vendio-un-poema-en-sothebys-por-11000-euros.html>

BIBLIOGRAFÍA

Adorno Theodor W. (1983): *Teoría estética*. Trad. de Fernando Riaza, rev. por Francisco Pérez Gutiérrez. Taurus / Orbis.

Adorno Theodor W. (2007): *Dialéctica de la Ilustración*. Obra Completa, vol. 3. Trad. De Joaquín Chamorro Mielke. Akal.

Albarrán, Juan (2019): *Disputas sobre lo contemporáneo. Arte español entre el antifranquismo y la postmodernidad*. Exit Publicaciones.

Bauman, Zygmunt (2002): *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.

Braidotti, Rosi (2015): *Lo posthumano*. Trad. de Juan Carlos Gentile Vitale. Gedisa.

Benjamin, Walter (1973): La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Trad. de Jesús Aguirre. Taurus.

Benjamin, Walter (1998): *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Trad. de Jesús Aguirre. Taurus.

Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. de Thomas Kauf. Anagrama.

Bourdieu, Pierre (2016): *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Trad. de María del Carmen Ruiz de Elvira. Taurus.

Bozal, Valeriano (1991): *Los primeros diez años. 1900 – 1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Colección La Balsa de la Medusa, Visor.

Burkholder, Grout, Palisca (2011): *Historia de la música occidental*. Trad. de Gabriel Menéndez Torrellas. Alianza.

Guy Debord (1967): *La société du spectacle*. Buchet / Chastel (Versión española : *La sociedad del espectáculo*. Trad. de José Luis Pardo Torio. Pretextos, 2000).

Diéguez, Antonio (2017): *Transhumanismo. La búsqueda tecnológica del mejoramiento humano*. Herder.

Eco, Umberto (1970): *La definición del arte*. Trad. de R. de la Iglesia. Martínez Roca.

Foucault, Michel (2015): "La *Parrêsía* (Conferencia en la Universidad de Grenoble), 1982". En *La ética del pensamiento. Para una crítica de lo que somos*. Edición, introducción y traducción de Jorge Álvarez Yágüez. Biblioteca Nueva.

Foucault, Michel (2016): *Historia política de la verdad. Una genealogía de la moral*. Edición, introducción y traducción de Jorge Álvarez Yágüez. Biblioteca Nueva.

Gimpel, Jean (1991): *El artista, la religión del arte y la economía capitalista*. Barcelona, Gedisa.

Carlos Granés (2011): *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Taurus.

Carlos Granés (2019): *Salvajes de una nueva época. Cultura, capitalismo y política*. Taurus (edición digital).

Grampp, William D. (1991): *Arte, inversión y mecenazgo. Un análisis económico del mercado del arte*. Barcelona, Ariel.

Greenberg, Clement (2006): *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Siruela.

Habermas, Jürgen (1984): *Ciencia y técnica como "ideología"*. Trad. de Manuel Jiménez Redondo y Manuel Garrido. Tecnos.

Habermas, Jürgen (1984): *Teoría de la acción comunicativa I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Trad. de Manuel Jiménez Redondo. Taurus.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. (1974): La industria cultural. En Varios: *Industria cultural y sociedad de masas*. Monte Ávila Editores.

Hegel, G. W. F. (2002): *Estética* (3 vol.). Trad. de Hermenildo Giner de los Ríos. RBA.

Jameson; Fredric (2012-2015): *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado* (3 vol.). Trad. de Elena Arguedas y Martín Glikson. La Marca Editora.

Jameson; Fredric (2023): *El Posmodernismo revisado*. Trad. de David Sánchez Usanos. Abada.

Jonas, Hans (1995): *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*. Intr. De Andrés Sánchez Pascual. Trad. de Javier M^a Fernández Retenaga. Herder.

Kant, Immanuel (1984): *Crítica del juicio*. Trad. de Manuel García Morente. Espasa-Calpe. [Nota: Véase 1^a Parte. 1^a Sección. & 47. Aclaración y confirmación de la anterior definición del genio.]

Kuspit, Donald (2006) *El fin del arte*. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Akal.

Marina, José Antonio (1992): *Elogio y refutación del ingenio*. Anagrama.

Michaud, Yves (1999) : *Critères esthétiques et jugement de goût*. Éditions Jacqueline Chambon.

Michaud, Yves (2003): *L'art à l'état gazeux*. Stock/Hachette.

Rancière, Jacques (2002): *La división de lo sensible. Estética y política*. Trad. de Antonio Fernández Lera. Centro de Arte Salamanca.

Raunig, Gerald (2006): "Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar". Trad. de Gala Pin Ferrando y Glòria Mèlich Bolet. <https://transversal.at/transversal/0106/raunig/es>.

Raunig, Gerald (2008): La industria cultural como engaño de masas. En Varios: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Traficantes de sueños.

Rubert de Ventós, Xavier (1997): *El arte ensimismado*. Anagrama.

Sartre, Jean-Paul (1987): *Escritos políticos. 3. El intelectual y la revolución*. Trad. de Gudiño Kieffer y Julio Schwartzman, revisada por F. Díez del Corral. Alianza.

Schiller, Friedrich (1990): *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Introd. De Jaime Feijóo; trad. y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca. Anthropos / MEC.

Schopenhauer, Arthur (2004): *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Trad. de Manuel Pérez Cornejo. Universitat de València. [Nota: Véase sobre todo: VI. Sobre el genio ...?].

Seoane, Pablo (2020): *Regla y tiempo real. Improvisación, interpretación y ontología de la obra musical*. Athenaica.

Siemens, Herman W. (2007): "Nietzsche sobre el genio: Schopenhauer, Wagner y el desplazamiento del *genius* por el 'espíritu libre' en los años posteriores a 1870" En *Estudios Nietzsche*, Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche; nº 7. Trotta.

Smiers, Joost (2006): *Un medio sin copyright. Artes y medios en la globalización*. Trad. de Julieta Barba y Silvia Jawerbaum. Gedisa.

Tallón, Juan (2022): *Obra maestra*. Anagrama.

Varios (1972): *Polémica sobre realismo*. Tiempo Contemporáneo.

Weber, Max (1967): *El político y el científico*. Trad. de Francisco Rubio Llorente. Alianza Editorial.

Weber, Max (1991): *Escritos políticos*. Trad. de Joaquín Abellán. Alianza Editorial.