

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • N° 1 • 2014

CONVERSANDO CON

Rafael Argullol, por Oriol Alonso Cano

UT PICTURA POESIS

Poemas de Antonio Cabrera / Ilustraciones de Pau Romeu
Martillo y cincel. Poemas e ilustraciones de José Pérez Olivares

TEXTO INVITADO

Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele
Carla Carmona

PANORAMA

ESTÉTICA Y POLÍTICA

- | | |
|---|--------------------------------|
| Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte | Enrique Herreras |
| La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía | Juan de Dios Bares |
| Wagner políticamente pensado | Miguel Salmerón Infante |
| Interrupción y subversión en el arte. <i>Teorema</i> de Pasolini como modelo | José A. Zamora |
| Body, art and spatialization. Ten theses on a phenomenological approach to corporeality in art and politics | Luis Álvarez Falcón |
| Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo | Juan-Ramón Barbancho Rodríguez |
| Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica) | Alberto Santamaría |

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • Nº 1 • 2014

SEYTA.ORG/LAOCOONTE

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rocío de la Villa (Universidad Autónoma de Madrid), **Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Golvano** (Universidad del País Vasco), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Leopoldo La Rubia** (Universidad de Granada), **Antonio Molina Flores** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Isabel Palomo

REVISIÓN DE TRADUCCIONES

Andrés Salazar / José Manuel López

COMUNICACIÓN EN REDES SOCIALES

Paula Velasco Padial



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA
Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA Departament de Filosofia

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

UAM
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. I • Nº 1 • 2014

PRESENTACIÓN	6
CONVERSANDO CON	
Rafael Argullol , por Oriol Alonso Cano	9-16
UT PICTURA POESIS	
Poemas de Antonio Cabrera / Ilustraciones de Pau Romeu	19-26
Martillo y cincel. Poemas e ilustraciones de José Pérez Olivares	27-34
TEXTO INVITADO	
Manifestaciones literarias y pictóricas de una misma estética. Un diálogo entre la pintura y la poesía de Egon Schiele	
Carla Carmona	37-50
PANORAMA	
ESTÉTICA Y POLÍTICA	
Teatro griego clásico: una metáfora de la dimensión política del arte	
Enrique Herreras	53-70
La más verdadera tragedia: la crítica de Platón a la poesía	
Juan de Dios Bares	71-85
Wagner políticamente pensado	
Miguel Salmerón Infante	86-100
Interrupción y subversión en el arte. <i>Teorema</i> de Pasolini como modelo	
José A. Zamora	101-113
Body, art and spatialization. Ten theses on a phenomenological approach to corporeality in art and politics	
Luis Álvarez Falcón	114-122
Arte social y político: el trabajo de Doris Salcedo	
Juan-Ramón Barbancho Rodríguez	123-129
Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica)	
Alberto Santamaría	130-150

RESEÑAS

Alegato en favor de la cultura Carla Ros	153-155
Argullol o el pensamiento sensible Fernando Infante del Rosal	156-161
De cine. Aventuras y extravíos César Gómez Algarra	162-165
El andar como práctica estética Marta Darocha Mora	166-169
El silencio de Duchamp Antonio Molina Flores	170-173
Huellas urbanas José Antonio Ruiz Suaña	174-176
Las lecciones de Estética de Th. W. Adorno Francesc J. Hernández	177-181
Lukács o los senderos de la novela moderna Enrique Martín Corrales	182-185
Melancolía Fiona Songel	186-188
Otro tiempo para el arte Román de la Calle	189-191
Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes José Evaristo Valls Boix	192-195
Traduce como puedas Xeverio Ballester	196-199
Wittgenstein. Arte y filosofía Juan Evaristo Valls Boix	200-202
Ilustraciones de portadillas de Pau Romeu .	
Fotografía de portada de Tamara Djermanović .	



LIQCOONTE

PANORAMA: ESTÉTICA Y POLÍTICA

2014 pm



Pam

Interrupción y subversión en el arte. *Teorema* de Pasolini como modelo

Disruption and subversion in art. Teorema by Pasolini as a model

José A. Zamora

Resumen

Este artículo es una aproximación a la dimensión política del arte bajo las categorías de interrupción y subversión. Para ello analiza la dialéctica entre autonomización y mercantilización del arte en la cultura burguesa y su despliegue en la industria cultural dentro del marco del capitalismo fordista. En este contexto se pregunta por la posibilidad de reflexividad y por la capacidad crítica a partir de los intentos de las vanguardias históricas de cuestionar la autonomía del arte y de imprimirle un sello subversivo. Cuando todo el arte ha sido absorbido por la industria cultural, ¿quedan todavía posibilidades de interrupción y subversión en el arte? La película *Teorema* de Pasolini es leída como un relato no cerrado sobre esas posibilidades que podría ser actualizado.

Palabras clave: arte, autonomía, industria cultural, subversión, Pasolini.

Abstract

This paper approaches the political dimension of art focusing on the categories of interruption and subversion. It analyzes the dialectics between the autonomization and the commercialization of art within the bourgeois culture, as well as its later deployment in the culture industry in the frame of Fordism. Basing on the attempts of the avant-garde to question the very autonomy of art and to confere it a more subversive imprint, the main goal is to address whether art today can be reflective and preserve its critical potential. Assuming that all art has been absorbed by the culture industry, is it still possible to put forward practices of artistic interruption and subversion? In order to answer this question, the paper analyzes Pasolini's Film *Teorema*, interpreting it as an unclosed narrative focusing on those possibilities of subversion and interruption. Pasolini's film seems to open up interesting potentials that might still be updated.

Keywords: art, autonomy, cultural industry, subversion, Pasolini.

Las reflexiones sobre la relación entre cultura y sociedad llevadas a cabo especialmente por Th. W. Adorno apuntan a su carácter contradictorio. Si tomamos el punto de vista de la génesis de dicha contradicción es necesario resaltar la división del trabajo y su subsunción bajo la forma de mercancía, esto es, la constitución antagonista de la sociedad que afecta a toda manifestación cultural, convirtiéndola al mismo tiempo, como decía W. Benjamin, en expresión de la barbarie. Se trata del estigma que acompaña desde siempre a toda cultura en la sociedad capitalista. El trabajo en cuanto trabajo asalariado debe estar disponible a discreción de la economía y la pretensión de

* Instituto de Filosofía - CSIC, España. joseantonio.zamora@cchs.csic.es
 Artículo recibido: 13 de noviembre de 2014; aceptado: 24 de noviembre de 2014

autonomía y autorrealización de los sujetos es desplazada a una “esfera intelectual” separada. Autorrealización y autoconocimiento han de realizarse en el ámbito de lo cultural sin interferir negativamente en otros ámbitos. Pero precisamente esta separación somete a la cultura a las leyes de la sociedad antagonista y a su dialéctica.

A pesar de todo, a través de este distanciamiento respecto al proceso de reproducción económica en su inmediatez, es decir, en cuanto resultado del despliegue de las fuerzas técnicas de producción, la cultura burguesa vive de la idea de una configuración humana de la vida más allá de las coacciones económicas. Se podría hablar de un potencial utópico y crítico inherente a esa cultura, que, sin embargo, no puede ser realizado cuando esta niega su imbricación con las estructuras de dominación social, es decir, cuando hipostatiza su separación como cualidad esencial del espíritu y no se reconoce como hecho social, sirviendo entonces de sublimación, compensación, legitimación o simplemente evasión de dichas estructuras. “El doble carácter de la cultura, cuyo balance como quien dice solo se consiguió de manera esporádica, surge del antagonismo social irreconciliado, que la cultura pretende curar y que en cuanto mera cultura no puede curar” (Adorno 1959: 96)

En la época liberal-burguesa la autonomía del arte y la cultura es inseparable del proceso de su progresiva conversión en mercancía, que si bien posibilita la libertad frente a la institución eclesiástica o al mecenazgo aristocrático, sin embargo, crea la dependencia respecto al mercado, sus preferencias y exigencias. A pesar de esto, la identificación de cultura y autonomía, cuya expresión más genuina es la obra de arte autónoma, permite dar cobijo en aquella a un impulso emancipador y a una promesa de felicidad que trascienden la realidad social. El contenido de verdad del arte autónomo vive de la fuerza crítico-negativa que confronta a esa realidad con sus contradicciones y también con su propia posibilidad de ser diferente. Pero en el capitalismo tardío, con el establecimiento de la industria cultural se transforma el contenido de la cultura. Y esto significa la pérdida del grado de autonomía (relativa) de que gozaba la cultura en la época liberal-burguesa.

La evolución económica y social de la sociedad productora de mercancías arranca los productos del trabajo humano de la inmediatez del uso para subsumirlos bajo la ley abstracta del valor. Lo mismo ocurre con los llamados productos culturales o artísticos. Todas las esferas del arte deben su autonomía a la independización del contexto de uso, independización que resulta de la división del trabajo y de la función mediadora del mercado. Por lo tanto, la autonomía del espíritu, en tanto que se entienda como un planear por encima de las condiciones materiales de su producción, es solo falsa apariencia. Aquí es importante señalar que la subsunción de los productos artísticos bajo la ley del intercambio de mercancías no significa simplemente que se produzca una acomodación ulterior de un “en sí” acabado por medio de su sometimiento al mercado en la esfera del consumo, sino que constituye la base del proceso de racionalización artística que acompaña el proceso de racionalización de la sociedad determinada por el intercambio capitalista. No se trata pues de contenidos cuya función social consista en la transfiguración ideológica y la salvaguardia de las relaciones de producción capitalista, contenidos que las obras de arte expresarían, sino de la dinámica interna de esas obras, de la lógica de individualización, diferenciación y abstracción inherente a su producción. Hasta esa lógica penetra la constitución social de las obras de arte autónomas. Lo exterior determina de modo inmanente lo autónomo justo en su ser autónomo.

Así pues, cuando el arte se malinterpreta a sí mismo en su libertad como absolutamente autárquico, su autonomía se convierte en destino fatal. Al entrar en contradicción con la falta de libertad en la sociedad, esa falta de libertad destruye cada vez más las condiciones de posibilidad de la autonomía artística. El aislamiento respecto a la sociedad que provoca la aspiración de autonomía pone en peligro su consecución. Convirtiendo la autonomía en un fin en sí mismo y manteniéndola de modo ingenuo, autosuficiente y desentendido de la situación de la sociedad que lo rodea, el arte degenera en un jovial paseo sin contenido hacia lo incierto. El arte autónomo amenaza así con volverse inofensivo. En la emancipación del arte anida una tendencia compulsiva a expulsar todo lo que recuerde a la naturaleza y la sociedad. Y al simular una reconciliación inexistente, se hace cómplice de la ideología. De modo que cuando el artista se entrega sin resistencias a esa suplantación, termina anegando y obstruyendo las fuentes de la experiencia que harían posible un arte logrado. El arte se convierte en un puro juego con formas y materiales sin sujeto ni significado.

Contra este estado de cosas se revelan las vanguardias artísticas llamadas históricas —Futurismo, Cubismo, Expresionismo, Dadaísmo, Surrealismo, Constructivismo (Calinescu 1991: 99ss.; Bürger 2000)—, cuyo epígono sería la Internacional Situacionista (Perniola 2008). Lo que pretendían era poner fin al diletantismo cultural, a la indiferencia política y al buscado aislamiento social de los intelectuales convertidos en “casta artística”. En esta pretensión se dan cita la percepción de la pérdida de función social de los artistas e intelectuales en la sociedad burguesa, que comienza a convertirse en una sociedad de masas, y la conciencia del anacronismo de los gestos de superioridad del elitismo esteta, lo que impulsa a recuperar la conexión con la sociedad. Esta politización del arte va de la mano del rechazo de la función atribuida al arte de sublimar la realidad y, al mismo tiempo, de la reivindicación de las innovaciones formales de los movimientos artísticos burgueses. De modo que en estas vanguardias confluyen la actitud antiburguesa, el compromiso con la revolución cultural, el activismo político y la transformación innovadora de los conceptos artísticos heredados. No se consideran a sí mismos meros movimientos de renovación estética como el impresionismo, el neoimpresionismo, el art nouveau, el modernismo o el simbolismo, sino como movimientos de regeneración en oposición a la separación esteticista entre el arte y la vida. En estos movimientos se articula en buena medida una autocrítica de la misma institución “arte”, que ha alcanzado en el esteticismo su plena autonomía, y la búsqueda, desde esa autocrítica, de una elevación del arte a praxis social que lo subsuma y lo cancele como esfera separada.

Podríamos decir que el arte mismo como institución social —entendiendo aquí institución en un sentido amplio— se vuelve problemático, pierde su evidencia, se convierte en objeto de la reflexión y la creación artísticas mismas. Las obras de arte provocan de manera intencional una reflexión sobre el arte mismo: ¿Es esto arte? ¿Qué es arte? —pensemos, por ejemplo, en la provocación de Marcel Duchamp presentando un urinario a la exposición del museo de Nueva York con el título “La Fuente” (1917)—. Como hemos visto, ese marco institucional del arte permitía contenidos utópicos, críticos y, también, políticos, pero al mismo tiempo los neutralizaba; la intervención social del arte se veía limitada por la misma separación que funda su libertad y autonomía. Esta tensión entre autonomía y crítica social es la que se refleja en la oposición entre esteticismo y vanguardia. Si el primero se rige por un principio abstracto de renovación estética sustentado exclusivamente en la libertad creadora del artista, que

da origen a innumerables “ismos” y a incontables escisiones, manteniéndose reactivo frente a cualquier instrumentalización política, las vanguardias históricas buscan una superación del arte en praxis social y política desde el arte mismo.

Sin embargo, la emancipación del contexto de uso constituye un presupuesto no cancelable de la producción artística en la sociedad moderna, de modo que todo intento de establecer inmediatez en el arte resulta engañoso, cuando no imposible. También es contradictorio hablar dentro del espacio capitalista burgués de un arte que va más allá y supera el marco de la autonomía-cosificación. Asimismo, interpretar la “incomprensibilidad” del arte de vanguardia como signo de su desvinculación con la sociedad significa desconocer el origen social de esa incomprensibilidad, que nace de la innovación formal y de la libertad para dar rienda suelta al gozo de experimentar que resulta de su autonomía. Lejos de ser consecuencia de la fantasía poco realista de artísticas “sin raíces”, esa incomprensibilidad no significa sino el despliegue de la autonomía del arte sustentado en la cosificación que produce el desarrollo socio-económico que instaura de individualización burguesa.

La pretendida superación de la separación entre arte y vida, que caracteriza a buena parte de las vanguardias históricas, se vio pronto confrontada con aporías insolubles. ¿En qué ámbito se debía superar la separación: en el de la producción artística, en el de la reproducción o en el de la recepción? Los artistas burgueses no podían saltar sobre su propia sombra. Si seguían las exigencias formales de su oficio, se ponía en peligro esa superación en el ámbito de la recepción y no iban más allá del efecto de “épater le bourgeois”, dejando fuera a las clases populares. Pero si buscaban acomodarse a la comprensión del público para dar cumplimiento a sus objetivos políticos, entonces esa acomodación se producía al precio de sacrificar las exigencias artísticas, el arte degeneraba en propaganda. La superación de la separación en el ámbito de la producción raramente se buscó, pues presentaba dificultades aún mayores. Una socialización de los medios de producción artística presuponía la misma revolución social que pretendía realizar. En una situación en la que la autonomía había sido desenmascarada como apariencia y su superación en praxis social había fracasado, se impone la pregunta de si el proceso que ha conducido a la separación del arte del contexto aurático-cultural y a su autonomía no conduce a una “liquidación del arte” en cuanto tal.

De la autonomía del arte a la industria cultural

Los desarrollos artísticos que promueven las vanguardias históricas transcurren en paralelo con una transformación profunda de la producción y la recepción del arte y la cultura en general en las sociedades capitalistas avanzadas, de la que en parte esas vanguardias también son un sismógrafo. Para dar cuenta de esa transformación, M. Horkheimer y Th. W. Adorno acuñaron el término “industria cultural” (1947). En el marco de la esfera de producción comercial de las mercancías culturales y artísticas, estas ya no son configuradas primariamente según criterios propios del concepto tradicional de cultura o de arte, sino según los principios de su óptimo aprovechamiento comercial. Precisamente el ámbito cultural que crea la ilusión de ser aquello que se sustrae al poder del intercambio, aquello que tiene un valor en sí —¿qué vale una obra de arte?—, que permite una inmediatez de relación más allá de la mediación mercantil, queda casi completamente subsumido por el mercado y sus leyes. La ilusión es perfecta: la mediación total se presenta como absoluta inmediatez,

se hace prácticamente irreconocible. Esto produce una sustitución del valor de uso por el valor de cambio que termina afectando a la estructura misma de los “bienes culturales” producidos para el mercado y, en la esfera del consumo, a la relación con ellos. El consumidor “es estimulado a aquello a lo que él ya de por sí está inclinado, esto es, no a experimentar la creación como algo en sí mismo, a lo que adeuda atención, concentración, esfuerzo y comprensión, sino como una complacencia que se le hace y que él ha de valorar en la medida en que le sea suficientemente complaciente” (Adorno 1953: 510).

En la difusión de la industria cultural, en la que el principio de intercambio de la sociedad productora de mercancías se adueña por completo del ámbito de la cultura, Horkheimer y Adorno perciben la caricatura grotesca del programa ilustrado de una cultura universal para la humanidad. La relativa distancia frente a ese principio, presente todavía en las obras de arte autónomo burgués, que en su inutilidad denuncian el reino de la fungibilidad absoluta, es tendencialmente eliminada por la industria de la cultura: sus productos no son *también* mercancías, sino que lo son *absolutamente*. La producción cultural bajo los imperativos del mercado penetra hasta el núcleo formal de la construcción de sus productos. En esta industria la cultura se convierte en un asunto de los grandes grupos empresariales y de la administración, que se apoderan de ella con la finalidad del beneficio económico y con el interés en la estabilización de una situación social hostil a la autonomía de los individuos. El papel de la innovación estética en la regeneración de la demanda la convierte en una instancia casi con poder y efectos antropológicos capaz de transformar permanentemente el espécimen “ser humano” en su organización sensitiva, es decir, no solo en su equipamiento objetual y su forma de vida material, sino también en la estructura de su percepción, sus necesidades y la satisfacción de las mismas. Esto supone, tendencialmente, una quiebra de la inmediatez sensible y el sometimiento de las técnicas estéticas y de la economía libidinal a las funciones de reproducción del capital.

La forma de apropiación de “bienes culturales”, incluidas las producciones artísticas, que se corresponde con su producción bajo la industria cultural, es definida por Adorno como “pseudo-formación” (Adorno 1959). Los consumidores de cultura adoran esos bienes como objetos cosificados, que separados de su origen pasan por objetos sublimes e impenetrables. La cultura se consume como si se tratara de un bien del que se dispone para estar informado o mostrarse cultivado. El disfrute secundario del prestigio, del “estar presente”, del “entender” o del “poder permitírsele”, es lo decisivo y no una confrontación viva con los contenidos culturales o artísticos. Ya no se trata de una separación entre el privilegio de la formación y la exclusión de la misma por la división de clases. La producción y distribución masiva de bienes culturales por la industria de la cultura, así como su apropiación subjetiva bajo las nuevas condiciones que los vacían y reducen a meras mercancías, producen una igualación en la manera de apropiación por parte de todos los individuos, por más que las diferencias sociales estén lejos de haber desaparecido. Pseudo-formación no es la falta de formación de las clases subalternas, sino la forma dominante de la conciencia actual. La pseudo-formación no permite que los sujetos entren en una relación viva con las producciones culturales y artísticas para apropiarse su contenido de verdad. Estas tampoco ofrecen ya la resistencia que sería necesaria para que exista una confrontación intensa sin la que es imposible entregarse al objeto de la experiencia. El mundo que el individuo hambriento de experiencia quiere apropiarse desaparece sin brillo para dejar sitio a un

mundo preparado y adaptado a sus deseos de consumo (turismo cultural o artístico, eventos, acontecimientos culturales, circuitos museísticos, etc.). En realidad no es posible “experimentar” un mundo preparado para el consumo, solo se puede comprar y consumir.

Hoy la industria cultural se ha apoderado casi completamente del arte. Toda la ciudadanía se ha convertido en público (museos, exposiciones, salas de conciertos, salas de cine,...), que se deja orientar por un incontable número de expertos que sostienen con los órganos pertinentes de la industria un enorme negocio. La recepción del arte amenaza con convertirse en un metabolismo indiferente. Admiración, seducción, pasión ya solo se proyectan sobre el valor de cambio.

Por otro lado, se extiende la sensación de que ya se ha intentado todo, se ha experimentado todo, de que el arte sobrevive a su propio final, incluso se ha convertido en puro simulacro de su propio final, que no hace sino reciclar sus propios desechos, la resurrección permanente de formas que creíamos desaparecidas. El propio ademán rupturista y revolucionario que caracterizó a las vanguardias ha sido neutralizado. La insurrección, la crítica radical y la ruptura parecen convertirse en gestos o poses que son fácilmente asimilados por la mecánica oficial y se vuelven rápidamente inofensivos. Y lo que nadie duda ya es que ha desaparecido todo horizonte evolutivo y de sustitución. Tanto en el arte como en la política. Nos encontramos en un marco de asincronía y discontinuidad, presidido por una inflación de objetos que refleja el crecimiento del mercado del arte y las políticas culturales, cuando no en un marco de estetización generalizada, que convierte al arte en algo así como una prótesis publicitaria y estética de la realidad: cumplimiento irónico de la pretensión de las vanguardias históricas de cancelar y superar la separación entre arte y vida, pero cumplida a través de su mercantilización extrema. Lo estético se convierte en sinónimo coloquial de una idea de belleza reducida a lo ya puramente decorativo.

¿Estamos ante la realización en el ámbito del arte de las potencialidades humanas bajo la democracia del mercado, como piensa A. C. Danto¹? ¿Es el pluralismo en el arte la otra cara de del pluralismo social, fundamento de un marco político democrático posthistórico que gestiona la diversidad sin expectativas utópicas o emancipatorias? Ciertamente la emancipación de los contextos de uso, especialmente del contexto religioso, que llevó a la afirmación de la autonomía del arte, parece haber culminado en el eclecticismo total, en la diversidad irreductible y en la simultaneidad de todos los estilos, todas las técnicas, todos los asuntos, etc. que definen la postmodernidad. Ni autonomía ni compromiso con lo real, sino libertad creativa sin restricciones ni cánones; ni sublimación pseudoreligiosa ni soporte de promesas utópicas, sino celebración de un politeísmo inmanente en el que se materializa el carácter autorreferencial

1 Para Arthur C. Danto la muerte del arte no significa la cancelación de la producción artística, sino que esta se desarrolla de acuerdo con la pluralidad de la civilidad democrática. La libre variación temática y técnica en la producción artística, que cancela la posibilidad de un relato de desarrollo progresivo (ejemplificado por Vasari o por Greenberg), se corresponde con la diversidad generada y sostenida por la democracia liberal. Las potencialidades humanas que se abren con la democracia de mercado encuentran realización simbólica en la creación artística: “¿Qué maravilloso sería creer que el mundo plural del arte del presente histórico sea un precursor de los hechos políticos que vendrán!” (Danto 1999: 59). La pregunta es si el desacreditado mito de los grandes relatos modernos puede ser sustituido por ese otro mito, no menos moderno, que es el pluralismo del “mercado”. El propio Danto no oculta su sospecha de que las producciones artísticas se hayan convertido en el arte posthistórico en “emblemas del poder, pero en una forma enmascarada por la espiritualidad de sus prácticas y reivindicaciones” (1999: 191).

del arte. Los conflictos estéticos o políticos han sido desterrados del campo artístico. Pero, ¿cómo interpretar la nueva situación? ¿Se trata de la realización acabada de la autonomía radical por la que el arte venía pugnando desde el siglo XVIII? ¿O se trata del triunfo sin restricciones de la fragmentación y la pluralidad que produce el mercado, que si bien no conoce límites externos a su propia lógica diversificadora, socava toda sustancialidad reduciéndola a mero soporte de la producción del valor de cambio? ¿Supone la negación de la servidumbre religiosa o política del arte el final de toda servidumbre?

La única fuente de sentido que parece sustituir a la descreditada narrativa histórica de los modernos es otro mito moderno: el mercado. [...] La pregunta ¿qué es el arte? tendría entonces como respuesta: lo que los *marchands* buscan comerciar, lo que los coleccionistas quieren comprar, aquello que los medios de comunicación consagran y promocionan revistiéndolo de valor (en el ambiguo sentido económico, moral y estético de la palabra). (Fernández Vega 2009: 30)

¿Cancela ese veredicto toda posibilidad de un arte críticamente reflexivo hoy? Si aceptamos que la industria de la cultura se ha convertido en el marco actual de toda producción cultural quizás exista una posibilidad reflexiva si el acceso al público forma parte de las condiciones de producción e incluso del “artefacto” mismo, sea este una obra en sentido clásico burgués o un acontecimiento artístico que deja escasas huellas materiales. En todo caso el concepto de material debe abarcar todas las esferas: la producción, la distribución y la recepción del arte. La reflexividad debe extenderse más allá de la producción también a la distribución y a la recepción del arte.

Algo de esto podemos reconocer en el marco de producción y recepción que hemos identificado con las denominadas vanguardias históricas y que puede ser heredado por el arte actual. En él las condiciones mismas de producción y recepción del arte se convirtieron en su objeto. La industria de la cultura –y especialmente el público y sus actitudes receptivas configuradas por la industria cultural y adaptadas a ella– no fueron evitadas, sino más bien visibilizadas. Esto presupone el desplazamiento desde la obra de arte clásica hacia el acontecimiento artístico, lo que se ve claramente en las representaciones dadaístas y en los *shocks* surrealistas del público y, de forma más sutil, en las presentaciones de Duchamp, por ejemplo en sus *readymades*, hasta el Happening como forma artística, los accionistas vieneses Mühl, Brus, Nitsch o Schwarzkogler o, todavía de modo más claro en las “esculturas sociales” de Joseph Beuys o las acciones de embalaje de Christo & Jeanne-Claudes, en las que el acontecimiento artístico consiste en el proceso global desde la primera idea, pasando por las dificultades burocráticas y técnicas, hasta su breve realización y subsiguiente desmonte, así como las reacciones de todos los implicados durante ese tiempo.

En estos casos no hay ya un artefacto que pueda ser colgado en la pared de un museo o que pueda comprar un coleccionista. Y cuando esto es posible, se trata entonces de una “huella” del acontecimiento artístico, un mero recuerdo de lo que sucedió entre un artista y otros participantes y quizás también un material en un momento determinado. El público se convierte en participante de un acontecimiento, es implicado y se trabaja sobre él y por lo general, a través de lo que sucede, es llevado a reflexionar sobre lo que verdaderamente significa el arte, la situación artística, exponer y contemplar, cuáles son los deseos del público y de dónde proceden. Otro aspecto

de esta alianza operativa es menos agradable para el espectador: por primera vez en la historia del arte se despliegan abiertamente entre los participantes la agresión, la ira y la rabia, el desprecio y la envidia, todos los sentimientos negativos. En el arte los espectadores son convertidos en objeto incluso de burla. En otros espectáculos el público ha de burlarse de modo más o menos benévolo de sí mismo, es presentado como voyeurista y cruel, insaciable en su sed de sensaciones, sin respecto a la dignidad o, incluso, a la salud y la vida del artista, o también bobo y fácil de entretener, incluso a través de tonterías, se le insulta y ataca. Ciertamente no existe una forma correcta de reaccionar a estas afrentas.

En la época de Dada en Zurich, el objeto de la excitación era el entusiasmo bélico de la primera guerra mundial y la correspondiente indiferencia frente a la muerte de toda una joven generación, de la que habían huido a Suiza los dadaístas. Solo el escándalo podía provocar la atención de una opinión pública endurecida, embotada y ruidosa. Por eso había que llevarla al conocimiento por medio de shock. Después de la segunda guerra mundial la abstracción se volvió dominante, mientras que los intentos de las vanguardias históricas quedaron en un segundo plano (aunque no faltaron nunca, piénsese en Ernst, Magritte o Duchamp). En los años sesenta crecieron en importancia los trabajos “reflexivos”, especialmente en el movimiento Neo-Dada con la participación de Yves Klein, Piero Manzoni, en la música John Cage. Poco a poco se convertiría en la actitud dominante con Joseph Beuys, en Europa, los Happenings (en USA y Europa), el Pop-Art (primero en USA). Warhol se sitúa plenamente en esta tradición.

Creo que las posibilidades reflexivas elaboradas con absoluta radicalidad por las antiguas vanguardias estéticas modernas pueden ser extrapoladas a otras posibles formas de creación. Sin entrar aquí a debatir la posibilidad de principio de someter la historia del arte moderno a un esquema evolutivo de racionalización, no cabe duda de que hoy resulta prácticamente imposible definir para las diferentes artes cuál es el estado más avanzado del desarrollo de los materiales, de la evolución de las formas o de los problemas de construcción de los artefactos y, por tanto, también mucho más difícil reconocer en dicho estado del material la historia de dominación y sufrimiento sedimentada, para afrontar las cuestiones que el material plantea al artista darles expresión y mantener abierto un horizonte de reconciliación en que queden superadas. Y sin embargo, probablemente se puedan seguir planteando esas exigencias fundamentales a través de una reflexividad ampliada y actualizada, volcada críticamente contra el sometimiento al dictado de la industria cultural.

Teorema: un modelo

Llegados a este punto quizás resulte interesante recordar la película de Pasolini *Teorema* (1968) y analizar el modelo que ofrece para aproximarse a las relaciones entre arte y política. Pasolini nos presenta una familia de la alta burguesía milanesa con una existencia gris que recibe a un enigmático visitante que se instala en la casa como un miembro más de la familia. Con su potente atractivo físico y carisma personal, les va seduciendo uno a uno con su atención y su amor: primero a la doncella, luego al hijo, a la hija, a la madre y, por último, al padre. Una vez que la seducción se ha materializado y todos han vivido un encuentro emocional y sexual con el extraño visitante, este se marcha y los miembros de la familia se quedan descolocados sin saber cómo continuar con sus existencias. Cada uno intenta de manera completamente

diferente y aparentemente absurda compensar la ausencia. La asistenta Emilia vuelve al pueblo, donde hace milagros y es aclamada como santa; la joven Odetta pierde la conciencia y termina en un manicomio; Pedro, el hijo, acepta su homosexualidad y se dedica a la pintura abstracta; Lucia, una esposa de estricta moral, se entrega agónicamente a jóvenes que busca por la calle como si quisiera recuperar el encuentro con el enigmático visitante; el Padre regala su fábrica a los trabajadores y, en un gesto que imita a Francisco de Asís, se quita toda la ropa en la estación de tren de Milán adentrándose solo y desnudo en el desierto.

Estamos ante una seducción estética. La presencia del extraño se expresa a través de su cuerpo, sus gestos, su mirada, sus movimientos,... La cámara nos implica en esa forma de contemplación seductora. A través del encuentro corporal con el huésped se ve socavada la identidad de cada uno de los protagonistas del círculo familiar burgués. Se trata de un encuentro que trastoca el sentido y los sentidos. Pero, al mismo tiempo, ese encuentro deja abierta la cuestión de la traslación posterior a la praxis cotidiana de cada uno de los protagonistas, se pueda apoyar o no en un contexto comunitario, posea una dimensión productiva o destructiva, lleve a un retorno al entorno tradicional o conduzca a una ruptura radical con el entorno burgués y capitalista, etc.

Las referencias bíblicas y mesiánicas, pero también políticas, tanto en el film como en el libro (Pasolini 2005), son evidentes. Pensemos, por un lado, en las imágenes del desierto y las palabras bíblicas. Por otro lado, la figura del padre de familia, el último en ser seducido, encarna el fundamento del orden burgués y familiar. La entrega de la fábrica a los trabajadores, el abandono de todas sus pertenencias, incluida la ropa, representa el derrumbe de ese orden y la apertura de un nuevo orden (Zylberman 2012: 134). El contacto parece poseer el carácter de lo que Walter Benjamin llamó una “iluminación profana” que interrumpe el curso y la marcha de las cosas. Pasolini no resuelve el enigma del desencadenante de la conmoción, si se trata de un mesías terrenal, un extraño, un enviado,... Es el único personaje sin nombre. Pero insinúa un contacto con lo santo, con la transcendencia, con lo auténtico, con lo otro.

El film nos muestra que los protagonistas ocupan un lugar en un orden construido socialmente y dotado de un sentido al que están subordinados. El encuentro con el visitante enigmático abre un espacio en el que cada uno entra en contacto con lo extraño en sí mismo, con un anhelo y un deseo hasta ahora desconocidos. Esto les permite experimentarse de una manera nueva, lo que hace que el que ha sido hasta ahora su mundo se tambalee y descomponga. Sin embargo, en la presencia del extraño, la crisis se produce bajo una mirada que recompone y permite experimentarse como otro y completamente sí mismo. En las reacciones que buscan construir de nuevo un mundo, los personajes aparecen como empujados por un anhelo y un deseo que en el instante del encuentro con el extraño han reconocido como propio y que promete dar cumplimiento a lo que hasta ese momento se hallaba ausente en sus vidas, sea esto lo místico, la pasión, la plenitud o la libertad, y que al mismo tiempo los extraña respecto al orden en el que se encontraban hasta ahora atrapados, los vuelve extraños en medio de ese orden.

La imprevisibilidad del acontecimiento que pone en crisis la identidad y provoca la transformación del mundo en que se inserta va de la mano de la impredecibilidad de la traslación de esa conmoción a la praxis cotidiana. En todo caso, dicha traslación está en conexión con las tramas sociales en que se pueda inscribir la reacción. Y estas tramas sociales no poseen un carácter unívoco ni se mantienen fijas en el tiempo. La

propia constelación de situaciones y personajes que nos presenta *Teorema* posee el índice temporal de 1968: tanto en el orden de la propiedad, como en el de la sexualidad, la creación artística, las comunidades pre-burguesas rurales o las relaciones interpersonales. Incluso la actual fetichización de la auto-transformación o la exigencia autoritaria de reinventarse a sí mismo establecen un marco específico al planteamiento del film que no debería pasarse por alto en su posible actualización. Sin embargo, esto no impide reconocer un modelo para el encuentro significativo –religioso, estético o político– que cuestiona y desafía el orden dado y desarrolla fuerzas para su transformación. Sobre todo si tenemos en cuenta que el film no sucumbe a una simplificación o una esquematización rígida. El encuentro no predetermina por sí mismo la traslación a la praxis cotidiana, que está configurada por el orden dominante y sus determinaciones. La actividad artística y su recepción pueden ser un desencadenante, propiciar e impulsar la transformación de sí y de ese orden, pero la traslación también puede conducir a una inclusión e integración en lo existente, a la locura o al diletantismo artístico. Nada hace pensar en una omnipotencia del arte.

Interrupción y subversión

Demasiado superficialmente se ha considerado “experiencia” lo que no es sino el sometimiento de la realidad a la “cama de Procusto” de una subjetividad ella misma troquelada por las condiciones sociales de supervivencia de los individuos que pasa por la neutralización de la capacidad de experiencia. Curiosamente Th. W. Adorno define como *telos* del sujeto estético la experiencia no recortada de lo no-idéntico (Adorno 1970: 119), de modo que en la experiencia estética queda descentrada la identidad del sujeto. Para explicar este descentramiento, Adorno rescata de la analítica kantiana de lo sublime la categoría de ‘conmoción’, en la que no se articula una vivencia particular, sino “un *memento* de la liquidación del yo, que en cuanto conmocionado descubre su propia limitación y finitud” (Adorno 1970: 364). En el instante de la conmoción de la experiencia estética el yo experimenta lo no idéntico en las cosas. Dicha conmoción revela el elemento de verdad objetiva de la naturaleza interna y externa oprimida, pero bajo el signo de la posibilidad de su liberación. En la forma de relación estética con la realidad se produce una negación del universo de inmanencia clausurada que le impone el principio de identidad que configura el orden social y cultural actual.

La realidad no puede confundirse con mera facticidad. La experiencia de lo no idéntico en el arte expresa la utopía de una relación con la naturaleza interna y externa libre de dominación. Sin embargo, esa utopía no es lo completamente otro de lo fáctico. Más bien se alimenta de la menesterosidad de todo lo existente que sale a la luz en la rememoración de su génesis y en la historia de sufrimiento vinculada a ella. Lo que es ‘más’ de lo que hay, existe en lo que hay como pasado no liquidado que insta a su cumplimiento, sin que las obras de arte puedan decir si un día dicho cumplimiento tendrá lugar. “Solo por su forma, el arte promete aquello que no existe, anuncia, por muy quebradamente que sea, la pretensión de que, por el solo hecho de aparecer, también tenga que ser posible” (Adorno 1970: 128). De esta forma es como el arte auxilia a la naturaleza, sincopando denuncia y anticipo, y exigiendo una praxis que produzca verdaderas transformaciones. En el arte se presenta la naturaleza como algo que no se agota de modo absoluto en la mediación que llevan a cabo la sociedad y el pensamiento, es decir, como algo que se resiste a la humanización intencional. Sin la paciencia de entregarse a las cosas, sin un suave adaptarse del yo al no-yo, no existe

experiencia en sentido enfático: ni estética ni religiosa. Solo la mirada prolongada y sin violencia sobre el objeto, solo la reflexión en cuanto concentración amplificadora puede ir más allá de lo ya pensado previamente y hacer saltar por los aires el contorno fijado de las cosas.

Tanto en la producción del arte como en su recepción se condensa la dimensión somático-corporal de la experiencia. Sin la suavidad mimética frente a las cosas no podría existir el arte. En cierto sentido, el arte es un intento de captar gestualmente la realidad, que al rozarla retrocede y registra las marcas que produce el encuentro. En la obra de arte encontramos la constelación de esas marcas convertida en escritura cifrada de la esencia histórica de lo real. Tanto su contenido como la actividad artística que le imprime la forma serían impensables sin materialidad. La sensibilidad, el sentimiento, el inconsciente, la fantasía, todo lo que constituye el sustrato reprimido de la subjetividad del que surgen las obras, son sublimados en el arte y encuentran en él una articulación organizada. El espíritu se convierte en las obras de arte en el principio constructivo. Pero realiza su tarea no imponiéndose imperativamente a los impulsos miméticos, sino elevándose desde ellos y adaptándose a ellos suavemente.

La dimensión utópica de la mimesis en el arte se manifiesta en la intención de una identidad sin violencia que se opone a la razón identificadora sin dejar de serle afín. Para dar cumplimiento a esa intención, las obras de arte describen un doble movimiento de perderse en lo otro, material y objetual, y de reencontrarse en la identidad consigo mismas, en una identidad liberada ya de toda coacción. Así es como las obras de arte se convierten en signos cifrados de lo no idéntico, se oponen a la universalidad social abstracta y dejan resplandecer por un instante la posibilidad real de la utopía.

Para ello, y a la vista de la progresiva integración del arte en la industria cultural, resulta imprescindible una referencia crítico-negativa a lo existente, a la creciente estructuración de la vida cotidiana bajo la forma de la mercancía y a los efectos que esa estructuración produce en la percepción sensible de los individuos, atrapándolos fantasmagóricamente y conformando sus experiencias. Esa confrontación crítica se caracteriza por enfrentarse *desilusionadoramente* a las representaciones dominantes en la cotidianidad. La dimensión política y crítica del arte, como señalara W. Benjamin, depende de su capacidad de “interrumpir” el curso habitual de la acción y de enfrentarnos a la ilusión que lo enmascara (Benjamin 1934: 698). La actividad artística y sus expresiones han de hacer posible la reflexión y la intervención críticas por medio de un procedimiento de interrupción dialéctica, que suspende el devenir catastrófico de la historia.

Para este fin es preciso combatir el aislamiento y la pasivización del público. El arte tiene que involucrar a sus receptores de forma activa en la alianza operativa de autor, obra y público. Los productos de los creadores artísticos “deben poseer, junto y antes que un carácter de obra, una función organizadora” (Benjamin 1934: 696). En el cumplimiento de esa función adquieren una importancia capital los nuevos medios y técnicas con los que trabajan los creadores artísticos, que pueden ser puestos al servicio de las pretensiones emancipadoras presentes en la sociedad. Esa confrontación explícita con los nuevos instrumentos de producción es condición de posibilidad de un arte crítico y emancipador. Pero lo que define el verdadero carácter emancipador de la acción, a la que puede contribuir el arte, es su capacidad para liberar del curso catastrófico de la historia, es decir, para *interrumpir* la marcha de los acontecimientos o lo que W. Benjamin llama el “continuo” de la historia. Esa dialéctica en suspenso se

comporta de modo consecuentemente negativo respecto al curso temporal homogéneo de los acontecimientos que expresa la permanencia de la dominación. Esta negación del curso temporal del mundo tal como este transcurre se manifiesta en imágenes que rompen con los esquemas habituales de percepción e interpretación del tiempo. Por eso producen un *shock*, una conmoción. No es lo esperado, lo que resulta deducible del curso dominante del tiempo y de la historia. Existe una discontinuidad entre el pasado y el presente que se configuran en la imagen dialéctica. Ese pasado no es un instante integrado en la historia de los vencedores. Irrumpe sin mediación, conformando una constelación objetiva pero no intencional que revela las posibilidades no realizadas y sus vínculos con un futuro no esperado, posibilidades que pueden ser despertadas cuando se reconoce una dimensión política de proximidad que *chispaguea* momentáneamente. En este marco se inscriben las reflexiones de Walter Benjamin sobre el arte. Su apuesta por el montaje, el *shock*, el extrañamiento y la refuncionalización brechtianos, etc. revelan ciertamente una marca histórica, que hace necesario revisar su actualidad. Sin embargo, esto no invalida la significación de la categoría “interrupción” y su valencia tanto religiosa, como política y artística.

En un sentido similar considera J. Rancière que lo singular del arte y de su relación con la política consiste en establecer un espacio-tiempo material y simbólico de carácter específico que suspende las formas habituales de experiencia sensible (Rancière 2005: 17). Podría decirse que, como en el caso de la autonomización del arte respecto a los contextos de uso religioso, el arte también se ha autonomizado respecto al contexto de uso político, pero esto no significa que haya perdido toda conexión con lo político, sobre todo si no lo definimos de la manera como suele hacerse, es decir, como lucha por el poder y ejercicio del mismo. Para Rancière la política “es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos” (Rancière 2005: 18; cf. Rancière 1996). Pero si la política tiene que ver con la reconfiguración de la división de lo sensible, con introducir en ese espacio-tiempo reconfigurado sujetos y objetos nuevos, visibilizar lo invisible o invisibilizado, en definitiva, con la creación de disensos que destruyen los repartos excluyentes, entonces no cabe duda de que el arte juega un papel fundamental a la hora de crear esos disensos. La “política” del arte no consiste en otra cosa más que en “interrumpir” las coordenadas normales de la experiencia sensorial. No estamos hablando de funcionalización política del arte o de estetización de la política. Aquí no queda cancelada, sino al contrario, la autonomía del arte. Arte y política se basan en dos formas de reparto y división de lo sensible que interaccionan entre sí, aunque no puedan situarse en el mismo plano.

La confrontación con las estructuras de poder y las relaciones sociales existentes puede producirse, sin lugar a dudas, a través de una experiencia corporal y sensitiva. Y este socavamiento de lo establecido posee un carácter subversivo en un sentido no puramente estético, por más que pueda ser, y de hecho lo sea, integrado y neutralizado por el sistema. Evidentemente las relaciones sociales y las estructuras de poder no pueden ser subvertidas desde el arte. Las coacciones económicas, las relaciones de poder políticamente petrificadas y las lógicas capitalistas de asimilación establecen límites a las prácticas artísticas “subversivas”. Pero esto no anula la posibilidad de que surjan prácticas sociales, religiosas, políticas o artísticas que desafíen el orden político y moral dominante en un sentido emancipador y que puedan socavar su estabilidad,

sin que por ello tenga que producirse una confusión entre los medios políticos, los artísticos, los sociales, etc. No se trata, por tanto, de disolver la tensión que existe entre estas diferentes prácticas. No se trata de cancelar la separación del arte, ni desde la política ni tampoco desde el arte mismo, sino de apuntar a estructuras perceptivas y formas de experiencia capaces de encontrar resonancia en prácticas políticas de resistencia, insumisión o subversión. Las prácticas artísticas pueden poseer un carácter subversivo desde el punto de vista puramente estético y al mismo tiempo, más allá del marco específico de las instituciones, los mecanismos y las prácticas artísticas, apuntar hacia la cotidianeidad inspirando prácticas que la hagan estallar. La transformación de la percepción política de lo cotidiano puede ser promovida por las prácticas artísticas, que de ese modo contribuyen a redefinir el campo de lo político sin sustituir la política.

La instrumentalización mutua del arte y la política resulta hoy inaceptable, un camino intransitable o una senda perdida. La reflexión sobre la forma en que ellas se enfrentan a la realidad y responden a sus desafíos liberadoramente es un camino todavía abierto, aunque no exento de tensiones, conflictos y posibles inspiraciones recíprocas.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1953. "Prolog zum Fernsehen". Pp. 507-517, en *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann y otros. Frankfurt a.M: Suhrkamp 1970 ss.
- Adorno, Th. W. 1959. "Theorie der Halbbildung". Pp 93-121, en *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann y otros. Frankfurt a.M: Suhrkamp 1970 ss., T. 8.
- Adorno, Th. W. 1970. *Ästhetische Theorie*, en: *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann y otros. Frankfurt a.M: Suhrkamp 1970 ss., T. 7.
- Adorno, Th. W. 1980. *Minima Moralia*, en *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann y otros. Frankfurt a.M: Suhrkamp 1970 ss., T. 4.
- Benjamin, W. 1934. "Der Autor als Produzent". Pp. 683-701, en *Gesammelte Schriften*, ed. por R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkam 1972 ss., T. II/2.
- Bürger, P. 2000. *Teoría de la vanguardia*, traducción de Jorge García; prólogo de Helio Piñón, 3ª ed. Barcelona: Península.
- Calinescu, M. 1991. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- Danto, A. C. 1999. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. E. Neerman. Barcelona: Paidós.
- Fernández Vega, J. 2009. *Lo contrario de infelicidad. Promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual*. 2ª ed. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Horkheimer, M. - Adorno, Th. W. 1947. *Dialektik der Aufklärung*, en Th. A. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Ed. por R. Tiedemann y otros. Suhrkamp, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970 ss., T. 3.
- Pasolini, P. P. 2005. *Teorema*, Barcelona: Edhasa.
- Perniola, Mario 2008. *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Madrid: Acuarela Libros.
- Rancière, J. 1996. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Stack, O. 1969. *Pasolini*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zylberman, L. 2012. "El Teorema de Pasolini", en *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen*, núm. 4: 132-137.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA 
Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA Departament de Filosofia


UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

seyta.org/laocoonte