

De Adornos contemporáneos

Entkunstung y arte post-conceptual

Óscar Carrera Sánchez

“No se puede juzgar de manera general si alguien que hace tábula rasa con toda expresión es el portavoz de la consciencia cosificada o la expresión sin lenguaje ni expresión que denuncia a la consciencia cosificada”.

Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*.¹

“Una época terrible se avecina en Europa para la nueva generación: el reinado del dinero. Todo está podrido, incluidos los hombres, incluidas las artes”

Paul Gauguin (carta a J.F. Willumsen, Pont-Aven, otoño de 1890)²

¹ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Akal, 161.

² Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal, 1995, p. 95

Índice

Introducción	p. 3
“Restos de serie imitativos”: arte popular.	p. 13
“Hipótesis auxiliares añadidas”: arte conceptual.	p. 22
“El puro “esto””: arte material.	p. 28
“Catarsis vulgar”: arte prosaico.	p. 32
“Lógica hipostasiada”: arte científico.	p. 37
Conclusiones	p. 40
Bibliografía	p. 51

INTRODUCCIÓN

En muchos sentidos, la de Theodor W. Adorno es una estética respetuosa hacia la obra de arte, sin por ello desembocar en ese “miedo al objeto” que Hegel criticara a la filosofía kantiana.³ Adorno admite el abordaje del arte por parte de la razón (es más, “el arte necesita a la filosofía para desplegar su propio contenido”)⁴ y, sin embargo, le concede una gran autonomía con respecto a cualquier otra praxis humana. Kant relegó el arte al limbo de la descarnada belleza sensible, de ese desinterés puro que establece con el sujeto una relación demasiado estrecha, casi inefable, y Hegel, su otro gran referente, se dedicó a destruir el objeto, a aplastarlo bajo la superioridad histórica del concepto. Adorno tratará de mostrarse equidistante entre los dos: reconoce en Kant el presentimiento de un *telos* interno en el objeto en forma de “finalidad sin fin” y reconoce a Hegel el acierto de un paradigma dialéctico con el que dialogar con la obra, aunque yerre al subsumir el contenido de verdad del arte bajo una instancia mayor, el Espíritu, que lo torna prescindible a la postre. La estética adorniana se pretende una radicalización de la hegeliana, entroncando al mismo tiempo con la negatividad y la complejidad formal de su propio pensamiento, bajo un estilo tortuoso que él mismo definía como “paratáctico”.

Para Adorno, el arte es por naturaleza inconmensurable al concepto. La interpretación puede evaluar si la obra está lograda o no, si es verdadera o falsa, si es coherente consigo misma o deja de serlo, pero nunca habrá dado con su clave definitiva. El arte habla, se expresa, entra en comunicación con el sujeto, pero su lenguaje no es discursivo. La comunicación parece plausible pero es un engaño, como un lenguaje basado únicamente en *false friends*. El sujeto se puede aproximar a la obra si promete no violentarla, no constreñirla en un mapa conceptual que la torne sustituible por unas u otras ideas. Tiene prohibido avasallarla, es invitado a reflexionar a raíz de ella, no “sobre” ella. La “comprensión” no implica desentrañar, resumir, sino reconfigurar en su mente la articulación de las partes. En cierto modo, Adorno transfiere una inefabilidad característica de la música a formas artísticas, como la literatura o la poesía, que tradicionalmente se han entendido como la transmisión de unas ideas. Las transforma, en cambio, en “conocimiento no conceptual” (*begrifflose Erkenntnis*), expresión con la que ya designara a la música en escritos tempranos.⁵ Que esto sea justo o no, que

³ Hegel, *Ciencia de la lógica*, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1968, pg. 47.

⁴ TE, Akal, 126.

“[La estética] reclama de la filosofía que ella no hace: extraer a los fenómenos de su existencia pura y conducirlos a la autognosis, a la reflexión de lo petrificado en las ciencias, no a una ciencia propia más allá de las ciencias. De este modo la estética se dobliga a lo que su objeto (como cualquier otro) quiere inmediatamente. Para poder ser experimentada por completo, toda obra de arte necesita el pensamiento, la filosofía, que no es otra cosa que el pensamiento que no se deja frenar.” (TE, Akal, 347)

⁵ Vicente Gómez, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Cátedra, Madrid, 1998 pg. 63.

respete la particularidad de esas otras artes, puede ser objeto de debate; en cualquier caso es la música su especialidad, su pasión y su modelo, y, junto a la literatura, la disciplina a la que dedica un mayor número de ejemplos, retratando en cambio a las artes plásticas con trazos gruesos y escasas referencias concretas.

Adorno, fiel a su estilo dialéctico, define el arte con diversas aporías binarias y en apariencia irresolubles: es al mismo tiempo cosa en sí y fenómeno aparicional; intuitividad sensible y consecuencialidad lógica, mónada autónoma y correlato histórico, contenido articulado y material reprimido, síntesis constrictiva y contradicción irresoluble. Una obra es significativa desde su propia forma, lo expresivo en ella es su propia manera de organizarse. Con un ejemplo se entiende mejor: lo importante en Kafka no es el trasfondo psicológico o simbólico de sus relatos, que no nos ha llegado, que tal vez el propio escritor desconocía, sino el permanente contraste entre un absurdo narrado y una forma naturalista de narrarlo. El valor, pues, no se concentra en una interpretación discursiva capaz de sustituir a la obra, lo que le haría perder gran parte de su encanto, sino en el ponerse en acción de la obra misma cada vez que es leída. De este modo, la obra de arte se vuelve un pozo sin fondo, de contenido inmensurable, que se define por su “carácter enigmático” (*Rätselcharakter*). “Cada obra de arte es una imagen enigmática, pero se queda ahí, en la derrota preestablecida de su contemplador”.⁶ La obra es inútil, inasequible a la instrumentalización, mantiene un diálogo inacabable con el sujeto sin revelar nunca su esencia, que por definición se localiza en su propia configuración. Este “misterio” es un residuo del carácter mítico que antaño iba ligado al arte, y del que se ha emancipado recientemente (según Adorno, sólo en Occidente), conquistando su independencia con respecto a la religión y la glorificación de las instituciones, y al mismo tiempo manteniendo su enigma, en el que resuena el silencio del templo en que antaño contribuía a la adoración.

En resumen, la obra suma siempre más que la intención de su autor y más que lo que puede captar su espectador. Es algo, en cierto sentido, con vida propia; de nadie depende. Pero, aunque el enigma sea vertebral, sustancial para el concepto adorniano del arte, ¿no presenta grados? ¿Todas las obras son igual de enigmáticas? ¿Lo mismo da el teatro de Beckett que las bailarinas de Dégas? Al primero iba a estar dedicada la propia *Teoría Estética*, mientras que el segundo desmerece su consideración.⁷ Parece evidente que, aun reconociendo la dificultad de comparar una obra concreta con otra, existe a grandes rasgos un arte más negativo, más radical, más activo y un arte más afirmativo, más conformista, más reactivo, más fácil de adoptar por la racionalidad instrumental que vertebra la totalidad social. Esta ontología del arte, pese a aplicarse a todas sus formas, nos invita a pensar que existen creaciones más auténticas que otras. A

En 1961-1962 la Adorno expone una definición de la música en términos casi calcados a los que luego utilizará para el arte en general, enfatizando su condición de ser “lenguaje, pero uno sin conceptos” (Adorno, *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, Akal, Madrid, 2009, p. 224).

⁶ TE, Akal, 166.

⁷ Antonio Gutiérrez Pozo, *El concepto fenomenológico de la estética dialéctica de Adorno*, en “Pensamiento: revista de investigación e información filosófica”, vol. 61, núm., 230, mayo-agosto 2005, p. 303.

lo largo de la *Teoría Estética* las obras que casan con su criterio son denominadas simplemente “obras auténticas”, “importantes” o incluso “de rango máximo”, según traducción.⁸ Esta división elitista entre unas piezas “completas” y otras “fallidas” es bastante problemática. Adorno aduce que “Las obras de arte malas llegan a ser malas porque plantean objetivamente la pretensión de ser arte que desmienten subjetivamente. [...] La crítica que demuestra que son malas les hace honor en tanto que obras de arte. Son obras de arte y no lo son”.⁹ De la ontología estética, de la descripción de la experiencia artística, la constitución de la obra en abstracto y las nociones metafísicas inherentes a ésta, Adorno pasa arriesgadamente a una prospectiva para la “obra auténtica”, es decir, salta del ser al deber ser, de lo descriptivo a lo prescriptivo. Es una maniobra desconcertante. Del “todas las obras de arte, y el arte en su conjunto, son enigmas”¹⁰ se pasa a afirmar que algunas lo son más que otras, esto es, que “las obras de arte no logradas no son obras de arte”. Genette responde con sarcasmo: “La fórmula de Adorno, que por cierto tiene el mérito de la claridad, me parece lógicamente insostenible: es como si dijera que los gatos negros (o blancos, etc.) no son gatos”¹¹.

En realidad, la fórmula no es tan meridiana. La teoría supone, no que exista literalmente arte que no es arte, sino que hay una gradación con criterios de evaluación muy marcados para distinguir un “ejemplar auténtico” de un “intento fallido”. Estamos ante una visión, en suma, fuertemente esencialista: se predica una esencia ideal para el contenido de eso cuyo contenido no puede saberse. El arte debe ser capaz de formular bien su enigma, si no, se asemejaría una adivinanza cuyas palabras se hubieran trastocado y resultara ilegible. El destino de lo que queda a medio camino, de lo que no es perfecto pero tampoco exactamente “falso”, permanece incógnito: lo más factible es que caiga en el segundo de los grupos, en aquello que no merece la discutible etiqueta de “arte auténtico”.

Nuestro objetivo será perseguir la estela de esas escasas obras “auténticas” en el campo del arte contemporáneo, refiriéndonos, sobre todo, a la vertiente plástica y sus derivados. Del pequeño muestrario con que el filósofo ilustra sus tesis poco se puede colegir sobre pintura o escultura. Salvo algunos comentarios generales sobre vanguardias más que pictóricas, y la incuestionable apelación a Paul Klee y al *Guernica* de Picasso, el discurso se mantiene en un alto grado de abstracción. Ha provocado muchos quebraderos de cabeza que quien fuera director del Instituto de Investigación Social no aludiera “a las investigaciones artísticas más recientes, salvo para insistir en su carácter equívoco. Adorno se “instala” en plena crisis del arte, y sus referencias revelan un conservadurismo asombroso”.¹² No se sabe si desatendió ese campo por desinterés o, como defienden algunos, por “falta de proximidad con los objetos y con

⁸ TE, Akal, 52, 144, 217, 247, 310, 333, 390, 402, 407, 415, 476, etc.

⁹ TE, Akal, 396.

¹⁰ TE, Akal, 164.

¹¹ Gerard Genette, *L'oeuvre d'art*, t. II, p. 271-272.

¹² Marc Jimenez, *Theodor Adorno: arte, ideología y teoría del arte*, p. 143

las culturas del mundo del arte”.¹³ Sus ejemplos reiteran con fervor monomaniaco a Beckett, Kafka y la música. Ante esta carestía, uno comienza a sospechar que los requisitos para cumplir la estética de Adorno, al parecer tan benevolente hacia la autonomía (*Autonomie*) de la obra singular, son algo más exigentes, y acaso excluyan más obras que las que incluyen. Esto es así, como veremos, no porque la mayoría de la producción artística considerada “notable” sea en realidad pura bazofia, sino porque, directamente, no es ni buena ni mala: no es arte.

¿Qué pauta objetiva se puede utilizar para separar lo que es arte de lo que, aun pretendiéndolo, no lo es o dejó de serlo? Hay una serie de condiciones que conducen a la *Entkunstung* o “desartización” (también traducido al castellano como “desartificación” o “pérdida de la esencia del arte”). Este concepto que, fuerza es decirlo, suena tan extraño en alemán como en castellano, es uno de los primeros que aborda *Teoría Estética* y hace referencia a “la praxis que aproxima irreflexivamente el arte (más acá de su propia dialéctica) a la praxis extraestética”¹⁴, fruto de “la pasión por manosear, por no dejar ser a las obras lo que son, de alterarlas, de reducir su distancia respecto del contemplador”.¹⁵ De acuerdo con Gerard Vilar, se trata del “proceso dialéctico por el que el Arte pierde progresivamente sus cualidades y rasgos tradicionales -la autonomía que mantuvo desde Diderot a Kant, Schiller y Hegel- para convertirse en otra cosa. Adorno pensó en esa otra cosa como producto de la industria cultural, como víctima de las fuerzas ideológicas que dominan la sociedad administrada y, por último, como mera mercancía y, por consiguiente, como un producto cosificado que deja de ser un modo esencial de pensar el mundo”. Este conjunto de características, aplicable a multitud de campos, puede despertar una rápida asociación con lo que la imagen que habitualmente nos hacemos del “arte contemporáneo”, el cual se basa en gran medida en atacar desde todos los frentes la esencia del arte, en ponerla incesantemente en jaque bajo la bandera del “anti-arte”. Así, el arte se habría desartizado “cada vez que se ha presentado negativamente respecto de alguna de sus cualidades tradicionales: cuando ha maltratado la belleza, al desestizarse, al desmaterializarse, al intelectualizarse, al tecnologizarse, al efimerizarse... La mayoría de estos movimientos fueron percibidos en su momento negativamente por muchos para, después, ser considerados como momentos de redefinición del arte.”¹⁶

No es tan sencillo como pudiera parecer. El propio Adorno se permitía defender sin ambages la pérdida de la esencia del arte. “Si el arte es secularización de la trascendencia, toma parte en la dialéctica de la Ilustración. El arte se ha enfrentado a esta dialéctica con la concepción estética del antiarte; el arte ya no es pensable si este momento. Esto no significa sino que el arte tiene que ir más allá de su propio concepto para serle fiel. Pensar en su eliminación le honra porque está a la altura de su pretensión

¹³ Chris Murray (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2010, pg. 13.

¹⁴ TE, Akal, 243.

¹⁵ TE, Akal, 30.

¹⁶ Gerard Vilar, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010, p. 14.

de verdad”.¹⁷ En efecto, es antiartístico el aguerrido “arte que se aferra a su concepto y se niega al consumo”, aquel que se descubre víctima de “su malestar consigo mismo y a la vista de las catástrofes futuras, con las cuales está en desproporción moral el hecho de que el arte siga existiendo”.¹⁸ Adorno apunta más lejos: “Hoy día las únicas obras que cuentan son las que ya no son obras”.¹⁹ Su prototipo de antiartista es Samuel Beckett; en la plástica rara vez se pronuncia, y cuando lo hace se expresa de forma particularmente ambigua.²⁰ Las causas del proceso dialéctico de desustancialización son diversas, tanto es así que casi se identifican con todos y cada uno de los factores que afectan a la posición del arte: el estar en un mercado de consumo primordialmente burgués amenaza su libertad, el entrometimiento de la crítica en sus cuestiones le impone mandatos desde fuera, la institución del museo neutraliza las obras mediante su celebración institucional, la industria del entretenimiento transforma a los artistas en obreros asalariados, las corrientes minimalistas y ambientales proceden a incorporarlo al decorado funcional, la creciente cultura del espectáculo ofrece una irresistible tentación de chabacanería que lo dinamita desde dentro...

La amenaza cada vez se torna más dramática, pues todos estos factores se han intensificado notablemente desde la era de los “ismos”, cuyo espíritu, a la luz su modesto elenco de referencias, provocaba indudables simpatías en Adorno. Nuestra pregunta será ¿qué habría pensado de lo que sobrevino tras su muerte, de la neovanguardia impenitente, ese submundo de ovejas en formol, performers autolesivos, ceniceros hinchables, crucifijos en orín y autorretratos fotográficos? ¿Perseveró el arte en el espíritu radicalísimo del *avant-garde*? ¿Se dejó vencer por quienes confabulaban contra él?

Para dilucidarlo carecemos de asideros, ya que Adorno no ofrece exigencias concretas que permitan reconstruir su prescripción filosófica. Una de las pocas precisiones que establece es la de “un arte tenebroso, de color negro”. Y añade: “mucha producción contemporánea se descualifica al no enterarse de esto y disfrutar infantilmente de los colores”. Por supuesto, este “arte negro” (*schwarze Kunst*) no debe ser tomado de forma literal, ni mucho menos imperativa: “El arte denuncia la pobreza superflua mediante su propia pobreza voluntaria; pero también denuncia el ascetismo y no puede establecerlo simplemente como su norma”. La razón de esta singular prescripción es, como de costumbre, el imprescindible masoquismo de la experiencia estética. “La injusticia que

¹⁷ TE, Akal, 46.

¹⁸ TE, Akal, , 449-450.

¹⁹ Filosofía de la nueva música, pg. 36

²⁰ Por ejemplo, en la comparación con Beckett, reconoce que, aunque “es fácil persuadir al neodadaísmo más reciente de su falta de referencia política y despacharlo como absurdo”, esto supondría olvidar “que esos productos manifiestan lo que el sentido llegó a ser sin miramientos, ni siquiera consigo mismo en tanto que obras de arte” (TE, Akal, 206). No obstante, se infiere la superioridad de Beckett, cuyas obras son auténticas “no por la ausencia de sentido (entonces serían irrelevantes), sino en tanto que discusión sobre el sentido, [...] En las obras significativas la negación del sentido se configura como algo negativo, mientras que en las otras obras se copia de una manera torpe, positiva” (TE, Akal, 207). Es mucho más sutil el absurdo pautado, acordado, reproducible, arduamente ensayado de una obra de teatro que el frívolo collage o *assemblage* que pretende reflejar el desorden señalándolo simplemente con el dedo.

comete todo arte alegre es una injusticia contra los muertos, contra el dolor acumulado y mudo”.²¹ Sin duda, esa negrura figurada queda muy lejos de la homogeneidad ramplona de los cuadros de "negro sobre negro" ingeniados por Alexander Rodchenko. Una prueba de ello es que hayan sido vendidos luego a alto precio, con variaciones mínimas, por Ad Reinhardt, Mark Rothko, Robert Rauschenberg, Sergej Jensen, Olivier Mosset, Pierre Soulages, Alan Charlton, Allan McCollum, Milton Resnick, Ellsworth Kelly, Lucio Fontana, Alan Ebnother, Stephen Prina, Mark Alexander, David Austen, Marcia Hafif, Robert Mangold, Brice Marden, Anne Truitt, Dorothea Rockburne... No hay razones de peso en las obras para suponer que la uniformidad del negro suponga de por sí el contrapunto inconformista de la del blanco (practicada, además de por algunos de los ya citados, por Kazimir Malevich, Robert Ryman, Agnes Martin, Mino Argento, Piero Manzoni, On Kawara, Roman Opalka y un etcétera aún mayor), ni que su inspiración resulte menos descaradamente comercial que la de los monocromos azules de Yves Klein.

Tampoco ha de tomarse muy en serio el carácter “comprometido” del arte con la miseria social, postulado que da lugar a frecuentes malentendidos. El arte ideológico con un claro mensaje revolucionario, el que introduce su afilado dedo en las innumerables llagas abiertas del mundo, no suele ser verdaderamente revolucionario, pues al resultar más directamente traducible al lenguaje discursivo, casi sustituible por un mitin o una charla sindical, se presta a diluirse en el terreno de la noción política o la teoría social. En otras palabras, se ofrece a la cosificación. Lo vemos en el uso que la industria capitalista hace de la efigie de los guerrilleros, los ídolos contraculturales, las obras de culto, reclutándolos para la gran bola de nieve del *merchandising*. Algo hay de inofensivo en tales motivos cuando pueden ser absorbidos por la maquinaria de hacer dinero. Ni siquiera el uso del arte *engagé* por parte de las fuerzas progresistas se salva, pues la instrumentalización contradice la necesidad de un arte autónomo. El marxismo ortodoxo, que “no entendió ni la dialéctica ni el arte”²², relegó la creación humana a un plano estrictamente superestructural; al convertir el arte en propaganda cumplió la sombría predicción hegeliana de su muerte, la cual, al buscar su sustitución por el cambio social, se desenmascara como “una sentencia totalitaria”.²³ En la Unión Soviética, la Revolución se desliga pronto de la vanguardia, que acaba siendo vista como delirio antisocial de origen burgués, y se da un naturalismo conservador que expresa su deriva totalitaria.²⁴ Para Adorno, la estética oficial de los países marxistas es “pueril”²⁵; en alguna ocasión suspira: “mejor nada de arte que realismo socialista”.²⁶

²¹ TE, Akal, 60-61.

²² TE, Akal, 472

²³ Akal, 327.

²⁴ Sin embargo, en sus primeros tiempos el bolchevismo abusó del constructivismo como estética oficial: el arte no figurativo, se pensaba, expresaba mejor la esencia de lo revolucionario, del mundo por venir, que la idealización edulcorada en que desembocaba el realismo burgués. En esto, curiosamente, se aproximan a los postulados de Adorno, y es sintomático de la naturaleza del estalinismo que precisamente fuera un naturalismo idealizado, que “suele ir de la mano del placer oprimido (anal, en lenguaje psicoanalítico), del carácter burgués deformado” (TE, Akal, 304), lo que se instauró como estética oficial de la Unión Soviética hasta su extinción.

²⁵ TE, Akal, p. 329.

Cuando propone un arte radical que luche contra el dragón tardocapitalista no busca en él unos valores definidos, un mensaje contundente, sino todo lo contrario: algo tan lejano al concepto que no pueda ser politizado por ninguno de los bandos. Ni siquiera el una oposición política sin institucionalizar se libró del engaño: en el situacionismo y otros movimientos antiautoritarios, el llamado a convertir la ciudad, la escuela o la vida en una pieza artística sonaba tan amenazador para la autonomía estética como los parques temáticos.

La vanguardia inicial frecuentó a la política radical, y en ocasiones se fundió con ella más de lo estrictamente tolerable. Adorno así lo recuerda: “durante la Primera Guerra Mundial, y antes de Stalin, las mentalidades avanzadas en el arte y en la política iban juntas; quien comenzó a existir despierto por ese entonces piensa que el arte es a priori lo que históricamente no era en absoluto: políticamente de izquierdas”.²⁷ Pese a su innegable potencial, lo dialécticamente negativo de este arte se bamboleaba en la cuerda floja, porque con frecuencia incluía en su reverso (y a veces en su programa) la esperanza de una síntesis, la irrupción inminente de un nuevo orden social.²⁸ De ahí la adoración de Mussolini por parte del futurismo italiano, el carácter propagandístico del constructivismo en los primeros años de la Unión Soviética o la autoritaria adhesión del surrealismo al Partido Comunista francés. Esta pérdida de autonomía ideológica se corresponde con un apaciguamiento estético a partir de los años 20, cuando se produce una cierta “vuelta al orden” en las filas de la vanguardia. En Alemania, el expresionismo queda renegado a favor de la Nueva Objetividad y el verismo, Italia modera su estética hacia un clasicismo -liderado por *Valori Plastici* y el movimiento *Novecento*- que

²⁶ TE, Akal, p. 78.

²⁷ TE, Akal, p. 334.

²⁸ Por otra parte, Adorno solía advertir el reverso de los movimientos que más le interesaban. Siente cierta predilección por el expresionismo literario y musical, pero advierte que también éste oculta, como todo, su trampa, en concreto la del pesimismo frente a la clausura del mundo, la de cierto romanticismo rayano en lo bucólico que Adorno encuentra retrógrado. "El expresionismo [...] se convirtió en una broma porque reconoce la imposibilidad de la objetivación artística, que empero es postulada (se quiera o no) por toda manifestación artística"; característica que lo emparenta con el solipsismo dadaísta (TE, Akal, 47). Si no permanece encerrado de este modo en sí, su comunicabilidad corre riesgo igualmente, pues "se identifica con el compromiso" (Marc Jimenez, *Theodor Adorno: arte, ideología y teoría del arte*, 41).

En cuanto al surrealismo, se le antoja demasiado agresivo hacia la frontera entre arte y vida, especialmente en su querencia por la yuxtaposición azarosa de imágenes: "Los cuadros dialécticos del surrealismo son los de una dialéctica de la libertad subjetiva en una situación de falta de libertad objetiva. Sus montajes son las verdaderas vidas sosegadas. Desde el momento en que adaptan lo arcaico, crean *nature morte*. Estos cuadros no son tanto los de una esencia interior como los de objetos-fetiches en los que una vez se fijó lo subjetivo, la libido. Nos devuelven a la infancia por medio del fetichismo y no de la autosubmersión." (Theodor W. Adorno, *Looking back on surrealism*, en Irving Howe (comp.), "The idea of the modern in literature and the arts", Nueva York, 1967, p. 223). Todo esto por no hablar de su fácil banalización como "ilustración" de la teoría freudiana y su final condición de excusa para decorar fiestas de alta sociedad, que le hizo experimentar durante muchas décadas una "falsa pervivencia" (TE, Akal, 302).

En cuanto al constructivismo, más cercano a la exigencia social de su día que el realismo, es la aspiración radical a adaptar el arte al mundo desencantado, pero al serlo ofrece una concesión a éste. Adorno incluye en esta categoría a autores lejanos como Mondrian, que pecan de actuar "a costa de los impulsos individuales, del momento mimético, con lo cual amenaza con causar estrépito" (TE, Akal, 210, 338).

engarza hábilmente con el fascismo, en Francia el purismo otorga al cubismo el prestigio estético de “una alfombra” mientras Picasso pinta bailarinas rusas en formato pastiche y, como él, muchos otros autores antaño salvajados se refugian en una suerte de estilo sintético (fue el caso de Derain, Chirico, los integrantes de *Die Brücke*...). En los países capitalistas se despierta un fervor por las imágenes abstractas y deformes, que comienzan a hacer estragos en el gusto de la alta burguesía:

“Las corrientes modernas en las que contenidos que irrumpen como un shock socavaron la ley formal están predestinadas a pactar con el mundo, que recuerda en secreto la materialidad no sublimada en cuanto le quitan el aguijón. Por supuesto, en la era de la neutralización total también se abre camino la reconciliación falsa en el ámbito de la pintura abstracta radical: lo no objetual queda bien como decoración de las paredes del nuevo bienestar. Está por ver si de este modo también se reduce la cualidad inmanente; el entusiasmo con que los reaccionarios subrayan el peligro habla contra ella.”²⁹

Tal vez aquí haya depositada demasiada esperanza: parece difícil que un arte neutralizado mantenga su potencial subversivo en virtud de su forma, que el brochazo furioso siga golpeando desde su clavo en la pared del chalé. “Las obras suelen actuar críticamente en el momento de su aparición; más tarde quedan neutralizadas debido al cambio de la situación”.³⁰ ¿Fue un caso paradigmático de “neutralización” (*Neutralisierung*) lo que se estaba poniendo en marcha?

Los ismos de los años 20 y 30, si bien menos rabiosos, cáusticos e iracundos que sus predecesores, dejaron un legado envidiable: prueba suficiente fue el surrealismo, que atravesó todas las esferas de la cultura y cuyas nociones han trascendido a nuestros días. Fue a partir de 1945 cuando ese arte dividido entre formalismo y rabia a un paso de la militancia sufrió un drástico cambio. El centro de gravedad del arte se va a desplazar al mundo anglosajón donde, entre los dos fenómenos distantes del expresionismo abstracto y el arte pop, tiene lugar todo un cambio de sistema con respecto a la escena europea. Aunque nunca desaparecerán las ya clásicas “vanguardias de manifiesto” la crítica, de creciente poder, empieza a aglutinar a grupos heterogéneos de artistas, los cuales, por compartir un sistema de marchantes o una escena geográfica, son catalogados bajo una misma etiqueta que a menudo desatiende sus diferencias individuales. Estos nuevos “movimientos”, que ahora lo son a posteriori, presentan una mayor tibieza cuando se miran con retrospectiva: absorbida finalmente por un sistema mediático, la vanguardia pierde su reivindicación social, la ruptura formal se instituye como canon, la vertiginosa sucesión de estilos por parte de los productores comienza a recordar, sospechosamente, a la obsolescencia programada que reina en el mundo de los bienes de consumo.³¹ Adorno se percata de esta problemática, y habla en varias ocasiones de “la pérdida de

²⁹ TE, Akal, 302-303.

³⁰ TE, Akal, 302.

³¹ “Todo el movimiento definido como “expresionismo abstracto americano” habría sido promovido durante más de veinte años, en gira por el mundo, con notables ayudas financieras provenientes directamente de la Central Intelligence Agency (CIA), a pesar de que al presidente Truman -interpretando

tensión del arte tras la Segunda Guerra, que muchas veces se relaja en cuanto aparece”.³²

Es en este escenario, trágicamente dividido entre el *kitsch* involuntario de los países del Este y la vanguardia amenazada de muerte en Occidente, donde Adorno elabora su estética. Hasta qué punto se mantuvo al tanto de los últimos descubrimientos visuales es tierra abonada para la imaginación. Como es sabido, resulta complicado estar al tanto de lo que la posteridad reconocerá como valioso en nuestra propia época, razón por la cual colocaremos el límite de nuestro estudio en los años cincuenta. Por motivos de espacio no podemos analizar cada corriente, así que las agruparemos en grandes líneas generales. Tal vez pueda parecer osado enjuiciar categorías abstractas sin atender a sus referentes pero, como pronto veremos, éste es el modo de proceder típicamente adorniano. Uno de los grandes contrastes de la obra póstuma de Adorno es que, pese a la gran autonomía que concede a la obra singular, a pesar de la infabilidad que se le postula, el teórico no vacila en sentenciar a muerte mediante frases lapidarias a estilos, corrientes, movimientos e incluso modos de producción enteros, sin pararse a distinguir matices en su interior.

Al interesarnos en las artes visuales, no acaba de ser de nuestra competencia el arte de masas, que, pese a afectar a la literatura, el teatro y la música, hizo con aquéllas una notable excepción. No obstante, debemos abordarlo para justificar el subsiguiente énfasis en la vanguardia, que permanece en alto grado ininteligible para el gran público y no ha sido nunca más que una práctica minoritaria. Ya que el poder del arte “industrial” no ha hecho sino crecer durante la segunda mitad del siglo, su estudio nos ayudará a terminar de definir en qué panorama vamos a movernos.

el gusto de la mayoría de los americanos- le haya sido atribuido la frase "si eso es arte, yo soy un hotentote". [...] Lo que se pretendía era crear las condiciones para una superioridad estadounidense también en el campo de las artes visivas. Se hizo directamente por los Estados Unidos e indirectamente con organismos como el Congress for Cultural Freedom creado en Berlín en 1950, a finales de diciembre, con el fin de defender, nominalmente, la libertad de expresión cultural ante el autoritarismo soviético y su posible extensión a Europa. La estrategia fue financiar a los sujetos más complacientes, pero también a los más rebeldes, porque, como sostiene Saunders, "quien paga al flautista decide la música". (Angela Vettese, *El arte contemporáneo: entre el negocio y el lenguaje*, Rialp, Madrid, 2013, p. 180-181)

Para una discusión en profundidad, v. Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, Editorial Debate, Madrid, 2001, p. 351-387.

³² TE, Akal, 243.

“RESTOS DE SERIE IMITATIVOS”: ARTE “POPULAR”

Adorno, quien “incluye bajo una misma categoría estética el arte colorista de Matisse y el cine ideológico de Hollywood”³³, no distingue por principio mayor potencial crítico en una esfera de arte que en las otras. Sin embargo, siempre está deseoso de asignar menor valor, de descartar lo que nos impide concentrarnos en el arte verdadero. No es ningún secreto que para los teóricos de la Escuela de Frankfurt el arte de masas, el que obedece a los intereses del capital y viene sufragado por éste, queda en gran medida descartado de la dignidad estética (que no de la reflexión). ¿Razones? En primer lugar se alega que su propio modo de fabricación, lejano del modo de creación individual que teoriza la modernidad, rayano en la alienación fabril, neutraliza cualquier adarme de subversión. ¿Qué permitiría la industria sino productos repetitivos y alienantes, *soma* destinado al entretenimiento de las masas estúpidas? ¿Cómo invertir en algo que atente contra sus propios cimientos? De ahí que Adorno sospeche, no sólo de las superproducciones y el *entertainment* televisivo, sino también de aquellos productos que, auspiciados por el mercado, pretenden la reivindicación, la denuncia social, la negatividad crítica: nunca llegarán a ser más que una caricatura de la verdadera vanguardia, que por definición debe guardar una distancia respetuosa respecto de esos circuitos comerciales. Se le ha criticado a Adorno cierta propensión a descalificar formas artísticas atendiendo únicamente a la manera en que fueron engendradas, negando la posibilidad de un análisis caso por caso. Aunque esa impresión resulte, a decir verdad, recurrente, y pese a la subsistencia de un fuerte factor sentimental bajo el discurso teórico, existen factores alienantes en el modo de articulación, en las propiedades esenciales de un arte destinado al consumo de las multitudes, que es oportuno tener en cuenta.

La principal crítica al arte de masas es la de que “impide el desarrollo de individuos autónomos e independientes que juzguen y decidan conscientemente por sí mismos. Éstos, sin embargo, serían los requisitos de una sociedad democrática que necesita, para sostenerse y desarrollarse, adultos que lleguen a la mayoría de edad”.³⁴ Para empezar, propone modelos de éxito y heroísmo que no se dan en la realidad. En nuestra época más que en ninguna, promociona impolutas estrellas prefabricadas que contaron con una notable dosis de suerte, y que instan a las masas a imitar su calculada apariencia y su comportamiento con frecuencia autodestructivo, mientras se democratizan

³³ Antonio Gutiérrez Pozo, *Virtualidad, aletheia, crítica: la esencia del arte en la estética contemporánea*, Mileto, Madrid, 2005, pg. 233

³⁴ Adorno, *Culture Industry Reconsidered*, en “The Culture Industry: selected essays on mass culture”, Routledge, Londres, 1991, p. 92.

engañosamente los sectores que no generan capital. La poesía, la pintura, la fotografía y otras artes que se han vuelto minoritarias presentan menos dificultades de acceso que el cine comercial, el estrellato musical, la *performance* y, en general, los puestos que más generan riqueza, mientras teóricos y jóvenes aspirantes a artistas siguen focalizando su mirada en formatos que ofrecen escasas posibilidades de subsistencia.

Pero el *show business* no sólo inculca una falsa conciencia en las facultades imitativas del espectador, sino que en sus representaciones se ponen en juego situaciones de conciliación social, historias de superación personal, modelos de mejora estamental que invitan a su modo a la imitación y cuyo seguimiento, sin embargo, no produce los resultados deseados. Esta resolución necesaria del conflicto, esta conciliación de la tensión mortal en el inevitable desenlace afortunado, que incentiva la esperanza de su traslación al mundo de la praxis, alcanza, a decir de Adorno, hasta los recodos más profundos de la maquinaria cultural.

“En los productos de la industria cultural, los seres humanos se ven en aprietos sólo cuando pueden ser rescatados indemnes, por lo general, por los representantes de una colectividad benevolente; luego, en la armonía vacía, se reconcilian con los demás, cuya exigencia consideran al principio irreconciliable con sus intereses. Para este propósito, la industria cultural ha desarrollado fórmulas que incluso comprenden áreas no conceptuales, como la diversión de la música ligera. Aquí puede uno “estar en apuros” por problemas rítmicos que al instante se desenredan con el triunfo de un rimo básico.”³⁵

¿No es el acorde final de muchas canciones de los Beatles una particular versión del *happy end* hollywoodiense? En todo caso, resulta casi lo opuesto a la música dodecafónica y serialista que admiraba (y componía) Adorno, quien nunca encontró “la sustitución de la Novena Sinfonía por el jazz y el beat, la escoria de la industria cultural, exactamente iluminadora”³⁶. Recorre esta reflexión una analogía romántica, frágil pero evocadora, que relaciona el libre juego de las facultades que se produce en la experiencia del arte con el que es necesario para la praxis política. Para Noël Carroll, el argumento que relaciona el libre juego de facultades de la experiencia estética y la acción social, muy querido por la primera generación de la escuela de Frankfurt, se remonta a las *Cartas* de Schiller.³⁷ Adorno, por su parte, se opone explícitamente al “impulso de juego como lo propiamente humano”. Así como acusa de monomaniaco al *Homo Ludens* de Huizinga, también considera que la sobrevaloración del juego por parte de Schiller abrió la puerta a la industria de masas, que “se sirve a escondidas del momento lúdico a costa de todos los demás”.³⁸ Aun con todo, el juego es, junto con la repetición, una de las condiciones imprescindibles para que haya arte. Esta conciencia

³⁵ Theodor W. Adorno, *Culture Industry Reconsidered* en “The Culture Industry: selected essays on mass culture”, p. 90. V. también Marx Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Editorial Trotta, Madrid, 2005, p. 194-196.

³⁶ Carta a Herbert Marcuse, 19 de junio de 1969

³⁷ Noël Carroll, *Una filosofía del arte de masas*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002, pp. 80-81

³⁸ TE, Akal, 419-420.

de la importancia de una educación estética que estimule la imaginación ve su mayor enemigo en las artes del simulacro, allí donde la realidad se desdobra y se construye un mundo alternativo de fantasías sobre fantasías que, al imitar la consecuencialidad del mundo real, embota esas facultades imaginativas que se ponen en práctica en la experiencia de otras formas artísticas. El caso del cine es paradigmático: al imponerse el tiempo y su lógica inalterable, sugiere que la realidad de la que es reflejo también es sólida e inmutable. La repetición fatigosa de historias, tramas, combinaciones de acordes, estereotipos, personajes, formatos de éxito, en suma, potencia esta sensación.

“La tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse más del cine sonoro. En la medida en que éste, superando ampliamente al teatro ilusionista, no deja a la fantasía ni al pensamiento de los espectadores ninguna dimensión en la que pudieran [...] pasearse y moverse por su propia cuenta sin perder el hilo, adiestra a los que se le entregan para que lo identifiquen directa e inmediatamente con la realidad. La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos, comenzando por el más característico, el cine sonoro, [...] están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición, capacidad de observación y competencia específica, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si éste no quiere perder los hechos que pasan con rapidez ante su mirada.”³⁹

¿No es esta crítica, la del tempo impuesto y dirigista, cuyos diminutos esfuerzos de atención se han vuelto “tan familiares que se dan ya automáticamente”⁴⁰, aplicable también a toda clase de música? Adorno respondería que no, puesto la música, “como arte inmaterial por excelencia, que se sitúa en el polo opuesto al mundo práctico” es todo lo contrario al cine: en lugar del último desarrollo de la alienación industrial, el oído representa justamente lo atávico: “la adecuación al orden racional burgués y, en último término, altamente industrializado, tal y como la realiza el sentido de la vista que se ha acostumbrado a captar la realidad como formada por cosas, es decir, en el fondo, como formada por mercancías, no ha sido realizada por el oído. Este, que comparado con la vista, resulta “arcaico” no ha progresado con la técnica. Puede afirmarse que reaccionar con el inconsciente oído en vez de hacerlo con los ágiles y calculadores ojos es algo que en cierta forma repugna a la era industrial avanzada”.⁴¹ ¿No pueden las

³⁹ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 171.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Hanns Eisler, Theodor W. Adorno, *El cine y la música*, p. 37-38.

Adorno amplía su mistificación en otros sitios: “El ojo es cubierto por la luz y hay que abrirlo; el oído está abierto, no tiene que orientarse tanto con atención hacia los estímulos, sino más bien protegerse de ellos. La actividad del oído y su atención crecieron supuestamente después, con la fuerza del Yo; en el seno de las tendencias regresivas generales se pierden de nuevo a toda velocidad las cualidades posteriores del Yo. [...] Mientras que, bajo la presión de los tabúes civilizadores, el sentido del olfato se debilitó o ni siquiera llegó a desarrollarse de verdad en las masas, el órgano de oído era aquel entre los sentidos que registraba estímulos sin esfuerzo. De este modo se separaba del esfuerzo permanente de los otros sentidos, los cuales se acoplaban a los procesos de trabajo porque ellos mismos ejecutaban un trabajo. La pasividad acústica se convierte en lo contrario del trabajo, en escucha de enclaves tolerados dentro del racionalizado mundo del trabajo” (Adorno, *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, p. 232).

imágenes de la pantalla corregir su propensión a la alienación? ¿Es imposible un cine sonoro que rompa con los cánones narrativos y formales que el espectador está acostumbrado a prever? Tras la férrea denuncia de la manipulación y la frivolidad hollywoodiense se adivina cuanto menos una culpable fascinación.⁴² La pregunta queda abierta, aunque la denuncia del cine más descaradamente comercial, el de los grandes estudios, se mantiene incólume.

Hablábamos de la impermeabilidad del cine sonoro, de un acabado tan pulido que no permite al espectador añadir nada. Erigir una totalidad de sentido, configurar una obra de arte, tras el arranque de las vanguardias de principios de siglo, se ha convertido en un acto de reflexión. La analogía entre el cierre de la sociedad y el de la obra, el acoplamiento de las partes de ese pequeño universo en miniatura, han repercutido, si no en obras específicamente destinadas a subrayar la semejanza entre estos microcosmos y macrocosmos (el surrealismo fue puntero en este aspecto), al menos en una creciente autoconciencia a la hora de la formalización artística. Esta relación “monadológica”⁴³ entre el arte como mundo autónomo en miniatura y el todo social en el que se inscribe es llamada por Adorno “estúpida”, pues, al imitarla formalmente, el arte se revierte de la irracionalidad social. El remate de la obra reproduce el “cierre” (*Geschlossenheit*) de la sociedad racionalizada. Si toda obra es en cierta medida estúpida, en tanto que al desarrollar una lógica interna se revela parodia de la racionalidad social (que es absurda de por sí), algunas formas artísticas pueden, al menos, tomar conciencia y controlar esa innegable dimensión que puede jugar en su contra. Por el contrario, el arte de masas es idiota de forma inconsciente, descarada: lleva el principio de clausura, garante de la autonomía estética, hasta la extinción de ésta, hasta “el calculado fun de la industria cultural”.⁴⁴

El arte industrial, y muy en especial el cine, no trata tan sólo de apropiarse de ciertos aspectos de la realidad en una ordenación significativa que invite a la reflexión, sino de erigirse a su imagen y semejanza, de convertirse en imitación confundidora. Aceptar su victoria supone aceptar la de esa sociedad total de la que es -cada vez más- espejo. Las gafas 3D, las butacas vibratorias o las videoconsolas son los escalones de esta senda hacia la confusión total. Tolerar los subproductos estandarizados de la industria cultural y afrontar la evidente victoria de la maquinaria impersonal suele responder, más que nada, a una fatiga intelectual injustificable teóricamente, a un “cuando algo me gusta,

⁴² Sobre los años locos de Adorno, Detlev Claussen, *Theodor Adorno, uno de los últimos genios*, Universidad de Valencia, 2006, pg. 182 y ss.

⁴³ “El intelecto es de esencia social, un comportamiento humano que se ha aislado y emancipado de la inmediatez social por una razón social. A través de él, lo socialmente esencial se impone en la producción estética, tanto lo esencial de cada uno de los individuos productores como lo esencial de los materiales y las formas ubicadas ante el sujeto, por las que éste se afana, que éste determina y que a su vez le determinan. La relación de las obras de arte con la sociedad ha de compararse con la mónada de Leibniz. Sin ventanas, es decir, sin ser consciente de la sociedad, en todo caso sin que esta consciencia las acompañe siempre y necesariamente, las obras, y sobre todo la música alejada de todo concepto, reflejan la sociedad; uno desearía creer que tanto más profunda, cuanto menos guiña el ojo a la sociedad” (Theodor W. Adorno, *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, p. 409).

⁴⁴ TE, Akal, 163.

me da igual que sea malo y que esté fabricado para tomarme el pelo, y no quiero que me lo recuerden, no quiero esforzarme y enojarme en mi tiempo libre”.⁴⁵ Escoger la gratificación inmediata de la mercancía frente a la exigencia de las formas artísticas de *avant-garde* supone, a su manera, renunciar al cambio del sistema que la engloba, ese cambio -de momento imposible- en el que radica nuestra última esperanza. Esos cuatro o cinco artistas que Adorno reitera hasta la saciedad, ese escueto margen que merece la pena de la cultura reciente, es el “lugarteniente” (*Staahtalter*) de “lo que no es” (*das Nichtseiende*), el último refugio de la alternativa al mundo, de la posibilidad de utopía, en una posición defensiva semejante a lo que Hal Foster entendió por “resistencia”⁴⁶.

“En una sociedad que desacostumbra a los seres humanos a pensar más allá de sí mismos, es superfluo lo que excede a la reproducción de su vida, aunque se les diga que no podrían vivir sin eso. Hasta ahí es verdad la rebelión más reciente contra el arte: a la vista de la carencia absurdamente persistente, de la barbarie que sigue reproduciéndose, de la amenaza omnipresente de la catástrofe social, los fenómenos que se desinteresan por la conservación de la vida tienen un aire bobalición”.⁴⁷ Aceptar el entretenimiento, la estupidez, el pasatiempo barato supone dar el visto bueno a lo que sucede al otro lado de la calle. Como reza esa máxima frankfurtiana que Adorno fue quien tomó más en serio de sus colegas, “divertirse significa estar de acuerdo”⁴⁸:

"La industria cultural es capaz de rechazar tanto las objeciones contra ella misma como las dirigidas contra el mundo que ella duplica inintencionadamente. Se tiene sólo la alternativa de colaborar o de quedar aparte. [...] Continuar y seguir adelante en general se convierte en justificación de la ciega permanencia del sistema, incluso de su inmutabilidad. Sano es aquello que se repite, el ciclo, tanto en la naturaleza como en la industria. Eternamente gesticulan las mismas criaturas en las revistas, eternamente golpea la máquina del jazz”.⁴⁹

Pero la verdad es que la “máquina del jazz”, o al menos el entusiasmo juvenil por ella, no golpeó eternamente. Uno más entre decenas de estilos más populares, no son ya tiempos de preguntarse “cómo millones de hombres siguen sin cansarse de tan monótono estímulo”.⁵⁰ En inmovilismo adorniano carece de herramientas para analizar la dinámica interna del arte “industrial”. Todo se comprende como impuesto desde arriba, detrás de todo se imagina el programa comercial de un gabinete de ejecutivos, carentes de la menor sensibilidad artística, que tratan a las mentes creadoras a su

⁴⁵ TE, Akal, 413. Fatiga que, por otro lado, es excusable en el caso de las clases menos favorecidas, “La necesidad social de entretenimiento y de lo que se llama relajación es aprovechada por una sociedad cuyos miembros forzosos difícilmente podrían soportar de otra manera la carga y la monotonía de su existencia y que en el tiempo libre que se les concede y administra apenas acogen otra cosa que lo que la industria cultural les impone” (TE, Akal, 416)

⁴⁶ Hal Foster (ed.), *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, The New Press, Nueva York, 1998, p. xii-xiii

⁴⁷ TE, Akal, 321-322.

⁴⁸ Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 189.

⁴⁹ Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 192-193.

⁵⁰ Theodor W. Adorno, *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, Ariel, Barcelona, 1962, pg. 127.

servicio como poco más que esclavos asalariados.⁵¹ Es una verdadera “dictadura” donde “todo eso que parece obstinada inocencia de selva virgen para el entusiasmo de los fieles es, al cien por ciento, mercancía fabril, incluso en los casos en que –como en las audiciones especiales- la tienda tiene un *stand* para la venta de espontaneidad”.⁵²

El reduccionismo de estas posiciones es manifiesto, pero ¿se le puede acusar de grosero? A fin de cuentas, ésta y no otra era la América a la que Adorno se instaló durante la Segunda Guerra Mundial. Los primeros envites de la música pop o los años dorados del Hollywood clásico no ocultaban su condición de producto de consumo. Las películas se solían hacer a pesar de sus directores, los directores lo eran a pesar de sus películas. Esta brecha entre las intenciones y el efecto real, el resultado, era (y todavía es) “inherente al medio”.⁵³ Tuvieron que pasar varias décadas para percatarnos de que, del mismo modo que las primeras vanguardias se vieron en la obligación de construir un público propio a causa del rechazo de las Academias, los contramovimientos del arte popular surgieron en numerosas ocasiones a instancias de la industria, para luego ser tolerados y absorbidos por ésta, que los petrificaría y repetiría hasta la extenuación. Es el caso, si tomamos la música popular, de la psicodelia, el punk, el heavy metal, el grunge o el rock alternativo/independiente, cuya entronización desde los años noventa, que trata de convertir en el criterio oficial de las discográficas la estética de lo marginal (es decir, la de su opuesto), coincide sombríamente con la caída del Muro de Berlín y las correspondientes proclamas sobre el fin de ideologías.

Aunque Adorno aceptara estos históricos movimientos internos, provenientes desde abajo, seguramente consideraría dicho arte contaminado de raíz, por el simple hecho de ubicarse dentro de un estilo industrialmente mediado. El pop-rock alternativo, fuera lo que fuese, no deja de ser música popular y obedecer a cánones melódicos que han sido demarcados por las líneas de moda del monopolio. Algo semejante le sucedió al jazz de su época, que pese a sus orígenes marginales y su complejidad tonal (más allá de las intempestivas comparaciones de Adorno con Brahms y *cía.*⁵⁴, lo cierto es que resulta envidiable en su medio) era susceptible de su manipulación por parte de la industria y, con ello, *ya era* estéticamente producto. De no plegarse a la facilidad de escucha, a los formatos serializables, nunca habría sido absorbido. “La preferencia fanática de generaciones de jóvenes por el jazz” desvela una “contradicción porque la producción

⁵¹ “La noción de cultura de masas no supone un arte que tiene su origen en la masa y que se eleva a partir de ellas. Este tipo de arte ya no existe y aún no lo hemos recuperado. Hasta los restos de un arte popular espontáneo han perecido ya en los países industrializados: sobreviven aún en los atrasados sectores eminentemente agrícolas. En la era industrial avanzada, las masas no tienen más remedio que desahogarse y reponerse como parte de la necesidad de regenerar las energías del trabajo que consumieron en el alienante proceso productivo. Esta es la única “base de masas” de la cultura de masas. En ella se cimenta la poderosa industria del entretenimiento que siempre crea, satisface y reproduce nuevas necesidades” (Theodor W. Adorno y Hanns Eisler, *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1981, p. 13). V. también Theodor W. Adorno, *Culture Industry Reconsidered*, en *The Culture Industry: selected essays on mass culture*”, p. 85-86.

⁵² Theodor W. Adorno, *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, p. 130.

⁵³ Theodor W. Adorno, *Culture Industry Reconsidered*, en “*The Culture Industry: selected essays on mass culture*”, p. 156.

⁵⁴ *Ibid.*, 129.

que se ha adaptado a la industria (o que al menos se comporta como si lo hubiera hecho) va cojeando desamparada, por lo que respecta a su complejidad, tras las fuerzas productivas artísticas, compositivas”.⁵⁵ Si el jazz mantiene, pese a su industrialización, algo del lamento marginal de Nueva Orleans, el propio oyente lo termina de limar, pues su actitud hacia la música padece una regresión hacia la pasividad, sus oídos ya sólo están programados para bailar y entretenerse o, como mucho, apreciar intelectualmente los matices de una estructura tonal prefigurada.

La descalificación apriorística de la industria no es baladí: afecta a la mayor parte del arte que se producía y se produce, si hablamos en términos cuantitativos. *Teoría Estética* no se aplica a él, porque, al estar financiado por la élite económica, cumple un rol afirmativo: refuerza y glorifica los valores represivos de la sociedad burguesa. A lo largo de las décadas, Adorno se negó a ver un carácter, crítico, utópico, de negación social, en el arte que provenía de las formas llamadas “populares”. Ni siquiera en la música, el cine, el teatro y la pintura comprometidos de los años sesenta adivinó más que sucesivos lavados de cara de esa fábrica de sueños que se empeñaba en alcanzar a una juventud con un evidente potencial revolucionario, tratando de neutralizar mediante sus productos contraculturales toda posibilidad de pasar a la acción. Para su sensibilidad enigmática nada más obscuro que ver cómo el arte político, de por sí cosificador, narrativo, heterónimo, acababa para colmo bajo los hilos del monopolio. Sólo queda la ilusión, minoritaria y verdaderamente marginal, de que tras todos esos vaivenes persista un arte culto necesariamente vanguardista, elaborado de forma individual y con pretensión de formalizar el misterio.

“A no pocos productos actuales les cuadra la caracterización de una anarquía que implica que hay que acabar con ella. El juicio que despacha al arte, que está inscrito en los productos que quieren sustituir al arte, se parece al de la Reina Roja de Lewis Carroll: *Head off*. Tras estas decapitaciones, tras un *pop* en el que se prolonga la *popular music*, la cabeza vuelve a crecer”.⁵⁶

Pero, ¿no es aquí el teórico quien degüella de un plumazo todo un universo de posibilidades, ateniéndose a ciertos trazos generales para él intolerables y, sobre todo, a sus condiciones de producción? ¿No resuena en todo esto esa falacia genética, tan querida por muchos marxistas, que descarta el producto a causa de su productor? Lo que es peor, nunca se esclarece la diferencia precisa entre el deleznable escapismo que muestra otro mundo idiotizante, negador de la triste realidad social, y la loable esencia negativa y crítica que transmite la utopía, la imaginación, la independencia de la realidad empírica. Para Adorno, las obras escapistas no pueden ser defendidas “precipitadamente mediante el argumento demasiado abstracto de que también ellas son

⁵⁵TE, Akal, 287.

“Adorno deduce que la mentira es el estado permanente de la sociedad actual y representa la alienación radical que caracteriza a las relaciones con la totalidad. Todo lo que emana de esta no puede ser sino falso, y jamás es el signo de la verdad” (Marc Jiménez, *Theodor Adorno: arte, ideología y teoría del arte*, p. 75). De este modo, “sólo es verdadero lo que no cuadra con este mundo” (TE, Akal, 85).

⁵⁶TE, Akal, 332.

críticas y negativas mediante su contraste estricto con la empiria.”⁵⁷ . ¿Dónde radica, entonces, la distinción? En un punto hartamente sutil y, como de costumbre, vagamente esencialista:

“El arte de escape, las películas de escape son aborrecibles no porque vuelvan la espalda a una existencia decolorada sino porque *no lo hacen con suficiente energía*, y eso porque ellas mismas están decoloradas, porque las gratificaciones que parecen prometer coinciden con la infamia de la realidad, de la privación”⁵⁸

¿Acaban todas las películas con una gratificación vulgar? ¿Consigue siempre el héroe a la chica y termina regentando una explotación agrícola? Quizás por esa rendija, por esa indeterminada tierra de nadie que media entre el escapismo utópico y el conformista, puedan colarse ciertas creaciones de naturaleza demediada. Hay quien, siguiendo a Alexander Kluge, apunta tras la aparente cerrazón a un resquicio de transigencia ante los potenciales latentes del arte masivo, a la admisión taciturna y titubeante por su parte de que “ya sólo es posible resistirse a la omnipotencia del mundo administrado utilizando los medios del propio mundo administrado”.⁵⁹ El propio Adorno admite, hacia el final de su vida, la idea de un cine artístico, siempre que tome nota de otras artes (“cierto tipo de música” y un montaje más literario son su recomendación⁶⁰), lo que no quiere decir que ese cine exista en abundancia tras los productos que habitualmente se nos venden como creaciones de “autor”.

Si la introducción de un boicot interno, de una amenaza intestina, fue la secreta ilusión que en su peor momento se le apareció a un alma atormentada, ésta hizo lo posible por mantenerla secreta: *Dialéctica de la Ilustración* considera al *Lubitsch touch* parte de la “pseudoindividualidad” comercial que sustituye a la pérdida del autor, y a las “violaciones de los hábitos del oficio” de Orson Welles son tachadas de “incorrecciones calculadas”, la simulada excepción que confirma la regla invisible.⁶¹ Con la integración de lo catalogado como *high brow*, o producciones de “cultas”, “de autor”, el Moloch industrial “conserva el aura putrefacta como un vaho neblinoso”.⁶² *Teoría Estética* sentencia, por su parte:

⁵⁷ TE, Akal, 214-215.

⁵⁸ Adorno, Theodor W.. *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*: obra completa, Akal, Madrid, 2006. p 209 (cursivas mías).

⁵⁹ Jordi Maiso, “Dialéctica de la gran división. Theodor W. Adorno y los medios de masas, en Mateu Cabot (ed.), *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*, Universidad Islas Baleares, 2007, pg. 200.

Escribe Adorno a H. M. Enzensberger: “Renunciar a los medios de masas y limitarse al pergamino [...] sería testarudo y un gesto de ese conservadurismo cultural que, en definitiva, tan sólo favorece a la industria cultural. Ningún lugar es tan oportuno como éste para usar el concepto de la “transformación funcional” de Brecht” (Íbid.)

⁶⁰ Theodor W. Adorno, *Transparencias on film*, en “The culture industry: selected essays on mass culture”, p. 158.

⁶¹ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, p. 173, 199.

⁶² Theodor W. Adorno, *Culture Industry Reconsidered*, en “The culture industry: selected essays on mass culture”, p. 88.

“Que el arte inferior, el entretenimiento, sea obvio y socialmente legítimo es ideología; esa obviedad sólo es expresión de la omnipresencia de la represión. [...] Hoy hay que rechazar todo lo que se presenta como arte ligero”.⁶³

⁶³ TE, Akal, 317.

“HIPÓTESIS AUXILIARES AÑADIDAS”: ARTE CONCEPTUAL

En los años setenta cobró fama una corriente que ofrecía una justificación teórica a la separación tajante entre forma y contenido, como se había entrevisto en algunos de los momentos más radicales del irracionalismo dadaísta o el intelectualismo abstraccionista. Se dio en llamar “arte conceptual”, y su atributo más específico era la subyugación de la forma sensible a la Idea, hasta el punto de que, para rendir cuenta del espíritu de las obras, se hizo necesaria la subsunción de éstas bajo una teorización a menudo bastante compleja. Esto convertía la interpretación discursiva en una necesidad implícita para entablar el diálogo con la obra, siquiera para empezar a hacerlo. En este nuevo arte el sentido no radicaba, como en la “obra auténtica” adorniana, en la ocultación formal de una heterogeneidad de partes, sino en algo extraartístico de por sí, en aquello que la obra dice sin manifestarlo.

Lucy Lippard llamó al arte conceptual la “desmaterialización del objeto artístico”⁶⁴, expresión que, sin dejar de ser sugerente, no resulta estrictamente cierta: el objeto, en tanto que compuesto de materia y contenido, no desapareció, sólo exageró uno de sus componentes hasta el paroxismo. De hecho, ni siquiera fue una “pérdida de la forma”, como otros lo describieron, pues ésta sigue presente aunque haya sido desposeída del rol protagonista: la configuración, en tanto que articulación de momentos, es ineluctable en cualquier obra y, como gusta de recordar Adorno, hasta la de apariencia más desabrida ha sido predispuesta para lucir de ese modo, en ocasiones tras un derroche de formalización para perder la apariencia de ser un objeto “formado”. En consecuencia podemos asegurar que, por muy conceptual que aparente ser una obra, nunca va a perder su apartado sensible, aunque lo reduzca al mínimo. De otro modo caería de lleno en el terreno de la teoría discursiva y nadie podría catalogarla como “artística”.

Eso no impide que existan ciertos casos en los que se roza esa tierra de nadie entre lo que ya no es material y lo que, sin embargo, no alcanza a ser transparente al entendimiento. A finales de los cincuenta Yves Klein saltaba al vacío desde un edificio, diseñaba cheques a cambio de una “zona de sensibilidad pictórica inmaterial”, es decir, nada, y publicó una exposición conocida como *La especialización de la sensibilidad en el estado material primario en sensibilidad pictórica estabilizada, El Vacío* en la que 3.000 personas tuvieron que hacer cola para entrar en una sala donde lo único que sobraba era espacio. En los años sesenta los actos artísticos se aferraron a la vida hasta eliminar el material: sirva como muestra “El acto de beber cerveza con los amigos es la forma más elevada de arte”, de Tom Marioni, cuya descripción creemos prescindible. En los setenta se dispara la “conceptualización”, y el movimiento de desmaterialización da pie a otras corrientes, como el *land art*, que llegó al punto de producir obras

⁶⁴ LIPPARD, Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004.

invisibles, convexas, formadas por una oquedad o, peor aún, por la *idea* de una oquedad, como el pozo de 1000 metros que Walter de María proyectó en 1977.

Si la tendencia del arte moderno es la de una creciente espiritualización (*Vergeistigung*), que permite incluir lo sensiblemente desagradable o indiferente en su seno, el arte conceptual podría parecer legítimo como una nueva etapa en la relación de la compleja relación entre lo que la obra dice sin decir y su articulación formal: sería simplemente un arte que se constituyera de forma desproporcionada en la balanza entre “material” estético y “contenido de verdad” (*Warheitsgehalt*), nada más grave. Incluso si su forma se ha reducido a unas coordenadas espaciotemporales, podemos defender que aun así la obra *sucede*, puesto que una serie de actos físicos son llevados a cabo de forma irremisible.

Sin embargo, sin ser este arte tan radicalmente distinto a la tradición anterior (no ha perdido la forma, no se ha desmaterializado ni “superado” el modo de manifestarse del arte anterior), presenta una diferencia esencial respecto de otras formas de vanguardia, que lo hará caer del pequeño tren de la “obra auténtica” adorniana: este arte presupone que su sentido, su contenido se encuentra no sólo en su aparición formal, sino más allá de ésta. Y no es inefable, su lenguaje no es inaccesible, como debiera ser para presentar un potencial negativo, sino todo lo contrario: el propio adjetivo de “conceptual” lo deja bastante claro. Toda obra conceptualista se articula de modo tal que amenaza la autonomía del arte frente al *logos*.

De hecho, está mucho más lejos de la negatividad dialéctica que el espontaneísmo del happening o el accionismo vienés, que abordaremos a continuación, porque cree haber resuelto todas sus tensiones, proclama haber superado la eterna aporía de su condición quebrada, ha dejado de ser una forma escindida en dos aspectos irresolubles, forma y contenido, apariencia y trasfondo, y se ha inclinado por los segundos, ha dado el salto a la filosofía. Es hijo de la predicción hegeliana de la “muerte del arte”: para el Hegel, el tiempo del arte en tanto que manifestación de la totalidad había pasado, y tocaba su sustitución por la filosofía, que, al carecer del componente sensible, puede expresar el Espíritu con mucha mayor eficacia. Danto situó en el arte pop la “muerte del arte” en tanto que pérdida completa de su propia identidad, y la vanguardia más reconocible de la siguiente década parece darle la razón: el objeto pop, que aún no es conceptual, que juega con su contradicción sensible, da lugar a un objeto que ya se precia abiertamente de haber superado el anclaje a la sensibilidad de sus ancestros. El arte de los setenta supone una continuidad con él en tanto que publicidad de la contienda vencida.

Se puede discutir que estas características del *concept art* se apliquen la extensión de sus obras. Ni siquiera las tres renombradas sillas de Kosuth (o las anteriores de Georges Brecht) parecen tan fácilmente extrapolable al lenguaje signifiante, y el pintor Paul Klee, tan admirado por Adorno, exige en parte de su obra cierto suplemento explicativo. Eso no obsta a que, como tendencia general unánimemente aceptada, el arte conceptual se sitúe mucho más lejos de la negatividad antagónica que otras formas, pues en su propio impulso está la querencia por la aniquilación de la forma sensible y lo que en ella

se pueda traslucir. Además, aunque la idea concreta de una obra conceptualista a veces resulte difícil, a menudo se sabe de antemano en qué ámbito localizarla. La convención dicta que el arte conceptual, por su propia existencia, debe ser una reflexión sobre sí mismo, debe al mismo tiempo presentarse a sí mismo y a su propia problemática. Es a partir del “art as idea as idea”⁶⁵ desde donde se afinan los matices de su contenido, y por tanto, a diferencia de muchas obras de las vanguardias clásicas, este arte postula una vía de acceso, un manual de instrucciones: trate de lo que trate, siempre tiene por punto de partida el tema de su propia problemática. Aunque nadie lo diría, hay *por dónde cogerlo*.

“Colgar la cháchara de la pared”, como lo definió Mel Ramsden, supone confiar en el criterio de la palabra para la correcta comprensión de la obra. Adorno nos advirtió de la ineficacia social de un arte que requiera de complementos extraestéticos: “Las obras de arte son inteligentes o estúpidas de acuerdo con su manera de proceder, pero no lo son los pensamientos que un autor elabora sobre ellas”.⁶⁶ El “impulso mimético” (*mimetische Impulse*), que él entiende tanto en su sentido habitual de imitación de la naturaleza como en el más particular de expresión y reflejo de lo social (pues sería la imitación, traslación o reflejo de una impresión interna en vez de externa), es esencial en la formación de una obra con contenido. Se compenetra con la construcción, o principio de elaboración que formaliza esa expresión y la hace trascender la esfera subjetiva, hasta el punto de que el resultado de la propia expresión trasciende la voluntad del artista, que no puede responder completamente de él.⁶⁷ Podríamos decir, situándonos en esta dicotomía, que el arte conceptual es pura construcción sin necesidad de expresión. ¿Quiere esto decir que construye ciegamente en el vacío, sin un momento originario, sin una fuente de inspiración que lo motive? No, simplemente construye a partir de una idea no mimética, sino discursiva y por tanto extraña al arte. “La aporía de mimesis y construcción se convierte para las obras de arte en la obligación de combinar el radicalismo con la sensatez, sin hipótesis auxiliares añadidas de manera apócrifa”.⁶⁸

Así pues, podríamos concluir que el arte conceptual no se adecuaría al estricto objetivo, en el arte emancipatorio, de la mudez intelectual; antes bien, participaría de su imposibilidad. A primera vista parece que los motivos son semejantes a los de los mayores extremos del arte pop, por ejemplo: reducción alarmante del contenido,

⁶⁵ La expresión es de Kosuth.

⁶⁶ TE, Akal, 158.

⁶⁷ La teoría del genio de Adorno trata de establecer un puente entre la visión clásica kantiana, que considera geniales a ciertos individuos que presentan mayor habilidad en el libre juego de las facultades, y la visión extrema materialista de que las obras remarcables son combinaciones universales tanto más puras cuanto que el artista se abstiene de contaminarlas con su subjetividad. Adorno otorga a cada una su parte de razón: ubica lo genial en la obra, pero niega que todas las conciencias individuales sintonicen del mismo modo con la objetividad social que demanda ser expresada. “En el teclado de cada piano está toda la *Appassionata*; el compositor sólo tiene que sacarla, pero para eso hace falta Beethoven” (TE, Akal, 358).

⁶⁸ TE, Akal, 158.

rendición a una estética de la vulgaridad, imitación hiperrealista de los “bienes de consumo” (*Konsumgüter*) de los que el arte es enemigo mortal (la mayoría de las obras conceptuales no se distinguen en apariencia de objetos comunes o, cuanto menos, claramente extrartísticos). La diferencia radica en lo que no se ve a simple vista, y precisamente es eso lo más importante: en el arte conceptual es esencial un trasfondo que se pretende enunciable. No es aventurado afirmar que esto es una osadía aún mayor, pues la captura del arte por las redes del intelecto supone un peligro para su autonomía igual o mayor que su disolución en la red de intercambios para la que en época de Adorno aún suponía un bastión sin conquistar.

Las restricciones a la forma pueden adoptar curiosas vías. El *arte povera* italiano, también de los 70, supone la ruina y el empobrecimiento de la forma, por lo que, salvando las diferencias, participa de la “desmaterialización”. Adorno no llegó a conocerlo, pero descubre la tendencia en la que se enmarca:

“Que en virtud de su organización las obras de arte sean más no sólo lo organizado, sino también que el principio de organización (pues en tanto que organizadas obtienen la apariencia de lo no-hecho), es su determinación espiritual. Al ser conocida, ésta se convierte en contenido. La obra de arte lo manifiesta no sólo mediante su organización; también mediante el desorden que la organización presupone. Esto arroja luz sobre la reciente preferencia por lo deslucido, sucio y sobre la alergia al brillo y a la suavidad. A la base está la consciencia de lo sucio de la cultura bajo la máscara de su autosuficiencia”.⁶⁹

Adorno, que aquí se refiere al menoscabo de una forma expresiva y articulada, probablemente no daría el visto bueno a esa corriente italiana, de carácter negativo casi nulo. Cuando analiza a la crítica del arte moderno por parte de los sectores más reaccionarios, que ven con horror cómo el feísmo y el horror sustituyen a estéticas fijas de contenido anodino, el esteta arenga lo siguiente: “Se ha podido demostrar empíricamente que los seres humanos que no son libres, sino convencionalistas y agresivo-reaccionarios, tienden a rechazar la *intrareception*, la autorreflexión, y por tanto también la expresión en tanto que demasiado humana. Sobre el trasfondo de la lejanía general del arte, se oponen con un rencor especial a la modernidad. Psicológicamente, obedecen a los mecanismos de defensa con que un yo débilmente formado expulsa de sí lo que podría dañar a su narcisismo. Se trata de la actitud de la *intolerance of ambiguity*, la intolerancia hacia lo ambivalente, hacia lo que no es subsumible limpiamente; al final, hacia lo abierto, hacia lo que ninguna instancia ha predeterminado, hacia la experiencia misma”.⁷⁰

Sin embargo, ¿no sirve esta crítica, en principio destinada a los críticos de la construcción consciente del arte, también para aquellos que pretenden llevar esta autoconciencia al límite de erradicar la expresión? ¿No es la mimesis en sí un valor ambiguo, experiencial, resistente al pensamiento que garantiza una profundidad infinita

⁶⁹ TE, akal, 177.

⁷⁰ TE, Akal, 158-159.

en la obra en que se manifiesta? ¿No es su desaparición fruto de una mentalidad reaccionaria de superación de la condición artística? ¿Cuántas veces ante el tedio que nos produce una performance o una instalación no nos ha sido explicada con pelos y señales la intención explícita del artista, y, tras la iluminación momentánea de haber comprendido el meollo del asunto, hemos seguido igualmente aburridos? He ahí el esplendor del “suplemento” discursivo de las obras: una reacción momentánea de calidad semejante a la de ese puzle que se nos resiste desde hace días, y posiblemente de menor duración.

Se deduce de todo lo anterior que la tendencia conceptualizadora corre peligro de olvidar su inevitable componente de expresividad, de imitación, de plasmación de algo externo e informado que se introduzca en la articulación formal de la obra, y sustituirlo por mediación racional, por la dinámica de la Idea que fuerza al arte a evadirse de su ámbito específico y lo conduce al terreno de la filosofía, del saber conceptual. Si la mimesis es la introducción de lo informado bajo lo formado, la conceptualización del arte es la de lo formado bajo lo formado: al no brotar la tensión propia de formalizar lo informalizable, al perder su naturaleza dual, la ordenación de la forma se vuelve reductible a la ordenación del contenido. Estas tendencias, si obedecen su lógica intrínseca, quedan condenadas a ser breve reflexión, ilustración de conceptos, filosofía de segunda, pues su naturaleza sensible y material les impide disponer de las herramientas necesarias para elevar su naturaleza reflexiva a su máximo exponente: siempre tienden a ella, pero nunca alcanzan la transparencia. Asimismo, los artistas no están específicamente formados en el ámbito de la reflexión, y muchas de sus propias descripciones sobre su trabajo incurren con frecuencia en la perogrullada o la mudez⁷¹.

El pensamiento, siendo del todo inmaterial, siempre podrá ser más complejo, más elaborado, ir más lejos en su desarrollo que su manifestación sensible y, sobre todo,

⁷¹ Véase, por ejemplo, los autorretratos que ofrecen 87 artistas contemporáneos en Burkhard Riemschneider, Uta Grosenick, *Arte de hoy*, 2002, Taschen, o el amplio sondeo que a ese respecto realizó *Le Monde Diplomatique* en 1990.

En cuanto al sentido de su labor, el artista contemporáneo suele refugiarse en una posición de crítico o acicate social para la que con frecuencia carece de bagaje teórico y preparación práctica, convirtiendo el inevitable compromiso del creador moderno, antes un intempestivo complemento a su trabajo, en su única función. Cobra un nuevo sentido la frase de Henry Diamond sobre un creador que “se enorgullece de ser cada vez más él mismo, pero que cada vez resulta menos necesario” (Henry Diamond, *La presunción ontológica*, en *Arguments*, Paris, 1960, pg. 87). Precisamente, refugiarse en la denuncia social es una evidencia más de la falta de objetivos de la que adolecen las artes plásticas. En palabras de Donald Kuspit:

“En un mundo artístico postestético la obra de arte se convierte en un púlpito privilegiado, y el artista trata de forzar al espectador a creer lo que el artista cree. Se convierte en un fariseo que nos predica (o, más bien, sermonea) sobre lo que ya sabemos -lo feo e injusto que es el mundo- sin ofrecer ninguna alternativa estética, contemplativa. Es más, lo estético, lo contemplativo y lo bello son palabras que no tienen cabida en el vocabulario “revolucionario” del artista. No hablan del intento por parte de éste de hacer del mundo un lugar mejor para vivir, al menos según su idea de un mundo mejor. La crítica social es una causa noble, y cambiar el mundo para mejor es sin duda una empresa heroica, pero no está ni mucho menos claro que el arte sea eficaz en ninguno de los dos empeños” (Donald Kuspit, *El fin del arte*, Akal, Madrid, 2006, pg. 38).

aparecer más claro, más consecuente y diáfano que el concepto a medio desarrollar, encriptado por su materialidad. No es infrecuente que el arte de inspiración conceptualista parezca, al espectador casual, una adivinanza impenetrable en torno a un concepto críptico e impenetrable, más que, como se declara a sí mismo, la expresión de o el juego con una idea concreta y definida, por compleja que ésta fuese. Esta sensación de desconocimiento en que lo sume su materialidad, aunque en principio parece diagnosticar el amateurismo del espectador, contiene mucha más verdad de la que deja traslucir a primera vista.

“EL PURO “ESTO””: ARTE MATERIAL

Con los impresionistas comenzó a cobrar importancia la “pincelada expresiva”, aquella que, en lugar de estar inscrita en un plan pictórico predeterminado, consigue recoger un efecto de luz, un matiz de la naturaleza mediante un momento de descontrol controlado. Van Gogh y Munch la adoptarán como signo distintivo; los expresionistas y los *fauves* extremaron una tradición que incluía aplicar la pintura directamente desde el tubo, practicar un puntillismo indómito y mezclar colores en la improvisación del lienzo. Estos artificios de expresión no escapaban del todo a la intención, pero la forzaba a la espontaneidad, a inscribir surcos, rastros, manchas o trazos que acentuaran lo no intencionado, lo imprevisto, la resistencia de los cuerpos físicos. Con estos humildes precedentes, la acción objetiva, azarosa, puramente material, se fue introduciendo en el arte, dispuesta a derribar la intención subjetiva que la había sometido desde tiempos inmemoriales.

Los manifiestos de posteriores vanguardias aseveraron el carácter estético del “movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada”.⁷² El dadaísmo fue responsable, en sus escandalosas presentaciones públicas, de los primeros happenings: acciones por lo general destructivas que participaban del carácter destructivo de las propias obras que las acompañaban. El surrealismo liberó la expresión del inconsciente mediante el automatismo plástico y literario y la agregación incógnita de los *cadavres exquis*. Su gusto por la escenificación reactualizó los actos dadaístas obedeciendo, más que al puro absurdo comportamental, a una lógica onírica. No obstante, esta faceta de su actividad creadora no se solía considerar más que como una forma de articular su presentación en sociedad, la imagen externa de un movimiento cuya principal preocupación seguía siendo el ámbito plástico y literario.

En los años 30 el expresionismo abstracto consiguió separar de la abstracción toda formalización preconcebida, generando piezas que, independientemente de sus cualidades estéticas, proponían como principal atractivo la praxis, generalmente frenética, que las originaba. Se renunció, por primera vez, a la expresión de un significado encriptado o trascendente en el resultado de la acción. Se distanciaba del automatismo surrealista, que buscaba desvelar tanto a al autor como al espectador los vericuetos del inconsciente, y también de la provocación dadaísta, que se enmarcaba en una protesta más amplia. Por primera vez se busca el acto por el acto. El lienzo, debía entenderse, ya “no era una imagen, sino un evento”.⁷³ Los cuadros de la *action painting* eran una huella de esa acción, pero su importancia ya no se localizaba en ese resultado acabado, enormemente arbitrario, sino en el acto que lo originó: la obra espreciada

⁷²F.T. Marinetti et al., *Manifiestos y textos del futurismo*, Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2007, p. 23.

⁷³ Harold Rosenberg, *The American Action Painters* en “Art News” (Diciembre 1952).

como señal de que una serie de acciones tuvieron lugar, como fósil de esas acciones ya extintas. Se invirtió la balanza: donde antes pesaba era el objeto-soporte, ahora se prima su momento originario, aun si resulta invisible para el futuro comprador.

Aquí, más que “desmaterialización” del objeto, nos encontremos ante su absoluta materialización. Que se pierdan la pincelada, el plan, la expresividad, no es sino una victoria para la materia. Que el resultado sea mero *souvenir* de la acción alcanza la máxima valoración del momento objetual. El siguiente paso, dentro de esta lógica hegemónica del azar, es prescindir del soporte, del vestigio de esa actividad glorificada. La década en que esta pérdida se consolidó fue la de los años sesenta: la surcaron el happening estudiantil, el movimiento Fluxus, el accionismo vienés, el body art o la performance, fenómenos cuya herencia sigue hoy muy viva, en una vía de exploración de larga trayectoria.

Por una parte, Adorno comprendía que el amor por lo fragmentario era una querencia tolerable de un arte que pretendía rebelarse contra la dictadura de la forma, contra la totalización forzosa de la obra, la opresión de lo heterogéneo y lo plural bajo un universal siempre en tensión. Al crear pequeños universos independientes, el peso del todo sobre las partes es menor, la opresión de los materiales disminuye, hasta el punto de generar la ilusión de su ausencia. “La renuncia a la unidad es aquí el principio formal por más bajo que sea el nivel, es una unidad sui generis. Pero esa unidad no es vinculante, y un momento de esa carencia de vinculación es probablemente vinculante para las obras de arte”.⁷⁴ Hay que añadir que la estructura fragmentaria de *Teoría Estética*, como hacen notar sus editores alemanes, hace justicia, quizás sin quererlo, a su condición de *work in progress*.⁷⁵ En cierto sentido, Adorno comprende la lógica de la independización del gesto, en lo que tiene de fugaz, de autodestructivo, de quebrado, de fluido. Hasta se puede escenificar de forma literal de la metáfora del “aparecer” de la obra como “fuegos artificiales”.⁷⁶ “Hoy son pensables, tal vez necesarias, las obras que mediante su núcleo temporal se queman a sí mismas, entregan su vida al instante de aparición de la verdad y desaparecen sin dejar huella, lo cual no las empequeñece lo más mínimo. La nobleza de ese comportamiento no sería indigna del arte una vez que lo más noble de él degeneró en pose e ideología.”⁷⁷ Esto es posible porque se refiere a un caos que no es caos en absoluto. La progresiva espiritualización del arte, el creciente perímetro de la forma, del sentido, de la unidad, no se contradice con el arte caótico, con lo efímero, lo en apariencia descontrolado. Es precisamente a causa del crecimiento del espíritu que lo sensible ha trascendido los límites de lo inmediatamente agradable y las obras han podido incluir lo feo, lo grotesco, lo desordenado. Si de la sola apariencia (*Schein*) dependiera, nada de esto habría sido absorbido por el arte: es la conciencia de una espiritualización la que ha tolerado su irrupción en los materiales. “Enunciada está la expresión de un “más” de espíritu precisamente a través de la introducción del caos,

⁷⁴ TE, Akal, 249.

⁷⁵ TE, Akal, 479.

⁷⁶ TE, Akal, 46, 113.

⁷⁷ TE, Akal, 237.

de una convergencia entre la espiritualización extremada y el caos mismo”⁷⁸. El caos sin formalizar mantiene una dialéctica de colisión y aceptación con el espíritu de las obras, el cual no es sino “su comportamiento mimético objetivado: va en contra de la mimesis y al mismo tiempo es su figura en el arte”.⁷⁹

Este acuerdo tácito entre contradicciones aparentes, entre el caos y el orden, el sentido y la denuncia de su ausencia, tiene, sin embargo, una condición *sine quanon* que las legiones de demonios deben acatar: la ley formal ha de recoger las violaciones a ella misma, debe configurarlas, mantenerlas en suspensión sobre su tela de araña, regir sobre todo su territorio. En la limitación de su duración y sus horizontes, su aislamiento de la apariencia fagocitante, lo informado heterogéneo no puede permitirse huir de su aprisionamiento hasta el extremo de perder por completo la articulación constructiva de sus momentos, de abandonar todo lo que ordene y secuencie su aparecer. Si lo hace, ese arte al borde de la objetivación se vuelve un objeto y pierde su premisa fundamental:

“La resignación ante el tiempo y el espacio retrocedieron ante la crisis de la forma nominalista al punto en tanto que algo indiferente. La *action painting*, la pintura formal, el aletorismo, llevan a lo extremo el momento de resignación: el sujeto estético se dispensa de la carga de la formación de lo que frente a él es contingente, desespera de seguir soportándola; endosa la responsabilidad de la organización a lo contingente mismo. La ganancia vuelve a estar mal calculada. Por su parte, la legalidad formal presuntamente destilada de lo contingente y heterogéneo es heterogénea, no vinculante para la obra de arte; es ajena al arte en tanto que literal”.⁸⁰

Clement Greenberg alabó en Pollock al “primer pintor norteamericano moderno”⁸¹, y celebró el expresionismo abstracto porque se conciliaba con su sociedad, porque respondía a las máximas aspiraciones de ésta. Adorno también se percató, desde su temor proverbial a cualquier clase de reconciliación, de este doble rasero: la invasión de la programación subjetiva por la materia, en su extremo, sólo podía producir objetos de consumo en los que la vanguardia, queriendo ir más allá de sus posibilidades, se ha anulado en sí misma sin darse cuenta de que ya no continúa espiritualizándose mediante manchas, sangre, tinta y golpes, sino todo lo contrario. La introducción de materiales ajenos al arte mantiene un equilibrio interesante con su espíritu, pero si los materiales lo gobiernan todo no nos queda sino una cosa, un fetiche, una mercancía. “El arte quisiera, mediante la cesión visible a materias crudas que él consuma, reparar algo de lo que el

⁷⁸ Albrecht Wellmer, Vicente Gómez, *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, Universitat de Valencia, 1994, pg. 92.

⁷⁹ TE, Akal, 377.

⁸⁰ TE, Akal, 223

“Ya la generación anterior limitó y al mismo tiempo extremó la inmanencia pura de las obras de arte: mediante el autor en tanto que comentarista, mediante la ironía, mediante masas de material que eran protegidas con arte de la intromisión del arte. [...] Pero lo que de acuerdo con su propia complejidad sólo es posible como algo que surge y deviene no puede ser puesto al mismo tiempo sin mentir como algo acabado, listo. El arte no puede salir de la aporía simplemente porque quiera” (TE, Akal, 43)

⁸¹ Clement Greenberg, “X” en “Arte y cultura: ensayos críticos”, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

espíritu (el pensamiento igual que el arte) le hace a lo otro a lo que se refiere y a lo que quiere hacer hablar. Éste es el sentido determinable del momento sin sentido, hostil a la intención, del arte moderno, hasta llegar a la confusión de las artes y a los happenings”, que intentan “absorber la negación del arte con su propia fuerza”.⁸²

Articulación, orden y universalidad son inevitables. Hasta el propio dadaísmo, en su negación categórica de todo “por qué” trascendente, reflejaba un movimiento de la cultura externo a él, respondía al horror de la guerra, marcaba y se dejaba marcar por un clima histórico significativo que lo proveía de universalidad. “El propio dadá, el gesto deíctico en que la palabra se transforma para quitarse de encima la conceptualidad, era tan general como el pronombre demostrativo repetido infantilmente que el dadaísmo eligió como lema”.⁸³ La obra que se auto-rechaza, que se quiere regodear en el puro material, en lo particular, lo corporal, lo casual, presenta síntomas de falsa conciencia:

“En cuanto la obra de arte siente un temor tan fanático por su pureza que ella misma se desconcierta y saca fuera lo que ya no puede llegar a ser arte (el lienzo y el mero material sonoro), se convierte en su propio enemigo, en la continuación directa y falsa de la racionalidad instrumental. Esta tendencia condujo al happening. [...] Está claro que no se puede liberar al carácter de apariencia de las obras de una porción de imitación de lo real más o menos latente y, por tanto, de la ilusión”.⁸⁴

Esa necesaria ilusión se corresponde con la formalización, síntesis no agresiva del material informe y disperso. Para Adorno, “las obras de arte parecen ser tanto mejores cuanto más articuladas están: donde no queda nada muerto, nada sin forma, ningún campo que no haya pasado por la configuración. Cuanto más profundamente es capturada por ésta, tanto más conseguida está la obra. La articulación es la salvación de lo plural en lo uno”⁸⁵, ya que donde no existe una regla que quebrantar, una unidad de la que huir, una homogeneidad que corroer, lo plural no se deja notar: pasa desapercibido, como una mancha, como ruido ambiental. La conclusión no podía sonar más heterodoxa, en la era de la heterodoxia por dogma:

“Lo que sigue desacreditado como *style flamboyant* puede ser muy adecuado de acuerdo con la medida de la cosa que hay que exponer. Incluso donde se busca lo moderado, lo inexpresivo, lo refrenado, lo mediano, hay que realizarlo con la mayor energía; el punto medio indeciso y mediocre es tan malo como la arlequinada y la agitación que se exagera mediante la elección de medios inapropiados”.⁸⁶

⁸² TE, Akal, p. 340.

⁸³ TE, Akal, p. 466, v. también p. 242.

Se refiere a *da* (“allí”), en realidad adverbio de lugar.

⁸⁴ TE, Akal, 142-143.

⁸⁵ TE, Akal, 253.

⁸⁶ TE, Akal, 254.

“CATARSIS VULGAR”: ARTE PROSAICO

Una de las vías críticas de la sociedad de consumo más explotadas del arte de los últimos tiempos es la representación de lo hortera, lo ordinario, lo *démodé*, aquello que, sin llegar a la plena descontextualización del objeto, provoca su dosis de rechazo no tanto por provenir del mundo de la vida, de lo que está fuera del arte, sino por hacerlo del arte de segunda: de la industria cultural, los *cartoons*, las postales turísticas. Existe una línea secreta que une a Dubuffet y el *gangsta rap*, pasando por el grupo CoBrA o la revalorización del graffiti: el creciente elemento *kitsch*. Clement Greenberg definió este concepto como “un arte y una literatura populares y comerciales con sus cromotipos, cubiertas de revista, ilustraciones, anuncios, publicaciones en papel satinado, comics, música Tin Pan Alley, zapateados, películas de Hollywood”, aunque, por supuesto, esta definición se reactualizó con las décadas.⁸⁷ Adorno comparte su premisa de que el *kitsch* es “diferente cualitativamente del arte”⁸⁸, pero no lo es por su fealdad, su simpleza, su tosquedad ¿qué arte siente todavía pudor por ello? Si por algo destaca el *kitsch* entre el monopolio de la fealdad es porque “más que feo, es ridículo; y es ridículo porque refleja una moda caducada, algo completamente superado”.⁸⁹ Su existencia es así un peligro: la amenaza de la carcajada ante todo lo bello, lo inspirado, lo sublime pero también hacia lo diabólico, lo horrendo, lo pavoroso, ante cualquier cosa, en suma, que pueda recibir el apelativo de “arte”. Supone, por consiguiente, la potencial corrosión de todo lo que no devenga mercancía orgullosa de su estúpida condición. No hay forma de esquivarlo, sólo mentirse a sí mismo (Odd Nerdrum y otros figurativistas, por ejemplo, han acogido la categoría con los brazos abiertos para aplicarla a una de las pinturas contemporáneas que menos *kitsch* lucen). De este modo, ante el inevitable chantaje de la desvalorización, del desmoronamiento toda ínfula de grandeza, Adorno ve en el *kitsch* no sólo la amenaza al arte sino, al mismo tiempo, “su propagación” en la contemporaneidad como única forma de expresar ciertos contenidos.⁹⁰

El *kitsch*, parte de un movimiento general de “ultrabanalización” del motivo artístico, es un arma de doble filo endiabladamente ambigua. Si bien las horteradas amplificadas de Jeff Koons o Claes Oldenburg a primera vista se aproximan peligrosamente a la exaltación, el juego de lenguajes del surrealismo pop, el *art brut*, la pintura *lowbrow* y

⁸⁷ Clement Greenberg, *Vanguardia y kitsch* en “Arte y cultura: ensayos críticos”, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979, pg. 17.

⁸⁸ TE, Akal, 417.

⁸⁹ Giulio Carlo Argan, *Lo artístico y lo estético*, Casimiro, Madrid, 2010, pg. 13

⁹⁰ TE, Akal, 417.

el arte graffiti parecen invitar, por su contraste interno, a una reflexión más inmediata sobre la banalización de la cultura, sobre la habituación a productos de ínfima categoría, o, a la inversa, reivindicar el valor expresivo y la dignidad estética de lo que de ordinario se descalifica como “cultura banal”, de lo que se desprecia injustamente por no encajar en los caprichosos cánones del gusto dominante. La distinción entre aclamación y sátira es aquí oscura y problemática. Independientemente de que la obra esté más o menos lograda, lo vulgar tenderá más a presentarse como crítico, chocante, reflexivo cuando su inmersión o su reproducción motive cierta contrariedad con respecto al ambiente en que se encuadra o los materiales utilizados. Por ejemplo, y pese a que ambos artistas compartan el dudoso calificativo de “arte pop”, las banderas de Jasper Johns, elaboradas con pintura y de forma manual, albergan una paradoja inherente, una contradicción entre su motivo y sus medios, de la que carecen las serigrafías de Andy Warhol, donde el procedimiento de elaboración está industrializado: su falta de artesanía las pone de acuerdo con lo representado. Es ahí, en cierto sentido, donde termina todo posible comentario social y comienza la fascinación infantiloides por la tontería.

En un mundo en que el arte sucumbe bajo el aparato mediático de la desartización, el *camp* calculado, aun siendo en sí antiartístico, parece presentar cierta validez circunstancial. Introducir “lo diferente al arte” para mayor gloria de su espiritualización es una jugada legítima. Al fin y al cabo, Beckett introduce en sus piezas convenciones del *slapstick*, escalofriantes por el contraste, y Kafka, otro de los autores de referencia de Adorno, hace contrastar una familiaridad provinciana y un infravalorado sentido del humor con el horror del absurdo sistémico. El uso de cierta matización irónica, que en principio se dirigiera a la mojigatería del mundo pequeño burgués y posteriormente a la radiante inanidad de la publicidad y el arte de masas, puede resultar inevitable para poner en juego ideas valiosas y producir tensiones sangrientas, aun cuando la naturaleza de ese elemento externo al arte, esa propiedad intrínseca de la mercantilización, sea de por sí despreciable. No obstante, esta aglutinación contrastada de *high-brow* y *low-brow* no debe considerarse en ningún momento una “tregua entre las esferas estéticas de lo serio y del entretenimiento”, lo que daría “testimonio de la neutralización de la cultura”⁹¹, sino como un campo de batalla minado donde ambos “sectores” escenifican su lucha.

Ciertamente, no ha quedado registrado qué modalidad de kitsch tenía Adorno en mente cuando abordó el concepto en sus *Paralipomena*, aunque cuando reprocha a Francia que en su idioma “no hay una palabra para kitsch”⁹² (sugiriendo que su omisión dificulta la distinción teórica) puede indicar que se refiere a uno más inconsciente, más cercano al *art pompier* o a algunos excesos del academicismo que al *camp* programado de las corrientes plásticas de Norteamérica, país que inauguró la conciencia “crítica” en torno a esas imágenes omnipresentes en su propia sociedad. Tanto el arte pop como el arte comprometido comenzaron a partir de la década de los sesenta a jugar con trastocar (o calcar) las constantes más fútiles e insípidas de la cultura masiva, lo que en los años

⁹¹ TE, Akal, 416

⁹² *Íbid.*

ochenta, reinado universal del cutrerío, validará el aerosol, el gesto marginal, la estética del tebeo y la revista de interiores, en un fenómeno global muy emparentado con una conciencia de colectivo que llevará la música rap y el look del gueto a la primera línea de moda de las grandes superficies.

¿Fue la estética oficial del joven sin futuro, que se abrió con el movimiento punk y se prolongó hasta las creaciones de la Generación X o el *grunge*, expresión de una fuerza social cansada ya de una marginación inhumana, o más bien su precisa neutralización por parte del mercado? ¿Qué pensaron los primeros raperos del Bronx cuando, en cuestión de pocos años, se vieron rodeados por la calle de jóvenes adinerados portando copias onerosas de sus propios complementos? Sin duda Adorno carecería de dificultades para colegir su respuesta a estas cuestiones, siempre intransigente con respecto al apropiacionismo de la industria, pues lo que él denomina “arte vulgar” parece reducirse a esferas de mayor refinamiento, donde, sin embargo, estos materiales se han ido introduciendo poco a poco, en el enésimo movimiento en pos de aproximar el arte y la vida, con todo lo que ello conlleva de desautonomización, reificación y, finalmente, extinción del primero.

Esta tendencia de la cultura a convertirse en un plasma cada vez más amorfo y amalgamado se presenta en diversos grados. En cierta medida, la continuidad con el mundo de la vida es tal vez menor en, por ejemplo, la estética del arte urbano que en el arte pop, pues el primero es responsable de creaciones mucho más artísticas en sentido clásico: artesanales, originales, subjetivas, incluso “bellas”. Es este punto de originalidad y este seguimiento de unas normas estilísticas venidas de la cultura humilde lo que permite una gran apreciación por parte del gran público. No obstante, esta naturalidad tal vez impida un mayor potencial reflexivo-crítico, que sí podría tener la instantánea fotográfica o la ampliación de viñetas en Roy Lichtenstein. A primera vista parece que el arte “original”, el graffiti que se suma a la producción general de graffitis, el lienzo estilo cómic que se suma a la producción general de viñetas, contienen una articulación interna, una profundidad mayor, pero en el fondo puede que lo verdaderamente conformista, la copia cosificadora de un fragmento de la realidad, no sea un objeto entre objetos, sino estos objetos *a la manera de* otros tipos de arte, con lo que ello implica de relativa originalidad, artesanía e idénticas circunstancias de producción. Tal vez el arte descontextualizador resulte demasiado frío, demasiado impersonal, como para ser una cosa “a la manera de” otras, e invite más a pensar, por su provocación consustancial, que un producto que, estando por alguna razónpreciado en circuitos de difícil acceso económico, se asemeja en su constitución a infinidad de obras parecidas cuyo consumo sigue siendo gratuito.

Los autores que siguen una estética urbana, de *cartoon* y valla publicitaria, no destacan por una retorcida distorsión hacia el kitsch de contenidos que no tendrían por qué serlo, sino que acaban siendo logros museísticos por su plena adscripción a técnicas de arrabal. Es más bien en la acentuación del feísmo donde se aclara la intención, se subraya la distancia y se garantiza que el objetivo es algo más que sobresalir entre sus influencias y modelos. La fealdad voluntaria de A.R. Penck, Raymond Pettibon, Martin

Maloney y de lo que acabó por llamarse “bad painting” extrema la paradoja: imitar dibujos fallidos de niños o adolescentes revoltosos, ¿es un discurso sobre el sentido de adoptar la desproporción y el garabateo como arte, en una suerte de crítica de frente a una sociedad infantilizada? ¿No supondrá este arte chusco rizar el rizo de la más burda cosificación, la alfombra roja por la que el puerilismo adquiere prestigio estético?

Adorno podría decantarse por esto último: “El arte vulgar confirma lo que el mundo ha hecho con los seres humanos en vez de que su gesto se rebele contra eso”.⁹³ Al apropiarse de formas populares basadas en la repetición irreflexiva, el arte “no vulgar” se ve absorbido de una mecánica intrínseca a la industria cultural: el pastiche. Éste, repitiendo fórmulas exitosas de conmoción, articulando un pequeño elenco de experiencias posibles, genera una mofa programada de la catarsis aristotélica mediante una dinámica de reciclaje de motivos. “Como la vulgaridad estética imita de manera adialéctica la humillación social, no tiene historia. Los graffiti celebran su eterno retorno”.⁹⁴ Adorno se apropia de lo positivo en el concepto clásico de catarsis, igual que hiciera con lo sublime kantiano, para colocarlo en una posición constitutiva de la obra moderna. A su juicio la catarsis “ha quedado anticuada como parte de la mitología artística, como inadecuada a sus efectos reales. Son las mismas obras de arte las que han conseguido lo que los griegos proyectaron obre su efecto exterior: en el proceso entre forma y contenido ellas son su propia catarsis”.⁹⁵ El arte inspirado por el omnímodo pastiche de imágenes provenientes del cine, la música pop, el arte urbano, el diseño, colabora con la falsa catarsis, esto es, esparce sus temas más allá de su ya extenso territorio. Es una gran inversión: público y crítica comparten la admiración por los graffiti de Banksy, que han superado las cien mil libras en subasta, pese a la incógnita identidad de su autor y los problemas de formato para su compraventa. Retrotrayéndonos un poco al pasado, el cacareado fenómeno Basquiat se debió a que muchos vieron que por fin el arte se aproximaba de forma creativa y no imitativa o reflexiva a las estéticas populares de su tiempo, algo semejante se puede decir de Keith Haring y muchos otros.

Independientemente de su valor como artistas de la urbe, su inclusión en los panteones de las bellas artes contribuye a desdibujar aún más los límites entre las esferas de la cultura. Si ya la propia generalización de diversísimas prácticas humanas bajo la idea de “cultura” reclama la necesidad de administración, la sociedad administrada matiza en distintas esferas según públicos objetivos y calidades, paralizando divergencias tanto hacia arriba como hacia abajo.⁹⁶ Esta integración del arte potencialmente avanzado tras la etiqueta de “alta cultura”, aunada a la regresión de facultades que en las masas operaría el engaño de la cultura popular, finalmente podría conducir al deterioro y aislamiento de la cultura superior, hasta llegar a la celebración multitudinaria del mínimo común múltiplo, que es lo que conmueve a la sensibilidad trivializada de

⁹³ TE, Akal, 416

⁹⁴ TE, Akal, 317.

⁹⁵ TE, Akal, 312

⁹⁶ TE, Akal, p. 330, 416. V. también Theodor W. Adorno, *Culture and administration*, en “The culture industry: selected essays on mass culture”, p. 93.

quienes le pretenden aplicar a lo ramplón un barniz crítico o transgresor. Al fin y al cabo, por ese sendero “la idea de estremecimiento sería una estupidez fútil” y erradicarla “parece ser la motivación mas interna de la desartización del arte”⁹⁷

⁹⁷ TE, Akal, 323.

“LÓGICA HIPOSTASIADA”: ARTE CIENTÍFICO

El arte sin reglas, sin criterios hegemónicos, inserto en la brusca oleada de Lo Nuevo (*das Neuendes*), provoca una sensación de desasosiego, despierta vértigo ante la libertad sin límites. Como hemos visto, una respuesta rápida y efectiva de acabar con el penetrante olor a naufragio que emanaba de todas las esferas de la alta cultura fue retornar a un paradigma pretérito, a unos modos estilísticos propios de otro tiempo, aseverando orgullosamente una siempre arbitraria “vuelta a lo clásico”. Así el fasto fascista, el realismo “comprometido” –compañero oficialista del comunismo hasta su hundimiento- o los escenarios del arte de masas. La ley del clasicismo representacional era, en términos generales, una ley externa al contenido del arte, dictada por una voluntad de transparencia propagandística, una cosmovisión de corte ideológico, la nostalgia (y émula) ciertas épocas insuperables o la intención de no perturbar a un público poco letrado en su entretenerse. El arte se disolvía en el proyecto político, y así dejaba de dar quebraderos de cabeza filosóficos.

Pero hubo otras intenciones de deshacer el entuerto, consagradas más a hurgar en lo intrínseco al arte que en crucificarlo en pos de alguna idea. En cierto sentido, cada vanguardia proponía su vía de salida, aunque no todas abanderaran una conciencia de universalidad: rara vez se traslucía de sus proclamas que su intención fuera imponer a todo el arte su propuesta. (Tal vez el surrealismo, el futurismo y el dadaísmo, cuyas particularidades eran mucho más conceptuales que formales, fueran los más corajosos). Ante la imponente realidad de la fragmentación de las escuelas, la mayoría de las vanguardias aceptaban en el fondo (y pese a sus propias *boutades*) que sólo se podían permitir un pequeño nicho, que lo suyo era más capricho que otra cosa, que la opción estética de nosotros, rayonistas, no tenía mayores fundamentos que la de vosotros, vorticistas, ni ésta más que la de ellos, lo orfistas. Todo ello mediante, y pese a sus profundas diferencias formales, la mayoría de los proyectos de otorgar una ley nueva al arte se pueden agrupar atendiendo a ciertas categorías. Como suele suceder, el “romper con todo lo demás” produce múltiples resultados análogos, hasta que deviene norma en sí mismo. Hay un tipo de ruptura con el arte que en realidad supone una continuidad con sus presupuestos, que, tras su radicalismo aparente, no implica sino una sobrevaloración de cierto aspecto considerado clave para su comprensión: la matemática.

En el arte, ya sea plástico o de otra especie, hay siempre implícita una red de proporciones y ritmos, eso es innegable. El entendimiento puede abstraer esas regularidades y, con ello, trasladar la experiencia estética hacia su propio terreno.

Cuando esa abstracción intelectual se postula como el objeto del arte obtenemos, en primer lugar, la regla para la abstracción geométrica, posterior a la lírica y en completo desacuerdo con ésta. Neoplasticismo, suprematismo y constructivismo abrieron una veda de purificación del exceso de forma, una mística del ladrillo frente a la catedral. Esta intelectualización del arte, guiada por un extremo impulso de reducción a lo elemental, pretende tener en la matemática subyacente su razón de ser, cree descubrir en la geometría el cimiento del arte, opinión secundada más adelante por el concretismo o la *color field painting*.

Adorno opina que este descubrimiento consolador, tan caro a las conciencias agitadas de la gran crisis de la forma, es arbitrario. Del mismo modo que uno se decanta por la geometría como fundamento, también podría hacerlo por lo divergente, lo que rompe la simetría. Un cuadro o una escultura, por muy reflejo de la esencia que se pretenda, no deja de ser eso, un reflejo, y por tanto apariencial, del mismo modo que el ornato descontrolado, la celebración de lo volumétricamente superfluo (no sólo el rococó o plateresco, sino el mismo Jackson Pollock) es incapaz de ocultar proporciones y ritmos implícitos. La esencia debería de encontrarse, más que en el sustrato matemático de la obra, en la articulación de toda una gama de materiales heterogéneos bajo el sentido de una apariencia significativa.

Esa falsa conciencia de empezar de nuevo bajo la batuta matemática se recrudece a partir de la Segunda Guerra Mundial, pues “la conciencia (en la ilusión de poder comenzar desde el principio sin que la sociedad haya cambiado) se ha aferrado a presuntos fenómenos primordiales”, aunque sean sumamente ideológicos. “La tábula rasa es una máscara de lo existente; lo que es de otra manera no esconde su dimensión histórica. No es cierto que en el arte no haya relaciones matemáticas. Pero sólo se pueden comprender (no hipostasiar) en relación con la figura histórica concreta”.⁹⁸ ¿Es la matemática una lógica inherente al arte o se trata, más bien, de una coacción externa hacia éste, un criterio tan arbitrario y constrictor como el del clasicismo? Las semejanzas entre los números y las formas son palmarias, pero aventurar que por ello éstas son mera emanación de aquéllas supone despreciar con demasiada ligereza la idea de que la confusión de ambas disciplinas se deba a un simple aire de familia.

“Las matemáticas son, debido a su carácter formal, no conceptuales; sus signos no son signos de algo y, al igual que el arte, no emiten juicios de existencia; a menudo se les ha atribuido una esencia estética. En todo caso, el arte se engaña cuando, animado o intimidado por la ciencia, hipostasia su lógica de la consecuencia; equipara sus formas sin más a las formas matemáticas, sin tener en cuenta que la lógica del arte va en contra de las formas matemáticas”.⁹⁹

Aquella oportuna “conciencia de tabula rasa” gestada a la sombra de Auschwitz revalidó los ingenios matematizados de principios de siglo, que en otro caso quizás habrían pasado a la historia como delirios místicos con fuerte –aunque impersonal-

⁹⁸ TE, AKAL, 388.

⁹⁹ TE, Akal, 185 y ss.

sabor de época. Independientemente de la sinceridad que funde un tipo de arte fácil de ejecutar y de notable similitud entre sus obras, no se puede negar que lo que se ha vendido bajo los términos de pintura Hard-edge o el terriblemente anti-adorniano “abstracción postpictórica” devuelve al principio geométrico-matemático la primacía de la obra en un mundo donde la carencia de reglas, de sentido, se volvía acuciante. Algo semejante sucede, utilizando la óptica o la física como patrón oro, con el op art y el cinetismo, que encuentran su principio en la incorporación de inéditos juegos técnicos. Hoy en día la obsesión por el orden, la simetría, lo lógico, permanece como una vía artística de explotación de lo mismo cada vez más sospechosa, carente en buena medida del sentido de depuración estética y espiritual que antaño la alentara. Con decir que, salvo por Richter y algún otro de su generación, la abstracción geométrica más conocida actualmente son los círculos de colores de Hirst, creemos que basta.

El arte de inspiración científica no se queda sólo en la geometría; de hecho, ha acompañado a los más recientes descubrimientos. Aquel arte que pretendía inspirarse de sus disciplinas fundamentales merece, de cara al crítico de la racionalidad de dominio, cierto respeto ontológico que otras formas más orientadas a la imitación de la técnica pueden perder con suma facilidad. Uno de los movimientos más interesantes en la fascinación por la ciencia consiste no ya en buscar en la ella una ley formal, sino en remedar sin ambages la forma de dominio técnico descontrolado que caracteriza a la sociedad racionalizada. Muchos han denunciado la ausencia de sensibilidad ética de los cadáveres estetizados de Gunther von Hagens e Iris Schieferstein o la falta de interés de los paisajes moleculares del Nanoarte más allá de la anécdota de laboratorio, pero hay casos en los que las nuevas corrientes se aproximan aún más a la fría administración de la vida que preocupara a los teóricos frankfurtianos. El brasileño Eduardo Kac, por ejemplo, puso de moda la “obra de arte transgénica”, consistente en diseñar cadenas de ADN y luego incorporarlas al código genético de bacterias, o “fabricar” un conejo vivo de color verde fluorescente. Oron Catts y Lonat Zur sintetizaron tejido humano, con el que recubrieron muñecas, el chino Zhu Yu juega con cadáveres y se hizo fotografiar comiendo un feto humano, y el australiano Stelarc mezcla body art y transhumanismo y se va convirtiendo poco a poco en un cyborg.¹⁰⁰

Es difícil ver en estos ejemplos algo más que una fascinación complaciente por la Razón Instrumental. Incluso cuando lo que se aborda no es su control sobre la biología sino sobre las relaciones sociales, como en las humillaciones retribuidas a vagabundos por parte de Santiago Sierra, la crítica de fondo se desvanece bajo una reproducción amplificadora de la dinámica que se denuncia. De nuevo la diferencia entre la crítica y la émula se torna borrosa, de nuevo esta semejanza dinamita el potencial crítico y emancipador que surgiría de una diferencia y autonomía radicales, más que de camuflarse dentro del enemigo variando la gama de grises. El único problema aparente es que para eso hace falta imaginación.

¹⁰⁰ Para otros usos bizarros de técnicas científicas, v. Marc Jiménez, *La querrela del arte contemporáneo*, pg. 258-259, 269-270, 290-nota 6.

CONCLUSIONES

En 2001, una pieza de Damien Hirst, el artista vivo más cotizado, acabó en la basura por gracia de un limpiador de la galería Mayfair de Londres. Se trataba de tazas de café, ceniceros, periódicos, botellas vacías y desperdicios de semejante laya. Como señalaron Kuspit y las carcajadas del “artista” al oír la noticia, “el limpiador era evidentemente el crítico acertado”.¹⁰¹ Idéntico enfrentamiento se estableció en 2004 entre una bolsa de basura de Gustav Metzger y una osada limpiadora. Es como si desde fuera el mundo del sentido común, el de las personas corrientes, asediara inconscientemente tanto dislate, al son de: “¡Ya está bien de tomarnos el pelo!”.

Tras la diversidad visceral del *avant-garde* clásico, tras el paso de gigantes como Picasso, Matisse, Dalí, Kirchner, de Chirico, Magritte y tantos otros, parece que a fin de cuentas “este siglo sangriento, revolucionario, contradictorio, ha sido básicamente un *burlesque* Duchampiano-Beckettiano”¹⁰². Cualquiera que conociera esos tiempos aseguraría que “si, en 1953, alguien hubiera dicho que cuarenta años más tarde el trabajo [de Duchamp] sería considerado más importante que el de Picasso, esa persona habría sido vista como un demente. *Et pourtant...*”¹⁰³.

Indudables son los méritos del iconoclasta francés, aunque no reuniera las credenciales para tan desmesurado honor. Resulta además, de todos los citados, el de continuidad más paradójica. Con toda seguridad, la “indiferencia estética” de la que se jactaba a menudo no era en el fondo tal: su objetivo era más bien un atentado contra el buen gusto. Ese gesto, mil veces comentado pero aún hoy escalofriante, de presentar un urinario bajo pseudónimo a la exposición de Artistas Independientes de 1917, nos sobrecoge porque el artefacto, pese a las apariencias, no surgía un afortunado azar, no había sido seleccionada al tuntún entre todos los objetos fabricados por el hombre; se trataba más bien de un ataque fríamente calculado contra el paladar imperante. Cuarenta años más tarde, es innegable que las acumulaciones de chatarra de Rauschenberg o Dine se encontraban mucho más cerca del gusto de su tiempo, que ya había absorbido en parte la (anti)estética de lo informe, de la basura, el tiesto entronizado, y qué decir del

¹⁰¹ Donald Kuspit, *El fin del arte*, pg. 66.

¹⁰² Brooks Adams “Like Smoke: A Duchampian Legacy,” en Christos M. Joachemides and Norman Rosenthal, eds., *The Age of Modernism. Art in the 20th Century*, Ostfildern: Hatje, 1997 [cat. exp.], p. 321.

¹⁰³ Pontus Hulten (ed.), *Marcel Duchamp*, Bompiani, Milán, 1993 [cat.exp.], p. 19

nuestro. Comúnmente se atribuye a Duchamp la siguiente reflexión (en realidad la firmó Hans Richter, que tal bailaba)¹⁰⁴: “Ese neo-dadá que ahora se llama nuevo realismo, pop art, montaje... es una distracción barata que vive de lo que hizo dadá. Cuando descubrí los *ready-made*, esperaba desalentar ese carnaval de esteticismo. Pero los neodadaístas encuentran un valor estético en los *ready-made*. Les arrojé el portabotellas y el orinal a la cabeza como una provocación, y de pronto ocurre que ahora admiran la belleza en esos objetos”. Posiblemente la provocación no perdió su sentido *tras Duchamp*, sino tras la primera infracción que éste cometiera. ¿No toca ya recoger la basura, como hicieron esos heroicos limpiadores anónimos? ¿No viene siendo hora de retirar de los museos todos esos tientos banales que los copan y dejar sitio para nuevas piezas que no sean obligatoriamente horribles? En opinión de Peter Bürger, “una vez que la escurridera firmada se acepta en los museos, la provocación no tiene sentido, se convierte en su contrario. Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometiendo a él [...] Cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución del arte ha llegado a considerarse como arte, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica. De ahí la impresión de industria que las obras neovanguardistas provocan con frecuencia”.¹⁰⁵

Y no sólo las obras dan esa impresión. En lo concerniente al sujeto podemos añadir que el pasado siglo lo fue de Salvador Dalí, afortunado buscavidas que logró reconciliar momentáneamente la entelequia del genio y las exigencias del *show business*. Al surrealista catalán lo salvó su gran conservadurismo en el plano artístico y (característica que lo emparenta con Duchamp) su aún mayor cinismo en lo privado. En cierto modo, la estandarización de la transgresión, el alzamiento de lo antiestético a estética oficial, de la provocación como el comportamiento más predecible, tiene mucho de ese “individualismo de masas” que Gilles Lipovetsky achaca al capitalismo tardío. El estadio final de la liberación del artista, al fin liberado de las convenciones, de la Escuela, el Estilo, la Representación, inclusive la Moral y el Buen Gusto, no podía desembocar sino en autoindulgencia y patochada exhibicionista, semejante en mucho a la que en medios de menor prestigio consigue alimentar a familias enteras de *celebrities*.¹⁰⁶ Sin embargo, en este caso la desfachatez se recubre de todo lo que la

¹⁰⁴Thomas Girst, *(Ab)Using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art*, en “Tout Fait: The Marcel Duchamp studies online journal”, vol. 2 /issue 5, abril 2003.

¹⁰⁵ Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 1987, pg. 107.

¹⁰⁶ “La idea vanguardista de fundir arte y vida acabaría siendo una mina de oro para los medios de comunicación y la prensa escrita. Convertida en espectáculo, la vida real irrumpió con toda su carga de frivolidad y vulgaridad en los programas del corazón, la prensa rosa y los tabloides. [...] La vida no se convirtió en arte, se convirtió en el espectáculo más lucrativo de las últimas décadas, y la aceptación del mundo, la cotidianidad, la vida real, el humor, la ironía, la rebelión, el disparate –todas las propuestas de la vanguardia– fueron asimilados y explotados comercialmente. Eso sí, la estructuras de la sociedad siguieron exactamente iguales. Lo que cambió fue la cultura y los valores que la sustentaban. Empaquetados en programas de entretenimiento con formato de *reality*, *talk show*, programa del corazón, magazín, concurso absurdo (*Fear Factor*) o sátira política, hoy reinan la banalidad, la cotidianidad, la pornografía (sexual y emocional) el humor, el hedonismo y la rebeldía y la iconoclastia. [...] La herejía de los yippies, en lugar de debilitar el sistema, le dio a la audiencia masiva la dosis de rebelión que le permitía seguir cumpliendo puntualmente con sus rutinas laborales. Era la pesadilla

precede, de la ideología decimonónica de la que se desligó para que parezca aceptable. La particularidad, la distinción, la impronta del genio romántico se reduce a su imagen de marca, su comportamiento, su lenguaje: si no hay talento, que haya talante. La actividad fundamental del *post-art* es... el posar. Es una obviedad que cuando todo es arte nada lo es, y, si el pelo platino de Warhol, las corbatas de Gilbert y George o los morros rebeldes de Tracey Emin son tanto o más significativos que sus obras, tenemos razones para creernos en poco más que un horrible *entertainment* de clase alta. El “rebaño de las mentes independientes” del que hablara Rosenberg parece introducirse en ese “mercado de personalidades” que en la economía mercantilista diagnosticara Erich Fromm.¹⁰⁷

¿Supone esto una decadencia generalizada de la producción artística? En absoluto. Simplemente, las artes plásticas se encuentran en flagrante decadencia frente a otras (cine, música, literatura, cómic...) que han aglutinado la inquietud artística de la segunda mitad del siglo. La tradicional preeminencia de las “bellas artes” -hasta el punto de convertirse en sinónimo de “arte” a secas- se debía a la mayor exclusividad de su objeto, que ha sido dinamitada por la época de la reproductibilidad técnica. Hoy pueden haber quedado, frente a las otras, como reducto de lucro fácil y desvergonzado para personas, en terminología de Adorno, “sin musa”. Ni siquiera el denominado “arte contemporáneo”, considerado el conjunto de su producción, excluye a creadores que, al no desgarrar tan bruscamente los cánones, al no plegarse a los veleidosos dobleces de la vanguardia, habitan lejos del gusto por lo rompedor de la crítica y del juego esnobista que facilita el apoyo de los gobiernos, siempre interesados en promover el arte contemporáneo en exposiciones y ferias internacionales. La subvención de la transgresión, aparentemente paradójica respecto de los poderes públicos, tiene sentido en tanto que parte de un movimiento mayor de neutralización de lo radical mediante su absorción. Así el “indie”, así el “cine alternativo”, así la reutilización actual, que disgrega todo el sentido originario, de términos como “bohémio”, “moderno” o *hipster*.

Dentro de esta lógica fagocitadora, no contradice la tesis adorniana de que el potencial negativo en el arte es histórico el pensar que las propias producciones que él consideraba significativas ya no lo son tanto. Samuel Beckett llevó a escena el *nonsense* inarticulado como reflejo de un mundo cuyo derroche de sentido y articulación lo había vuelto inhabitable. En una época que se comenzaba a tomar conciencia de esa situación, supuso un revulsivo para cualquier espectador que sintiera la crisis espiritual *fin de siècle*. Sin embargo, en el siglo XXI ese mismo absurdo comparte rasgos con los memes de internet, donde predominan la acidez no corrosiva, la crueldad incruenta. En lo que respecta a la generación virtual, la conciencia del sinsentido social está tan asumida que el absurdo nihilista se instituye como uno de los principales paradigmas humorísticos.

recurrente de Debord. El rebelde mediático se convertía en un espectro con el cual cada adolescente se podía identificar, in tener que dar ninguna lucha en la vida real más allá de adoptar su atuendo, sus gustos y sus actividades ufanas y contestatarias” (Carlos Granés, *El puño invisible*, Taurus, Madrid, 2011, p. 353-354).

¹⁰⁷ Erich Fromm, *Man for Himself: An Inquiry into de Psychology of Ethics*, Henry Holt, Nueva York, 1947, p. 69-70.

Su inevitable condición supraestructural, su destino como espejo epocal, como síntoma histórico más o menos desvelado, tal vez escape al grado de autorreflexión, de voluntariedad respecto de sus propias determinaciones que el arte ha logrado con tanto esfuerzo.¹⁰⁸ El arte contemporáneo a menudo se cree subversivo por imitar a su enemigo. Considera que un blockbuster, con valores ideológicos en segundo plano y de articulación muy compleja, celebra con más jolgorio la sociedad de consumo que la elevación a los altares de fragmentos de intrascendencia. La ilusión de autonomía es como si, ante la estandarización de las producciones humanas, la obra de arte repitiera lastimeramente en su delirio “mi reino no es de este mundo”, como si, en esa producción en la que voluntariamente se inscribe, ante la marejada de objetos de

¹⁰⁸ Adorno, como buen marxista, peca en ocasiones de exceso de historicismo. Los elementos fundamentales del arte son descritos desde una óptica profundamente histórico-social, con ocasional desprecio por la posible lógica intra-artística (lo bello es entendido como oposición al mundo feo, el ornamento como símbolo de sentido olvidado (TE, Akal, 14), la autonomía del arte como resabio de su antigua función litúrgica, la propia abstracción, como expresión de la abstracción de la relaciones humanas en una sociedad tecnificada (Akal, 46)...). Esto se agudiza cuando analiza ejemplos particulares. Lo hace, por ejemplo, cuando en lugar de obedecer la interpretación habitual de Van Gogh, bastante psicologizante, vira hacia lo social:

“Que las obras que se ocupan de procesos sublimes cuya sublimidad suele ser sólo fruto de la ideología, del respeto al poder y a la grandeza adquieran de ese modo dignidad esta desenmascarado desde que Van Gogh pintó una silla o un par de girasoles de tal modo que las imágenes desencadenan de la tormenta de todas las emociones en cuya experiencia el individuo de su época registró por primera vez la catástrofe histórica”. (TE, Akal, 201, v. también el análisis de lo social en Shakespeare, TE, Akal, 335-336)

La neurosis, la manía, la depresión, la sinestesia, la emoción tumultuosa, o cualquier otro factor que pudiera quedar encriptado, mimetizado en la pintura de Van Gogh, se remite finalmente a la circunstancia. La “catástrofe histórica” es el catalizador primario que nos permite emocionarnos más de un siglo después, y no una elemental experiencia subjetiva. Lo social se introduce bajo el primer impulso, tras la primera inspiración, y luego las correcciones, dirigidas por la (in)conciencia limitada e histórica del autor, lo emborronan siempre. Parece existir una estrecha imbricación entre la propia época y la calidad, urdimbre que, de ser destejada, no sólo hace al arte perder relevancia o pertinencia, sino cualquier otro valor:

“Hasta artistas como Richard Strauss y tal vez Monet perdieron calidad cuando, satisfechos en apariencia consigo mismos y con lo que habían conquistado, perdieron la fuerza para intervención histórica y para la apropiación del material avanzado”. (TE, Akal, 256).

Pero la “exclusión de lo gastado y de los procedimientos superados” (TE, Akal, p. 53) no implica que esos procedimientos coincidan con los que la industria tiene por agotados: “Es posible incluso que pintar un cuadro o escribir un cuarteto vayan a la zaga de la división del trabajo y el método de experimentación técnica en el cine, pero la objetiva configuración técnica del cuadro y del cuarteto conserva la posibilidad del cine, que hoy día no es sino saboteada por el modo social de su producción” (Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, 103-104).

consumo, de sobras, basura, chatarra y obras sospechosamente similares, suplicara con la canción: “que se mueran to’ los feos y me dejen a mí de muestra”.¹⁰⁹

El arte autónomo es, si nos atenemos a una etimología estricta, el que contiene su propia ley, su principio vertebrador, en absoluto aquel cuya ley está fuera de alcance, lejos de comprensión. El arte que se considera síntesis en lugar de tensión negativa está más allá, no tiene qué hablar, no entabla conversación con el sujeto. “El desarrollo más reciente del arte parece tener su aspecto cualitativamente nuevo en que por alergia a las armonizaciones quiere eliminarlas incluso en tanto que negadas, verdaderamente una negación de la negación con su fatalidad, con la transición satisfecha a una positividad nueva, con la falta de tensión de tantas imágenes y músicas de las décadas posteriores a la guerra. La falsa vida es el lugar tecnológico de la pérdida del sentido. Lo que en los tiempos heroicos del arte moderno se percibió como su sentido conservó los momentos de orden en tanto que negados determinadamente; su liquidación conduce a una identidad sin fricciones, vacía”.¹¹⁰ El contenido se licua, el arte pierde sus referentes, no encuentra de qué hablar y resuelve hacerlo de sus propias paradojas. “En su ceguera, la obra de arte radicalmente alienada, absoluta, únicamente se refiere tautológicamente a sí misma. Su centro simbólico es el arte. Así se vacía”.¹¹¹ La aporía primordial radica en que los motivos del arte contemporáneo no pueden ni expresar abiertamente aquello a lo que constitutivamente se oponen, pues se lo apropiaría el enemigo para alguna de sus marcas contraculturales, ni tampoco encerrarse en sí mismos hasta perder todo referente externo en su quietud, puesto que acabarían junto a jarrones de porcelana china. Para Adorno el arte que pierde su autonomía se desliga de la esfera que le es propia, irrumpe en la sociedad, en el “reino de los medios, de los constituidos”¹¹², pero si, por el contrario, “permanece estrictamente para sí, se deja integrar como un sector inofensivo más. En la aporía aparece la totalidad de la sociedad, que se traga todo lo que suceda.” La conclusión es preceptiva: “Que las obras de arte renuncien a la comunicación es una condición necesaria, pero no suficiente, de su esencia no ideológica.”¹¹³

Que el arte deba ser completamente inhumano, extraño respecto del sujeto y del mundo, no implica que carezca de expresividad.¹¹⁴ “El criterio central es la fuerza de la expresión mediante cuya tensión las obras de arte hablan con un gesto sin palabras. En la expresión se revelan como cicatriz social; la expresión es el fermento social de su figura autónoma”.¹¹⁵ Es necesaria la articulación significativa de la mimesis, el sentido

¹⁰⁹ Miguel Ángel Rodríguez “El Sevilla”, *Que se mueran to’ los feos* en “Más de 8 millones de discos vendidos”, DRO East West S.A., Barcelona, 2002, v. 28.

¹¹⁰ TE, Akal, 213-214.

¹¹¹ Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, p. 48.

¹¹² TE, Akal, 381.

¹¹³ TE, Akal, 314.

¹¹⁴ El carácter humano del arte “es incompatible con toda ideología del servicio al ser humano. Le es fiel al ser humano sólo mediante la inhumanidad contra esa ideología” (TE, Akal, 261). “La extrañeza respecto del mundo es un momento del arte; quien lo percibe de otra manera que como extraño no lo percibe en absoluto” (TE, Akal, 245).

¹¹⁵ TE, Akal, 314.

que proporciona “ese carácter lingüístico del arte que hoy parece estar desapareciendo”.¹¹⁶ Ante lo imperioso de ceder, más tarde o más temprano, a la comunicabilidad, ¿cuántas décadas se puede vivir bajo la consigna de John Cage: “Ningún tema, ninguna imagen, ningún gusto, ninguna belleza, ningún mensaje, ningún talento, ninguna técnica, ninguna idea, ninguna intención, ningún arte, ningún sentimiento”? ¿No sugieren esta ristra de negaciones una conciencia de transitoriedad, un privilegio egoísta, un “yo puedo hacerlo, pero si todo el mundo lo hace pierde su gracia”? El antiarte necesita sofrenar la visión de conjunto para no percatarse de su poca originalidad, necesita mirarse el ombligo, imbuirse de un solipsismo individualista acorde con el de las células de la sociedad interconectada. No sólo se introduce en una espiral autorreferencial narcisista, donde las obras, si no hablan de la posibilidad o imposibilidad del arte, hablan de otras obras, sino que, desconsiderado como la conciencia infantilizada, permite una gran desigualdad entre el abusivo peso teórico que requiere para mantenerse y lo que tiene que ofrecer. Y lo que propone ese suplemento hipotético no es el “anti-“, relegado a la evidencia de su propia insignificancia sensible, sino el “-arte”.¹¹⁷ Tal vez sea exigir demasiado. ¿Cuál es la salida de este pozo, sorprendentemente sin fondo? ¿Declararse anti-antiarte, como hace hoy el colectivo stuckista, sin por ello perder la inspiración paródica (y, pese a sus airadas proclamas, netamente posmoderna)? ¿Hay vida más allá de la negación reiterativa de esas convenciones que se extinguieron en torno a 1915? ¿O será que esa negación engulle, por la puerta trasera, otra clase aún más peligrosa de convenciones, de dinámicas mercantiles?

“El concepto de originalidad, que es el de lo originario, implica tanto lo muy antiguo como lo que no ha existido todavía, es la huella de lo utópico en las obras. El nombre objetivo de cada obra se puede llamar lo original. Al ser histórico su nacimiento, también está afectado por una injusticia histórica: por la prevalencia burguesa de los bienes de consumo que han de convertir lo siempre igual en siempre nuevo para conseguir clientes. Pero la originalidad, al crecer la autonomía del arte, se ha revuelto contra el mercado en que nunca pudo superar su papel de ser un valor límite. Por ello se ha concentrado en las obras mismas, en la radical independencia de su formación”.

¿No es la introyección de la originalidad (desde la presión desaforada del mercado hacia el modo de formación de la obra) la absorción de la necesidad burguesa de novedad constante en otro ámbito de la cultura? ¿No es víctima el arte elevado de la misma obsesión por la transitoriedad perenne que afecta a la publicidad del capitalismo tardío? No ya por el carácter efímero de ciertos materiales e instalaciones, sino por la frenética sucesión de estilos, que casi aventajan a las temporadas de la alta costura:

“Aunque sea manipulable comercialmente, la moda se adentra en las profundidades de las obras de arte, no sólo las explota [...] La moda es una de las figuras mediante las

¹¹⁶ Te, Akal, 367.

¹¹⁷ “Hay que distinguir estrictamente el contenido de verdad de las obras respecto de toda filosofía introducida por el autor o por el teórico; hay que sospechar de que ambas cosas son incompatibles desde hace casi doscientos años” (TE, Akal, 453).

cuales el movimiento histórico afecta al sensorio, y a través de él, a las obras de arte, en rasgos mínimos, que por lo general están ocultos”.¹¹⁸

¿Hacia dónde puede conducir la revolución permanente, la renovación infatigable, sino hacia la homogeneidad de lo siempre heterogéneo? Adorno supo captar el gran problema de lo nuevo como tradición: el pretender dar rienda suelta a lo múltiple, a lo disonante, a lo diferente lleva, en su extremo, a la monotonía, al sopor, al bostezo. “Las obras del cambio absoluto, de la pluralidad sin relación con la unidad, se vuelven así indiferentes, monótonas, uniformes”¹¹⁹. El principio de que “sólo mediante la relación con eso idéntico se realiza la no-identidad a la que se aspira; sin igualdad, el caos sería algo siempre igual”¹²⁰ es en primer lugar reseñable en la constitución de las obras individuales: “Las obras auténticas que repudian el desiderátum de lo claro lo presuponen implícitamente para negarlo, para ellas no es esencial la falta de claridad, sino la claridad negada. De lo contrario, serían diletantes”¹²¹. Lo mismo les sucede a los movimientos de los artistas. Hablando en términos generales, “en tanto que negación abstracta de la categoría de lo constante, la categoría de lo nuevo coincide con ésta: su invariancia es su debilidad”.¹²² Por muy originales que fueran en sí esta o aquella infracción del gusto, cuando la transgresión es lo único aceptable todas dejan de surtir efecto.

No todo el arte contemporáneo es antiarte, ni aspira a la extrema radicalidad. La fusión del mundo del arte con lo externo a él puede adoptar un carácter más constructivo. Por ejemplo, el heterogéneo colectivo Fluxus pregonaba sus esfuerzos “por conseguir la calidad monoestructural y antiteatral de un mero acontecimiento natural, de un juego o un gag”, y se describía como “la fusión de Spike Jones, el vodevil, el gag, los juegos de nichos y Duchamp”.¹²³ Esta enumeración nos aclara qué dote suele aportar el “arte” en ese maridaje con el mundo exterior: de nuevo Marcel Duchamp, es decir, el arte que ya ha dejado de serlo. En ese caso, más que de “arte y vida” deberíamos hablar de combinar “vida y vida”, o, mejor aún, “vida y basura”. Si el arte en sentido autónomo está muerto y enterrado, ¿qué interés hay en seguir utilizando el término para explicar las obras, aparte de asegurar el negocio de unos cuantos? ¿Por qué no cerrar finalmente la puerta y tirar la llave?

El concepto por el que Adorno condena a ciertas constantes de lo contemporáneo es el de insensatez, derivada de una inmadura comprensión de la falta de sentido y una infantil exageración del radicalismo, además de inconsciencia sobre los límites del amor baudeleriano a la novedad, que antes referíamos.¹²⁴ Adorno no exige figurativismo, pero lo contrapone a lo no-articulado, a lo carente de contenido. El arte debe ser imitación de la miseria de la realidad, pero no reflejo literal, textual, fotográfico, sino mimesis de sus

¹¹⁸ Te, Akal, 238.

¹¹⁹ TE, Akal, 254.

¹²⁰ TE, Akal, 191.

¹²¹ TE, Akal, 390

¹²² TE, Akal, 410.

¹²³ VVAA, *Arte desde 1900*, Akal, Madrid, 2006, p. 458

¹²⁴ TE, Akal, 158, 206, 340 et alt.

aspectos criticables, imagen muda al discurso desencantador que toda tragedia relativiza, abstrae diluye. En otras palabras, el arte debe ser un gran monumento elegíaco: “Las obras de arte son arcaicas en la era de su enmudecimiento, pero si ya no hablan, habla su enmudecimiento mismo”.¹²⁵ Ante la amenaza de su neutralización, ante los ataques que sufre por todos los frentes, sólo le resta hundirse aún más en sí mismo: “La actitud adecuada del arte sería cerrar los ojos y apretar los dientes”.¹²⁶

Frente a los movimientos generales que hemos ido mencionando, el arte contemporáneo institucional también guarda sitio para tendencias más esencialistas, en una contrahistoria a menudo más interesante que la oficial. Si bien el hiperrealismo, en su obsesión de plagiar la realidad trazo por trazo, puede ser fácilmente acusado de cosificador, los *Neue Wilden* alemanes, el *New Image* norteamericano o la *Figuration Libre* francesa, entre otros, trataron a principios de los ochenta de sostener un puente hacia el espíritu anti-literal del resto de vanguardias: apelativos como “Nuevos Fauves”, “transvanguardia” o “Neo-expresionismo” dan fe de ello. Estos contramovimientos no escapan, empero, del signo de los tiempos, en este caso el amor por el *revival*, el *retro*, el *vintage*, la repetición, que desde los años cincuenta a esta parte, y sobre todo en los últimos treinta, resulta una de las consecuencias más elocuentes de la ausencia de un paradigma representacional unificado en el conjunto de las artes. ¿No peca la neovanguardia de *revival* estetizante de la vanguardia, a la manera de los mimos del neoclasicismo? La “vuelta atrás” de los neoclasicistas es análoga al afán recontextualizador de la posmodernidad. Si “a un compositor vivo no corrompido por una voluntad estilística, difícilmente podría ocurrírsele una Fuga que fuera algo más que un ejercicio escolar de conservatorio, que una parodia o que una triste exhibición de lo bien afinado que está el piano”, ¿no es la omnipresente “parodia”, en ausencia de academicismo alguno, la verdadera asesina del arte?

Los ochenta suponen, con todo, la década más combativa de eso a lo que llaman “arte contemporáneo”, y no es casualidad que coincida con la restauración de la representación. Los mejores exponentes del arte social, expresivo o feminista, ya se decantaron por la figuración o por el conceptualismo, datan de esos años.¹²⁷ La espectacularización de la vanguardia en la siguiente década, y sus sospechosos tratos con la museística y las obras públicas marcan la una nueva absorción: acaso una

¹²⁵ Akal, 379.

¹²⁶ Akal, 424.

¹²⁷ Aunque, todo sea dicho, los cauces comunes de transacción acabaron objetivando sus motivos. Así, lo que al alborear la década de los ochenta era iconoclasta a finales de ella era de nuevo icono. “Cualquier rico puede coleccionista puede hoy comprarse [las fotografías de violaciones de] Mendieta para colgarlas en su salón o su estudio en la seguridad de que ha hecho una buena inversión en una artista clásica del arte feminista de la primera fase del posmodernismo. “Compro, luego existo”, una obra de Barbara Kruger crítica con el capitalismo, sirve para ilustrar bolsas de compra de una tienda chic de diseño de lujo del Paseo de Gracia de Barcelona. Y las proyecciones de Jenny Holzer con sentencias políticamente críticas sirven para dar un toque de corrección a los espectáculos de las fiestas veraniegas de las ciudades cultas y distinguidas donde se consume ríos de champán, toneladas de langosta y kilos de cocaína” (Gerard Vilar, *Desartización: paradojas del arte sin fin*, pg. 168).

arriesgada inversión para el capital, pero, sea como fuere, la mejor forma de neutralizar aquello que podía recriminarle a su veloz expansión a ambos lados de Berlín.

“Algo indica que el volverse hacia su inmanencia pura hace perder a las obras su coeficiente de fricción, un momento de su esencia: que las obras se vuelven más indiferentes también en sí mismas. Sin embargo, el hecho de que los cuadros abstractos radicales se puedan colgar en cualquier sitio sin causar escándalo no justifica una restauración de la objetualidad que agrada a priori, ni siquiera aunque para reconciliarse con el objeto se elija a Che Guevara”.¹²⁸ La abstracción se vuelve inocente, la figuración inadmisibles. La serena homogeneidad no es menor en que de Kooning que en Donald Judd ¿No queda presagiada finalmente la muerte del arte, esta vez con llanto y crujir de dientes en lugar del habitual regocijo filosofante? Marc Jimenez diagnostica en Adorno un pensamiento ingenuo, cuyo entusiasmo por la avanzadilla estética lo sitúa, paradójicamente, en una posición retrógrada con respecto a su propio tiempo.

“Las contradicciones y paradojas del pensamiento adorniano encuentran fácil resolución si se tienen en cuenta las condiciones históricas en las cuales fue formulado. Empero, esta teoría del arte moderno que anunciaba un nuevo estadio de la modernidad, era en realidad una teoría del fin del arte moderno que anunciaba un nuevo estadio de la modernidad, a la cual se le daría el nombre de “posmodernidad”. De hecho, marcaba la conclusión de los grandes relatos estéticos y se abría sobre esa posmodernidad que, según el filósofo Jean François Lyotard, signaba la caducidad de los grandes discursos de legitimación sociopolíticos, humanistas e ideológicos”.¹²⁹

Adorno quedaría condenado a servir únicamente para representarse adecuadamente el carácter general de la vanguardia y, sobre todo, su inherente cualidad insurreccional incluso cuando, como en el cubismo y otros formalismos, el modelo representado fueran poco más que bodegones o guitarras. La gran lección es que la denigración de la forma, la distorsión de la apariencia, más que a una decadencia de valores, como pretende el reaccionarismo, se debe a lo contrario, a un compromiso con lo posible. En estética, por lo demás, el “siempre nos quedará París” se ha revelado un espejismo. El eje norteamericano, patriarca de la desartización tanto en lo culto como en lo popular, ha sumado al Viejo Mundo en su torbellino. Y la homogeneidad de carácter de una videoartista surcoreana y un *performer* boliviano señala uno de los más pintorescos frutos de la globalización. Acaso la solución sea apuntar más bajo, reducir la expectativa, otear tobillos. En lugar del esplendor de las “bellas artes” (sean hoy lo que sean), investigar la menospreciada ilustración, donde se producen fenómenos plásticos más interesantes. Existe un movimiento de humildad análogo para cada esfera: en lugar de buscar hoy la literatura épica, donde el esplendor decimonónico permanece insuperado, apreciar el relato; en vez de aspirar a la sinfonía, bucear entre canciones... La culpa, en parte, es nuestra, pues seguimos practicando la grosera metonimia de

¹²⁸ TE, Akal, p. 281

¹²⁹ Marc Jiménez, *La querrela del arte contemporáneo*, pg. 116.

entender intuitivamente por “arte” la ocupación marginal que es hoy la pintura, y todavía nos excita y provoca aquello que emprendiera Dadá hace cien años.

No olvidemos que Adorno vivía ya descompasado de su tiempo, en un elenco de referentes que se remontan en su mayoría a principios de siglo, donde aún había gran pintura, gran música, alta literatura... Su pensamiento, en este ámbito como en otros, era ya en cierto sentido conservador, al negar la práctica totalidad de los fenómenos que tenían lugar en su época. El cambio radical que se operó en el arte de posguerra es notificado como una vaga “pérdida de tensiones”.¹³⁰ Si tanto arte de élites como arte de masas son rechazados, en ambos casos por pérdida de distancias respecto de la vida, nos vemos forzados a aceptar la realidad de la distensión, el desinflamiento, ya lo llamemos “el fin del arte”, su “muerte”, su “banalización” o incluso su “ocaso”¹³¹. No por ello hay que entenderla a la manera en que la concibieron Hegel y Danto (como un paso necesario en el despliegue del Espíritu en dirección a la filosofía y como la conclusión de un prolongado telos interno, respectivamente), sino que se puede estudiar como un fenómeno contingente, causado por una coyuntura histórica, unas condiciones socioeconómicas, una regresión en la sensibilidad mayoritaria que bien podrían haber sucedido de otro modo. Al no ser el arte necesario, se puede concebir sin dificultades un mundo en el que sea plenamente sustituido por la mercancía, aunque dicho mundo resulte pesadillesco.¹³²

Pero, al rendirnos a la integración final, a la incorporación de ese último fragmento que se resistía al mundo administrado, ¿qué hemos conseguido? A lo sumo ampliar el ya crecido grupo de los productos que denostamos como pseudo-arte hasta englobar a la práctica totalidad de las fuerzas productivas. Renunciamos así a pensar uno más de los innumerables cambios que el arte ha sufrido a lo largo de la historia por culpa de que no encaja en nuestras categorías.¹³³ Sólo nos quedará alzar el grito al cielo desde los camarotes de lujo en el *Grand Hotel Abyss*¹³⁴ mientras los escritores siguen escribiendo, los dibujantes dibujando, los músicos componiendo, y el ser humano sigue produciendo cada día una amorfa inmensidad de material que cree especial por alguna razón que aún se nos escapa. Ahora más que nunca, se hace imperiosa esa consigna que Adorno tomara de Beckett, y que, tras referirse a la persistencia del “arte auténtico” contra

¹³⁰ TE, Akal, 243.

¹³¹ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1986, p. 49-59.

¹³² “La pregunta por la necesidad del arte está planteada falsamente porque la necesidad del arte, si es que hay necesidad donde se trata de la libertad, es su no-necesidad. Medir al arte con la necesidad prolonga en secreto el principio de intercambio, la preocupación filistea de qué se recibirá a cambio” (TE, Akal, 331).

¹³³ Como recuerda Martin Jay: “En incontables oportunidades, Adorno se resistió obstinadamente a escoger entre alternativas defectuosas o a postular una mediación armoniosa entre ellas. Ontología negativa e historicismo, crítica trascendente o inmanente, arte autónomo o arte al servicio de la revolución, teoría especulativa o investigación empírica: Adorno se aferró a estas y otras antinomias sin forzar la reconciliación” (Martin, *Adorno, Siglo XXI de España Editores*, Madrid, 1988, p.154-155). ¿Le seríamos fieles admitiendo una contradicción más?

¹³⁴ György Lukács, *Teoría de la novela*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2010, p. 20.

La expresión alude al pesimismo de salón que a su juicio afectaba a la primera generación de los teóricos de Frankfurt.

viento y marea, adquiere un sentido más radical a las puertas de su aparatosa defunción:
“*Il faut continuer*”. Por dónde no importa.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W., *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, Akal, Madrid, 2009.

Filosofía de la nueva música, Akal, Madrid, 2003.

Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada, Akal, Madrid, 2006

Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad, Ariel, Barcelona, 1962

Teoría Estética, Akal, Madrid, 2004

The culture industry: selected essays on mass culture, Routledge, Londres, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo, *Lo artístico y lo estético*, Casimiro, Madrid, 2010.

BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 1987.

CABOT, Mateu (ed.), *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*, Universidad Islas Baleares, 2007.

CARROLL, Noël, *Una filosofía del arte de masas*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002.

CALVO SERRALLER, Francisco, *El arte contemporáneo*, Grupo Santillana, Madrid, 2001.

CHIPP, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal, 1995.

CLAUSSEN, Detlev, *Theodor Adorno, uno de los últimos genios*, Universidad de Valencia, 2005.

DANTO, Arthur C., *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 2002.

DIAMOND, Henry, *La presunción ontológica*, en "Arguments", Paris, 1960.

- EISLER, Hanns; ADORNO, Theodor W., *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- FOSTER, Hal, (ed.), *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, The New Press, Nueva York, 1998.
- FROMM, Erich, *Man for Himself: An Inquiry into de Psychology of Ethics*, Henry Holt, Nueva York, 1947.
- GENETTE, Gerard, *L'oeuvre d'art, 2 : La relation esthétique*, Seuil, Paris, 1997.
- GIRST, Thomas, *(Ab)Using Marcel Duchamp: The Concept of the Readymade in Post-War and Contemporary American Art*, en "Tout Fait: The Marcel Duchamp studies online journal", vol. 2 /issue 5, abril 2003.
- GÓMEZ, Vicente, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Cátedra, Madrid, 1998.
- GRANÉS, Carlos, *El puño invisible*, Taurus, Madrid, 2011.
- GREENBERG, Clement, *Arte y cultura: ensayos críticos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- GROUND, Ian, *¿Arte o chorrada?*, Universitat de València, 2008.
- GUTIÉRREZ POZO, Antonio, *Virtualidad, aletheia, crítica: la esencia del arte en la estética contemporánea*, Mileto, Madrid, 2005.
- El concepto fenomenológico de la estética dialéctica de Adorno*, en "Pensamiento: revista de investigación e información filosófica", vol. 61, núm., 230, mayo-agosto 2005
- HEGEL, G.W.F., *Ciencia de la lógica*, Ediciones Solar, Buenos Aires, 1968.
- HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*, Editorial Trotta, Madrid, 2005.
- HOWE, Irving (comp.), *The idea of the modern in literature and the arts*, Nueva York, 1967
- HULTEN, Pontus (ed.), *Marcel Duchamp*, Bompiani, Milán, 1993
- JAY, Martin, *Adorno*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1988.
- JIMENEZ, Marc, *La querrela del arte contemporáneo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2010.
- Theodor Adorno: arte ideología y teoría del arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

- JOACHEMIDES, Christos M.; ROSENTHAL, Norman (eds.), *The Age of Modernism. Art in the 20th Century*, Hatje, Ostfildern, 1997
- KUSPIT, Donald, *El fin del arte*, Akal, Madrid, 2006.
- LIPPARD, Lucy R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Akal, Madrid, 2004.
- LUKÁCS, György, *Teoría de la novela*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2010, p. 20.
- MARINETTI, F.T. et alt., *Manifiestos y textos del futurismo*, Editorial Quadrata, Buenos Aires, 2007.
- MENEGUZZO, Marco, *El siglo XX: arte contemporáneo*, Random House Mondadori, Barcelona, 2006.
- MURRAY, Chris (ed.), *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2010
- RIEMSCHEIDER, Burkhard; GROSENICK, Uta, *Arte de hoy*, Taschen, 2002.
- ROSENBERG, Harold, *The American Action Painters* en “Art News” (Diciembre 1952).
- STAKEMEIER, Kerstin, *Entkunstung: artistic models for the End of Art*, University College, Londres, 2012.
- STONOR SAUNDERS, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural*, Editorial Debate, Madrid, 2001.
- VATTIMO, Gianni, *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1986.
- VETTESE, Angela, *El arte contemporáneo: entre el negocio y el lenguaje*, Rialp, Madrid, 2013.
- VILAR, Gerard, *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.
- VVAA, *Arte del siglo XX*, Taschen, 2005.
- VVAA, *Arte desde 1900*, Akal, Madrid, 2006.
- VVAA, *El arte en la sociedad industrial*, Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1973.
- WELLMER, Albrecht; GÓMEZ, Vicente, *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, Universitat de Valencia, 1994.