

DE LA IRRECONCILIABILIDAD DE LA *ESTÉTICA* *TRADICIONAL Y EL ARTE ACTUAL*: ALGUNAS TENSIONES CONTEMPORÁNEAS DESDE LA *TEORÍA ESTÉTICA* DE ADORNO

*About the Irreconcilability of Traditional aesthetics and contemporary art:
Some Current Tensions from Adorno's Aesthetic Theory*

ROSA BENÉITEZ ANDRÉS^{*}
beneitezr@usal.es

MARÍA AYLLÓN BARASOAIN^{**}
mayllonb@gmail.com

Fecha de recepción: 21 de marzo de 2020

Fecha de aceptación: 26 de abril de 2020

RESUMEN

Las fricciones entre el arte del S. XX y la Estética como disciplina, que Theodor W. Adorno abordó -entre 1962 y 1969- durante la redacción de *Teoría Estética*, constituyen la base atanto de su propio proyecto, como de una parte muy importante de los debates teórico-artísticos posteriores, que incluso mantienen su vigencia hasta el día de hoy. El propósito de este artículo es abordar algunas de ellas (las tensiones entre categorías modernas y prácticas contemporáneas; los análisis centrados meramente en el objeto o en la vivencia estética; la reflexividad y materialidad de la obra frente a los discursos, etc.) para relacionarlas con dos autores contemporáneos que, explícitamente o no, han actualizado los análisis del fancfortiano poniendo en valor sus planteamientos: Peter Osborne, con su propuesta de un discurso autocrítico frente a las deficiencias de la Estética, y Jacques Rancière y su interpretación del régimen estético del arte como modo de reparto de lo sensible. El objetivo, por tanto, es tratar de mostrar cómo la Estética y la Teoría del arte actuales continúan

^{*} Universidad de Salamanca

^{**} Universidad Autónoma de Madrid

Este trabajo se integra entre los resultados del *Grupo de Investigación Reconocido en Estética y Teoría de las Artes* (Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca).

aprendiendo del proyecto adorniano, pero también que siguen siendo herramientas útiles con las que abordar la práctica artística más reciente.

Palabras clave: estética, Adorno, *Teoría estética*, vanguardia, Osborne, Rancière.

ABSTRACT

The frictions between 20th century art and aesthetics as a discipline, addressed by Theodor W. Adorno between 1962 and 1969 throughout his work *Aesthetic Theory*, constitute the basis of both his own project and a very important part of the posterior theoretic-artistic debates, whose validity remains alive even today. The purpose of this paper is to address some of them (the tensions between modern categories and contemporary practices; the analyzes which are focused merely on the object or on the aesthetic experience; the reflexivity and materiality of the work in contrast with that of the discourses, etc.) in order to connect them with two contemporary authors who, explicitly or not, have updated the analyzes of the Frankfurtian author, appreciating his approach: Peter Osborne and his proposal constitutes a self-critical discourse against the deficiencies of Aesthetics, and Jacques Rancière and his interpretation of the aesthetic regime of art as a mode of distribution of the sensible. Our aim, therefore, is to show how contemporary Aesthetics and Theory of art continue to learn from the Adornian project, but also that they are still useful tools with which one can approach the most recent artistic practice.

Keywords: aesthetics, Adorno, *Aesthetic Theory*, avant-garde, Osborne, Rancière.

En el año 2000, Jean-Marie Schaeffer publicaba su *Adiós a la estética* para llamar la atención sobre lo paradójico que resultaba el inusitado éxito de la Estética dentro del mundo del arte a finales del S. XX, frente a su inoperancia a la hora de hablar y proporcionar herramientas para analizar las prácticas artísticas concretas. Por su parte, Arthur C. Danto llevaba ya algunos años apoyando sus análisis en torno a la práctica artística contemporánea en el rechazo de la Estética como disciplina, es decir, en una fundamentación filosófica de la pregunta por lo artístico que impugna el estatuto estético del arte posthistórico: “la reflexión estética, que llegó a su clímax en el siglo XVIII, no tiene aplicación esencial a lo que yo llamaré ‘arte después del fin del arte’ [...] la conexión entre arte y estética es una contingencia histórica y no forma parte de la esencia del propio arte” (Danto, 2000: 47). Como ha señalado Pérez Carreño, en lugar de seguir la tradición ilustrada que mantiene un área específica de conocimiento para el arte dentro de la Filosofía, Danto aborda la

producción artística desde la Filosofía misma, o más bien, desde la Metafísica. Es decir, no se posiciona ni entre los que ven el arte como una clase de conocimiento sensible; ni tampoco con los que entienden la experiencia estética como algo autónomo, como un ejercicio de gusto. Para él, los objetos artísticos son como cualquier otro objeto y por eso se acerca a ellos desde los problemas filosóficos básicos (Pérez Carreño, 2005: 7). También Terry Eagleton trataba de mostrar, una década antes del diagnóstico de Schaeffer, lo peligroso que resulta asumir el discurso de la Estética filosófica como un saber neutral, esencial al arte e independiente del proceso de expansión del sistema capitalista que lo encumbra y usufructúa: “La emergencia de lo estético como categoría teórica está estrechamente ligada al proceso material por el cual la producción cultural, en una fase temprana de la sociedad burguesa, se convierte en un proceso “autónomo”, autónomo con respecto a las diversas funciones sociales a las que había servido tradicionalmente” (2006: 59).

Tanto Schaeffer como Danto y Eagleton recogen en estos textos una preocupación por la situación de la Estética como disciplina, aunque ejerciendo sus análisis desde perspectivas muy diferentes. Algunos de los aspectos en los que inciden estos autores (la inoperancia de la disciplina en su relación con el arte del siglo XX o su trayectoria en relación con los sistemas filosóficos y de pensamiento) son precisamente aquellos sobre los que Theodor Adorno construyó su análisis en *Teoría Estética*. Sin embargo, pese a que estas propuestas coinciden con Adorno en el diagnóstico de la insuficiencia de la Estética, parecen no haber abordado de un modo tan específico esas tensiones entre la teoría y la práctica que detectó el filósofo ya en la década de los años sesenta, y en concreto entre el arte contemporáneo, contemporáneo incluso casi a Adorno, y una disciplina de raíz moderna y un tanto denostada ya a mediados del S. XX. De hecho, estas tensiones enmarcan el enfoque y, prácticamente, todos los temas trabajados por el filósofo en esta obra. Pero, además, las dinámicas señaladas por Adorno siguen siendo completamente actuales, e incluso nos permiten ver cómo el filósofo consigue adelantarse ahí a problemáticas posteriores. Por eso, para incidir en la actualidad de *Teoría estética* trataremos de mostrar cómo sus ideas se hacen presentes y siguen vigentes en las propuestas de otros dos autores más recientes y con lecturas bastante disímiles: por un lado, la filosofía del arte pos-conceptual de Peter Osborne y, por otro, la imaginación de una nueva estética en la filosofía de Jacques Rancière. Por supuesto, no son los únicos filósofos contemporáneos que han retomado esa irreconciliabilidad de la

Estética tradicional y el arte actual que, como apuntamos, ya señalara Adorno y que, en cierto modo, recoge el *dictum* hegeliano de que “para nosotros la determinación suprema del arte es en conjunto algo pasado” (2006: 61). Existen planteamientos más o menos coetáneos a los que trabajaremos aquí que también se han ocupado del difícil estatuto de la Estética, como disciplina filosófica, en relación a las últimas prácticas artísticas. No obstante, el propósito del presente texto será abordar, por un lado, el análisis del pensador francfortiano en torno a estas cuestiones para, más adelante, centrarnos en las lecturas de Osborne y Rancière, quienes, de un modo explícito, el primero, y no necesariamente en conexión directa, el segundo, deben mucho a la *Teoría Estética* del filósofo alemán.

1 DE LA ESTÉTICA COMO TEORÍA

Estas tensiones entre teoría y práctica, que atraviesan toda *Teoría Estética*, aparecen analizadas con gran claridad en la “Introducción inicial” a la obra, redactada por Adorno para este texto, pero finalmente eliminada en los últimos borradores de la obra, quedando de algún modo fuera del conjunto de materiales que debían de editarse y que, como es sabido, aparecieron ya de manera póstuma en 1970. Este texto resulta especialmente interesante puesto que comienza abordando, precisamente, esta aparente inoperatividad de la Estética, así como su fracaso a la hora de ocuparse de expresiones artísticas en el siglo XX. Por eso, esa introducción – incluida como apéndice en la edición final de sus escritos – nos permitirá situar un punto de partida desde el que trazar el mencionado recorrido hacia lecturas posteriores (las de Osborne y Rancière) que continuarán abordando cuestiones muy similares a las trabajadas por Adorno, reclamando así la vigencia de sus análisis.

Es significativo que Adorno hable de *Teoría estética* y no de Estética. Obviamente, esta precisión tiene que ver con un programa más general de su filosofía, que descansa en la idea de un conocimiento mediado (por el sujeto, por el contexto, por las condiciones materiales, etc.), pero que obedece también al deseo de distanciarse de una disciplina agotada y prácticamente inútil: “Del concepto de estética filosófica emana una expresión de lo anticuado, igual que los conceptos de sistema y de moral (Adorno, 2004: 441)”, dice al comienzo del texto que acabamos de señalar. La crítica que ejerce Adorno sobre la disciplina es frontal y no deja lugar a indeterminaciones. Quizá, por eso, utilice *Teoría estética* para apartarse de la tradi-

ción kantiana (idealista subjetiva), pero también para no asumir por completo la de filosofía del arte hegeliana (idealista objetiva), acercándose así a una filosofía materialista. Recordemos que parece bastante probable que, además de dedicarle el volumen a Beckett, quería acompañarlo, aunque sin citarlo, del famoso fragmento 12 del *Athenäum* atribuido a Schlegel: “En lo que se denomina filosofía del arte suele falta una de las dos cosas: o la filosofía o el arte” (Adorno, 2013: 28).

En este sentido, podríamos tratar de articular los problemas abordados en la “Introducción inicial” en tres ejes fundamentales, que parten de la afirmación arriba mencionada: cómo abordar el aparente fracaso de la Estética como disciplina anticuada e ineficaz. El primero de los tres partiría de las grandes teorías estéticas de lo general (las de Kant y Hegel), que ofrecieron una respuesta coherente con el arte de su tiempo pero que dejaron de ser operativas para las manifestaciones artísticas posteriores a la segunda mitad del XIX. El segundo de los ejes tendría que ver, entonces, con las posiciones nominalistas, podríamos decir puramente explicativas, objetuales y centradas en lo individual, que surgen frente a la constatación de este fracaso. Por último, y ante este vacío o rechazo a teorías consistentes, Adorno aborda la recuperación progresiva de una valoración exclusivamente subjetiva –experiencial– de las obras de arte, que retoma la noción de gusto y que se encarna perfectamente con la concepción que del arte tiene la industria cultural.

La primera de estas problematizaciones, o más bien el primer núcleo de estas tensiones entre lo individual y lo general, parte, como mencionábamos, de una confrontación con las teorías estéticas de Kant y Hegel, “los últimos que, dicho sea crudamente, pudieron escribir una estética grande sin entender nada de arte” (Adorno, 2004: 443), es decir, los últimos que pudieron establecer unas nociones estéticas generales que encajaban inevitablemente con las obra individual. Para Adorno, la Estética siempre ha temido la indeterminación que le ofrece una parte de su objeto de estudio, la obra de arte, con su singularidad y facticidad, y se ha situado en una posición de evidente retraso con respecto a las propias prácticas (*ibid.*: 442-443). Parece, por tanto, que con este tipo de reflexiones el filósofo se está pensando también a sí mismo, a su propio trabajo. La Estética fracasa, entonces, al pensar las especificidades de la praxis artística concreta, cuando intenta amoldarla a sus planteamientos generales y cuando éstos dejan de coincidir con las obras.

Pero esta pretensión, propia principalmente de los sistemas idealistas, no sería menos peligrosa que la que reduce a la Estética a un sistema nominalista o una fenomenología de las obras de arte, lo que Adorno denomina “doctrinas artesanales” y que surgen precisamente como respuesta a ese anclaje de la Estética en lo general: “Los consejos sobre la mejor forma de escribir un rondó son inútiles en cuanto (por razones de las que la doctrina artesanal no sabe nada) ya no se pueden escribir rondós” (*ibid.*: 445). De esta forma, los tratamientos puramente descriptivos, técnicos, se limitan al plano objetual de una forma que de ningún modo puede dar cuenta de lo que el arte efectivamente es. De hecho, una deriva de este tipo de doctrinas serían precisamente las descripciones técnicas sobre el proceso de producción de la obra de arte como única explicación necesaria de tal práctica. Al margen de ser absolutamente ineficientes como sustitutivo de la Estética, estas teorías armonizan perfectamente con una tendencia generalizada de fascinación por los medios y los procesos productivos, es decir, explicaciones enmascaradoras en las que la realidad se explica por sus procedimientos al mismo tiempo que se ignora, y con eso mismo se libera de problemáticas, la realidad misma que subyace. Esto explica, además, el hecho de que la Filosofía deba proporcionar una fuerza conceptual que permita acceder al contenido de verdad de las obras. También por qué aquellas teorías que se limitan a la individualidad de la obra de arte están tan lejos de conseguir ese sostén fundamental como, siguiendo el ejemplo del propio Adorno, aquellas teorías sociales que se centran en el pleno empleo para tratar de entender en ello la realidad social del trabajo. La única condición que exige Adorno es que ese concepto no preexista como una idea fija e inmutable (*ibid.*: 445). E, inevitablemente, esta demanda de acceder al contenido de verdad de las obras de arte –y esto nos acerca al tercer eje que hemos establecido al comienzo– se hace incompatible con cualquier teoría meramente empírica del arte, centrada en los estímulos percibidos por el sujeto como única explicación posible: “Las obras no son protocolos de agitaciones”, afirma Adorno (*ibid.*: 322) en el cuerpo de *Teoría Estética*.

Cualquier intento, entonces, por recuperar la actitud contemplativa que hizo posible la existencia de la Estética como disciplina independiente “se ha vuelto incompatible con el arte avanzado” (*ibid.*: 443). En su análisis, la estética contemplativa no sólo diverge del arte más actual que, como el de Kafka, difícilmente soporta una posición distanciada y de disfrute del sujeto, sino que fracasa en el mo-

mento mismo de su constitución, al tomar como medida, como concepto clave al gusto, “con el que el contemplador afronta de manera distanciada las obras” (*ibid.*: 443). No se trata, o no solo, del conocido “divertirse significa estar de acuerdo” (Adorno y Horkheimer, 1994: 189), sino que tiene que ver más bien con la posibilidad de no convertir a la Estética, en tanto que disciplina o saber, en la misma experiencia estética, entendiendo esta desde un punto de vista meramente empírico y sensorial.

Por último, a estas dificultades objetivas habría que sumar una de carácter contextual. Se trata de la confusión –dentro del conjunto social– de la dependencia que mantiene lo artístico con la intuición y la experiencia, con una supuesta imposibilidad de pensar el arte. Esta actitud de rechazo por parte de los consumidores culturales, este deseo de reservar para el arte un espacio de esparcimiento al margen de las dinámicas marcadas y prefijadas (y al margen, por lo tanto, de codificaciones conceptuales), entronca probablemente con una noción previa del arte popular que deja de tener sentido en las sociedades contemporáneas –“da expresión”, dice Adorno (*ibid.*: 446), “a algo emparentado con el arte”–, al verse manipulada, precisamente, por la industria cultural, que ve en ello lo que quiere procurar para sus consumidores y para el concepto de arte que defiende. De esta forma, esta ingenuidad originaria, que podría entroncar con manifestaciones artísticas previas, no tiene cabida en un sistema en el que cualquier manifestación cultural queda engullida por la industria cultural, deviniendo, entonces, en un “concepto fofo de ingenuidad”. Afirma Adorno:

La sencillez de otros tiempos se ha traducido en la simpleza del consumidor de cultura, que le compra a la industria con agradecimiento y con buena conciencia metafísica la inevitable baratija. La ingenuidad deja de existir en cuanto se adopta como punto de vista. Una relación genuina entre el arte y la experiencia de la consciencia del arte consistiría en la educación que enseña a oponerse al arte en tanto que bien de consumo y hace comprender sustancialmente al receptor qué es una obra de arte (*ibid.*: 446).

Surge aquí un tema central en la *Teoría estética*, que es el de la educación, y que reaparecerá más adelante, porque mientras que para Peter Osborne, por ejemplo, le responsabilidad reflexiva recae en el artista, no tanto en el receptor, en Rancière parece un proceso algo más colaborativo. Para Adorno “una recepción adecuada no puede ser más irreflexiva que lo recibido. Quien no sabe qué ve u oye no dis-

fruta del privilegio de la relación inmediata con las obras, sino que es incapaz de percibir las” (*ibid.*: 449). De esta forma, la educación estética no tiene que ver solo con cómo nos relacionamos con el objeto, sino que, superando los falsos presupuestos empiristas sobre la vivencia estética que acabamos de señalar, debe implicar también un proceso subjetivo. Así, en el cuerpo de *Teoría Estética* se especifica que:

La educación estética saca de la contaminación preestética de arte y realidad. La distanciamiento, su resultado, pone de manifiesto no sólo el carácter objetivo de la obra de arte. Afecta también al comportamiento subjetivo, selecciona las identificaciones primitivas, pone fuera de acción al receptor (en tanto que persona empírico-psicológica) en beneficio de la relación con la cosa (*ibid.*: 321).

Es a través del distanciamiento (actitud que es consecuencia de la educación estética) como somos capaces de suprimir una relación identificativa con el objeto, lo que no implica solo una relación adecuada con el mismo sino, incluso, una suspensión del propio sujeto. Esta noción se encuentra detrás de la crítica fundamental a la industria cultural: no se trata tan solo de la clase de productos culturales que ésta crea, promociona y distribuye, sino del modelo que generaliza en nuestra relación con los mismos. Por lo tanto, un mayor acceso a bienes culturales no implica (más bien lo contrario) la facilitación del acceso a los mismos. Se trata de una idea bien conocida en el conjunto de la teoría adorniana y que tiene que ver con la falsa democratización de la industria cultural. Es un rechazo de la inmediatez que la obra nos plantea y constituye, al mismo tiempo, uno de los aspectos mejor desarticula las bases de la industria cultural puesto que, como estamos viendo, ésta no tiene solo que ver con la transformación de los bienes culturales en mercancías con mero valor de cambio, sino muy especialmente con el papel del receptor de la obra de arte, transformado ahora en consumidor cultural: “Si injustamente las masas son difamadas desde arriba como masas, es la industria cultural quien las convierte en masas y a continuación las desprecia e impide su emancipación, para la que los seres humanos están tan maduros como las fuerzas productivas de la época se lo permiten” (Adorno, 2008: 302). Estos presupuestos, afines a la industria cultural, que rechazan la necesidad de la Estética para limitar la experiencia estética al acto empírico y sensitivo, negando la necesidad de la reflexión, terminan reforzando el papel de estos consumidores pasivos, estas meras fuerzas productivas. Por otro lado, la abrumadora oferta de bienes culturales, que se perciben como oportu-

nidades –“Los consumidores se afanan por temor a perder algo. No se sabe qué, pero, en cualquier caso, sólo tiene una oportunidad quien no se excluye por cuenta propia” (Adorno y Horkheimer, 1994: 206)–, refuerza esta falsa idea de democratización de la cultura a la que se aludía previamente. Esta fantasía de gratuidad, de acceso ilimitado, se alía con el objetivo de la industria cultural de utilizar el arte como un reducto de la irracionalidad, garantía del esparcimiento alejado del pensamiento, ya que la forma de consumo implícita supone una imposibilidad de la verdadera comprensión de la obra de arte, de su contenido de verdad.

Por ello, pese a todas las sospechas que se analizaban más arriba, la propuesta de Adorno no es ajena a la necesidad de estudiar el arte mediante categorías filosóficas, por mucho que el autor sea consciente y reivindique el hecho de que éstas no pueden constituir un sistema (Adorno, 2004: 441), como pretendía la vieja Estética decimonónica. “Sólo a los degustadores del arte no les resulta problemático el arte en todos sus niveles y por eso tampoco necesitan reflexionar sobre él”, dice Adorno (2013: 89) en las lecciones del curso 1958/59¹. La reflexividad ha de conjugarse con esa otra ingenuidad que “no complace al principio de realidad”, frente la ingenuidad preformada de la industria cultural: “El contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad. Éste sólo se puede obtener mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa justifica a la estética” (2004: 174). Por eso, la Estética debe pasar por un proceso de autoconsciencia crítica (y es lo que parece que el frankfurtiano está haciendo en *Teoría Estética*) que le permita alcanzar al arte, si es que alguna vez lo ha conseguido realmente (*ibid.*: 452), y repensar sus categorías. Siguiendo el análisis de Aleš Erjavec (2010: 191), quien señala la relevancia de los planteamientos adornianos en algunos autores posteriores como Peter Bürger, la tarea de la Estética se propone como imposible e irrealizable al mismo tiempo que necesaria:

Aesthetics as a discipline is destined to be incomplete and to promise an impossible outcome, for it attempts to make commensurable what cannot be. This initial and incessant transgression of its own domain prevents it, argues Ador-

¹ Nos referimos a la edición preparada por Eberhard Ortland y publicada en castellano por la editorial Las cuarenta, en base las lecciones que Adorno impartió en el semestre de invierno de 1958 a 1959. Tal y como indica su editor en el epílogo, se trata del “primer curso que está documentado de manera completa a través de la transcripción de grabaciones que se realizaba por entonces en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt” (551).

no—and even today we cannot but accept his point—from achieving its aim of grasping theoretically its continually transformed object of reflection (Erjavec, 2010: 191).

Se trata de aclarar la propia posibilidad del concepto, de mostrar su “descontemporaneidad” y hacer énfasis en su necesidad.

2 DECLARACIÓN DE REPUDIO ESTÉTICO²

Paralelamente a la elaboración de *Teoría Estética*, en 1969, el artista Joseph Kosuth está defendiendo la total indiferencia del arte con respecto a la Estética. La historia es bien conocida: como respuesta al formalismo hegemónico que dominaba la práctica y la teoría artística, y que estaba encarnado en el expresionismo abstracto y en la crítica de arte de Greenberg, las nuevas propuestas de los artistas herederos de las vanguardias históricas asumen un giro conceptual en sus obras. Kosuth, en sus ya clásicos textos “Arte y Filosofía, I y II”³ defiende que el arte y la estética son independientes; que es el arte formalista el único interesado en defender una estética artística y que la obra de arte, en el fondo, no es más que una tautología, puesto que se constituye como proposición que sólo habla de sí misma: es una definición de lo que es el arte, una indagación en la propia actividad artística. El artista actual debe preguntarse por la naturaleza del arte, nada más. Por tanto, para Kosuth:

Es necesario separar la estética del arte porque la estética trata de las opiniones sobre percepciones del mundo general. En el pasado uno de los dos cabos de la función artística era su valor decorativo. Por eso cualquier rama de la filosofía que tratara de la “belleza” y, en consecuencia, del gusto, estaba inevitablemente destinada a tratar del arte. Debido a esa “costumbre” llegó a creerse que existía una conexión conceptual entre arte y estética, lo cual dista mucho de ser cierto. Esta idea jamás entró en drástico conflicto con las consideraciones artísticas hasta tiempos modernos, no sólo porque las características morfológicas del arte perpetuaban la continuidad de ese error, sino también porque las otras “funciones” aparentes de arte (descripción de temas religiosos, retratos de aristócrata-

² Nos servimos del título que Robert Morris le dio a una de sus primeras obras, en 1963, titulada precisamente *Statement of Aesthetic Withdrawal* o *Document*.

³ Utilizamos aquí la versión española de los ensayos.

tas, pormenorización arquitectónica, etcétera) empleaban el arte para encubrir el arte (1977: 64).

Según el artista, no hay una diferencia estética básica entre los objetos artísticos y el resto de los objetos del mundo por lo que su análisis desde una Filosofía particular, una disciplina independiente, no procede. Siguiendo la enseñanza duchampiana, cualquier objeto –en su caso, una silla o un reloj de pared– puede ser arte y su inclusión dentro de un contexto artístico no exige aplicar sobre él un juicio estético. La estética no guarda relación con el *funcionamiento* de un objeto en un contexto artístico (Kosuth, 1977: 67).

Este planteamiento condensa en cierta medida, aunque de un modo un tanto dogmático, la crítica del arte conceptual a la visualidad, la fisicidad o la idea de autonomía estética que se había proyectado sobre el arte moderno. En este sentido, otros artistas como Sol LeWitt, Robert Morris o Lawrence Weiner también desarrollaron una obra que ponía en jaque el lugar privilegiado de la experiencia estética, así como la especificidad de los soportes artísticos en su dimensión visual y plástica. No obstante, si bien estos y otros autores cercanos al conceptualismo trataron de hacer aflorar las contradicciones que el propio desarrollo de sus prácticas expresan dentro del campo artístico tras Duchamp, lo cierto es que en el caso de Kosuth, la argumentación acaba por reducir lo estético a esa contemplación desinteresada que produce placer o displacer –la decretada por Kant–, y olvida, de algún modo, al que fue su referente teórico de cabecera: Hegel. Por eso, esta primera lectura antiestética, que anticipa a algunas de las nos referimos al comienzo (en especial la de Danto) no coincide con la revisión proyectada por Adorno, quien no niega, sino que además defiende, la autonomía artística y el valor experiencial y sensible de la obra de arte:

La autonomía que el arte obtuvo tras quitarse de encima su función cultural y sus secuelas se nutría de la idea de humanidad, por lo que se tambaleó cuanto menos la sociedad se volvía humana. En el arte desaparecieron como consecuencia de su propia ley de movimiento los constituyentes procedentes del ideal de humanidad. Pero la autonomía del arte es irrevocable (2004: 9).

La diferencia entre ambos radicaría en que para Adorno esa autonomía la proporciona la propia constitución del objeto –regido por una lógica mimética, ajena a la de la identificación racional– y para Kosuth sólo el contexto: un cubo de Donald Judd no se distinguiría como obra de arte en medio de una escombrera. Cualquier

especificidad estética es rechazada por el artista en favor de un tipo de experiencia no física sino intelectual (y, por tanto, sólo racional), donde el objeto, si es que existe, es sólo un pretexto para reflexionar sobre la propia obra de arte entendida, casi al modo de los primeros románticos alemanes, como una entidad en sí misma. Por eso, como parece sugerir Benjamin H. Buchloh, en este gesto del conceptualismo, el juicio estético reflexionante se permuta por uno determinante:

But this aesthetic of linguistic conventions and legalistic arrangements not only denies the validity of the traditional studio aesthetic, it also cancels the aesthetic of production and consumption which had still governed Pop Art and Minimalism. Just as the modernist critique (and ultimate prohibition) of figurative representation had become the increasingly dogmatic law for pictorial production in the first decade of the twentieth century, so Conceptual Art now instated the prohibition of any and all visuality as the inescapable aesthetic rule for the end of the twentieth century. Just as the readymade had negated not only figurative representation, authenticity, and authorship while introducing repetition and the series (i.e., the law of industrial production) to replace the studio aesthetic of the handcrafted original, Conceptual Art came to displace even that image of the mass-produced object and its aestheticized forms in Pop Art, replacing an aesthetic of industrial production and consumption with an aesthetic of administrative and legal organization and institutional validation (1990: 119).

A pesar de todo ello, queremos pensar que, en el fondo, el desacuerdo entre el arte conceptual, encarnado aquí en Kosuth, y Adorno no es tan drástico. Por un lado, tenemos que tener en cuenta que cuando Adorno trabaja en su *Teoría Estética* está pensando más en música o literatura que en artes visuales o plásticas. Pero también debemos considerar que el autor ya plantea ahí su diagnóstico sobre el “desflecamiento” de las artes, que de algún modo terminaría por acercar el punto de partida de ambas posturas al considerar el propio proceso de transformación que estaban sufriendo todas las prácticas artísticas en el contexto de mediados del siglo XX. Por otro lado, habría que matizar que ambos autores coinciden en un punto fundamental para sus respectivas teorías: la innegable dependencia entre lo artístico y su propia reflexión. Ya se ha señalado con anterioridad, un arte aparentemente ingenuo es sólo la expresión dirigida de la industria cultural: “El arte sin reflexión es la fantasía regresiva de la era reflexiva” (Adorno, 2004: 448). Cada uno, entonces, desde un lugar muy distinto, insiste en la necesidad de integrar am-

bos planos. Lo que ocurre entonces es que Adorno no quiere renunciar a la Estética, tampoco a lo estético, ni disolver por completo la teoría en la práctica. El arte es lo que nos lleva a pensar lo que a la razón identificadora se le escapa, y a la vez nos hace darnos cuenta de que nuestros conceptos no sirven; es su capacidad de convertirse en portavoz de una naturaleza reprimida, la no idéntica (*ibid.*: 324). Pero esta acción crítica se lleva a cabo desde un doble gesto, tanto mimético, como instrumental (y por tanto racional), de imposición de una forma:

art's capacity to express critically the truth of the present is dependent, first, upon the ultimately irreconcilable *difference* between the rational and the mimetic, and second, originally at least, upon the *structural priority* of the latter within the work, since it is the principle of subjective rationality that it is one of the main functions of art to criticize (Osborne, 1989: 40).

3 LA ENSEÑANZA ESTÉTICA DEL CONCEPTUAL

Esta última coincidencia es la que le va a permitir a Peter Osborne recurrir a Adorno para defender su análisis del arte contemporáneo, siendo como se sabe uno de los principales teóricos del arte conceptual. Su tesis es clara:

No existe una estética críticamente relevante para el arte contemporáneo, porque el arte contemporáneo no es estético en el sentido filosóficamente significativo del término. [...] en la medida en que el arte contemporáneo es un arte postconceptual, éste sirve para realizar la idea de arte de la filosofía romántica de Jena bajo nuevas condiciones históricas (2010: 29).

A pesar de esto, Osborne parece querer superar el desinterés estético de los conceptualistas como condición necesaria para una posible Teoría y Estética artística contemporánea, y hacerlo además de la mano de Adorno. Continuando con el reclamo de un discurso reflexivo en el arte, Osborne suscribe el retorno de la teoría adorniana en el contexto británico -con autores como John Roberts-, aunque lo sitúa dentro de ese giro conservador, que se opone a la indiferenciación entre el arte y otras formas culturales de representación. Para él, lo verdaderamente significativo de este retorno es que sirve para mostrar que la Estética todavía no ha logrado tomar el pulso a la transformación de la ontología de las obras de arte en la actualidad. Sigue siendo “incapaz de responder a sus propias preguntas más que por alusión al arte del pasado” (Osborne, 2010: 33). La explicación de esta situa-

ción sería para Osborne doble: por un lado, alude a la identificación entre el arte como estética y el arte como ontología, es decir, como un objeto que proporciona un tipo de experiencia y verdad distinta. Pero, por otro lado, también explica esta incapacidad en base a la función deshistorizante de la Estética como disciplina. En ambos puntos las resonancias adornianas son más que evidentes: la propuesta de Osborne (2010: 36) frente a esta situación es defender un “discurso crítico fundamentado en la filosofía romántica temprana de arte” y que recoja el impulso de la *Teoría estética* de Adorno, para poder comprender el arte postconceptual, “un arte de la mediación reflexiva de conceptos y afectos”. Algo que el conceptual no aceptaba pero que su propia práctica y el uso que se hacía y hace de ella ha sabido desmentir. Ni el irrefrenable nominalismo moderno, que para Osborne sólo es capaz de expresar la verdad de manera abstracta y a través de una racionalización de lo mimético -y, con ello, la imposición de una subjetividad-, ni la proscripción a todo lo sensible por parte de ciertos conceptualismos:

This is the real crisis of art: “Art will not survive if it forgets sensuousness, just as it will not survive if it gives itself over to an external sensuousness that is divorced from its real structure”.

This is a “desubstantialization” of art in two senses. First, in the immediate sense of the erosion of art’s materiality. Second, in the mediated sense of the loss of the possibilities for the expression of truth associated with this materiality (Osborne, 1989: 41).

En este sentido, la ambigüedad con la que Kant trató el término de *estética* explica en parte ese paso de la sensibilidad o la experiencia a lo artístico, que en muchos casos ha terminado por diluir la praxis artística en un cúmulo de propiedades sensibles; de ahí la vehemencia de Kosuth frente al formalismo. La estética trascendental kantiana de la *Crítica de la razón pura* no tenía nada que ver con los juicios sobre lo bello, sobre los que como él mismo dice sólo se puede aplicar la crítica. Es la *Crítica del juicio* la que opera ese relajamiento en el término de *estética* y lo lleva “más allá de la aprehensión sensible (espacial y temporal) de los objetos de la intuición ‘externa’ e ‘interna’ para referirse también a los sentimientos que (la) acompañan” (Osborne, 2010: 41). Sin embargo, lo que suele olvidarse es la exclusión que ya está presente en la Estética kantiana de las obras de arte dentro de los juicios estéticos puros, debido a que en el arte, como belleza adherente, siempre opera un determinado concepto (Kant, 2009: 158-160). Este olvido ilustra la exage-

rada dependencia que lo artístico asume con respecto a lo estético en los siglos XIX y XX, desde aquel *el artista es creador de belleza*, que inaugura el retrato de *Dorian Gray*, hasta los grandes lienzos de Rothko. Sería, por tanto, la Teoría romántica de Jena, y Adorno a través de Benjamin, quienes según Osborne nos proporcionan la clave para poder seguir utilizando la Estética como saber filosófico:

el arte tiene una función metafísica como forma distintiva de presentación de la verdad [...] Éste es el fundamento filosófico en el que se apoya la afirmación de la autonomía del arte: no la autonomía de un tipo de juicio (Kant) ni la autonomía que se limita a la apariencia (Schiller), sino la de un cierto tipo de producción de significado en el objeto, la autopoiesis, que se diferencia tanto de la *techne* como de la mimesis (Osborne, 2010: 45).

A diferencia de lo que pensaba Kosuth, y a la luz de este planteamiento, el arte conceptual no clausura el ciclo contemporáneo de producción artística bajo un nuevo concepto de arte sino que, por el contrario, da paso a una nueva etapa en la que se evidencian las contradicciones tanto de la práctica como de la teoría de mediados del siglo XX. Como alternativa a la periodización clásica del arte del último siglo que distingue entre “modernismo” y “posmodernismo”, Osborne señala la necesidad de pensar en la secuencia modernismo / conceptual / posconceptual, para de este modo abrir la vía a una nueva comprensión de la práctica artística⁴. Esta alternativa le permite mostrar cuál es el legado crítico que el arte conceptual – como el de Kosuth– nos proporciona para entender no sólo las experiencias de la neovanguardia, sino la propia reflexión teórica en torno al arte contemporáneo. Según Osborne, gracias a la contundencia de las propuestas conceptuales, la Estética o Filosofía del arte actual es consciente de: “1) la indispensabilidad pero radical insuficiencia de la dimensión estética de la obra de arte” –insuficiente pero también necesaria, a diferencia de lo que pensaban los conceptuales–; “2) la necesaria conceptualidad de la obra de arte”, lejos del esteticismo formalista; “3) el requisito crítico del uso anti-estético de los materiales estéticos”, es decir, la apertura a nuevas formas de arte con el fin de evitar la desubstancialización de la que hablaba Adorno y “4) el carácter radicalmente distributivo de sus instalaciones materiales” (2010: 50), esto es, la necesidad de pensar el espacio y el contexto, la fisi-

4 En escritos previos, el autor se sirve de la categoría posmoderno, que parece terminar por abandonar debido a las cargas peyorativas que arrastra el concepto.

dad de la obra pero también su marco de producción. La clave, para nosotros, estará en esa vuelta a la materialidad insuficiente.

En un método de lectura que se asemeja al que Peter Bürger (2000) hace del arte moderno desde las vanguardias, Peter Osborne propone comprender los procesos de formación del arte del siglo XX desde las contradicciones del conceptual, hecho que le permitiría mostrar la ruptura ontológica que se ha operado en las obras de arte (Osborne, 2010: 449). Es decir, el objetivo de este autor es poner en práctica una Estética no prescriptiva y capaz de atender a la dialéctica generada entre ideas estéticas y prácticas concretas; la idea de arte se va formando con cada obra pero ninguna obra en particular asume la obligación de adecuarse a esa idea. Con ello, se logra establecer también una categoría de análisis que lo que nos permite es pensar la producción artística actual y no tanto caracterizarla según un patrón previo: “el arte post conceptual no es el nombre de un tipo de arte en particular, sino la condición histórico-ontológica para la producción del arte contemporáneo en general” (*ibid.*: 54). Como ha señalado Silvia L. López: “la pregunta por las transformaciones del arte post-conceptual se formula explícitamente como un proyecto de estética crítica que no sólo intenta comprender el arte como arte-espacio y arte-tiempo, sino que intenta comprender las formas artísticas de nuestro presente como formas temporales de la modernidad capitalista” (2015: 121). Desde este paso, accedemos a la oportunidad de retomar las *viejas* categorías estéticas, esas analizadas por Adorno, que todavía nos ofrecen la posibilidad de hablar de las contradicciones propiciadas por la tensión entre teoría y práctica: mediación, shock, opacidad, repetición, etc.

Under such conditions, aesthetics can have only one goal: «to foster the rational and concrete dissolution of conventional aesthetic categories» in such a way as to «release new truth content into these categories», by confronting them with the most recent forms of artistic experience. This, in a nutshell, is the project of Aesthetic Theory, undertaken in full awareness of the uncertainty and precariousness of its object. For while aesthetics may be powerless to combat the basic social determinants underlying what Adorno calls the “desubstantialisation” (*Entkünstung*) of art (the loss of its capacity to act as a medium for the expression of historical possibilities), it may none the less contribute, within the terms of these determinations, to its resistance to them (Osborne, 1989: 24).

Con este marco de análisis, Osborne parece haber asumido el reclamo que hacía el alemán en su *Teoría estética*: “Si, como pensaba Hegel, ya ha pasado la hora del arte ingenuo, el arte tiene que acoger a la reflexión e impulsarla hasta que ya no flote sobre él como algo exterior, ajeno; esto es hoy la estética” (Adorno, 2004: 454). Una Estética capaz de valorar “si y cómo el arte sobrevive tras el desplome de la metafísica” a la que, según Adorno, “debe la existencia y el contenido” (*ibid.*: 452). Por eso, Osborne al presentar con Adorno esa desustancialización del arte como un paso lógico en su propio devenir histórico (no por razones intra-estéticas, sino socialmente determinadas), pretende situar al arte posmoderno como salida de la situación actual. Y en este mismo punto radica su pregunta acerca de si la Estética de Adorno puede ofrecernos algo para ir más allá de esa dialéctica destructora. La respuesta pasa entonces, dice Osborne, por cuestionar el relato adorniano y su idea del arte moderno como inevitablemente autodestructivo. Aquí se encuentra con la paradoja entre la desmaterialización de la práctica artística contemporánea y la importancia de la materialización de la obra para Adorno. Por ello, Osborne recurre a la posibilidad de que sea el arte posconceptual quien asuma la enseñanza de sus antecesores pero también de la propia *Teoría* adorniana, esa dialéctica entre mimesis y racionalidad (expresión y forma) y el ideal de irreconciliabilidad determinada (Osborne, 1989: 45).

Si todo esto es así, es decir, si finalmente esa radical separación entre arte y estética no era más que un momento en la fractura entre el arte moderno y el arte contemporáneo, puede que no sólo la Estética como disciplina, sino también como marco –lo estético– siga jugando un papel importante en nuestra relación con lo artístico. En el caso de Osborne (2010: 448), su dependencia de la *Teoría estética* es manifiesta –“A finales de los ochenta, mi proyecto se convirtió en el de mediar entre *Teoría estética* y la historia del arte contemporáneo desde los sesenta”–, pero existen otros autores menos explícitos en sus deudas con la propuesta de Adorno que, no obstante, recogen una parte importante de sus análisis. Este sería el caso de Jaques Rancière y algunos de sus puntos en común con la tradición a la que Adorno da una sólida argumentación en su *Teoría Estética*.

4 UNA DISPUTA DE LO SENSIBLE

Haciéndose eco de todas esas investigaciones que se mencionaban al comienzo y que, de un modo u otro, declaraban el fin de la Estética como disciplina, Rancière publica en el año 2004 su *El malestar en la estética*. La idea que somete a examen el texto y desde la que arranca su análisis es que la Estética no es más que la usurpación de lo artístico por parte de la filosofía. Un planteamiento que, según el francés, comparten tanto Bourdieu como Hal Foster, por ejemplo. Desde una perspectiva afín a ésta, nos dice, se ha reivindicado otro tipo de estética que reclama un encuentro sin mediaciones, es decir, puramente sensible con la obra de arte, para terminar afirmando que la Estética se ha posicionado, por el contrario, como un discurso perverso que nos impide ese encuentro y somete nuestra experiencia a todo tipo fines ajenos a la obra. En esta tesitura se encuadra dentro del texto de Rancière tanto a Schaeffer, como a Alain Badiou. Según la lectura que hace Rancière, todos estos autores coinciden en considerar a la disciplina como un terreno de confusión, donde unos discursos (el político, económico, religioso, etc.) se mezcla con otros, entorpeciendo la experiencia artística genuina. Por su parte, el francés sostiene exactamente lo contrario:

Si “estética” es el nombre de una confusión, dicha “confusión” es de hecho lo que nos permite identificar los objetos, los modos de experiencia y las formas de pensamiento del arte que pretendemos aislar para denunciarla. Deshacer el nudo para discernir mejor en su singularidad las prácticas del arte o los afectos estéticos quizás equivalga a condenarse a carecer de esa singularidad (Rancière, 2011: 13).

En consonancia con la propuesta que ya había hecho en *El reparto de lo sensible*, Rancière considera a la estética no como una disciplina, sino como el espacio que permite la identificación del arte como tal. Con el paso del régimen representativo al estético, los filósofos asumen la tarea de pensar y reflexionar sobre ese espacio, pero no la potestad ni el objetivo de crearlo. Así, “La estética no es el pensamiento de la ‘sensibilidad’: es el pensamiento del sensorium paradójico que permite definir las cosas del arte” (2011: 21-22).

Al igual que Adorno, tampoco el francés rechaza el carácter estético del arte contemporáneo, sino que muy al contrario insiste en su dependencia, desde eso que él denomina el “régimen estético del arte”, posterior al régimen ético y repre-

sentativo o poético. Una idea básica acerca de estos regímenes es el hecho de que responden a diferentes modos políticos de sensibilidad o, como él dice, a diferentes modos de “reparto de lo sensible” (2009). El régimen estético del arte derroca la normatividad del régimen mimético y la relación entre materia y forma en la que está basado, llegando para Rancière hasta la actualidad. Con él se constituye una esfera de la experiencia específica para el arte, pero también comienza la supresión de los criterios de diferenciación de los objetos del arte respecto del resto de objetos de la vida: “El movimiento propio del régimen estético, el que ha sostenido los sueños de novedad artística y fusión entre el arte y la vida subsumidos bajo la idea de modernidad, tiende a borrar las especificidades de las artes y a desdibujar las fronteras que las separan entre sí, del mismo modo que las separan de la experiencia ordinaria” (Rancière, 2014: 12).

Para Rancière, el arte moderno, si es que podemos hablar en estos términos con él, es una práctica en continua relación y, lo que es más importante, una práctica que nos sitúa en un lugar de encuentro. En el régimen estético se da una dialéctica entre autonomía y heteronomía artística. No podemos ahora entrar a analizar las divergencias con respecto al concepto de autonomía artística en Adorno (aunque coinciden en la preservación de lo artístico frente a las formas de estetización de la mercancía o del poder), pero interesa señalar esta visión del arte como espacio privilegiado para la articulación y conocimiento del “reparto de lo sensible”

como manera de ocupar un lugar donde se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos. [...] Aquello que el singular del “arte” designa es el recorte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son identificadas como tales. Y aquello que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible (Rancière, 2011: 32-33).

El arte, por tanto, lejos de desvincularse de lo estético, más bien puede transformarlo. No es esto algo nuevo; estaba en Schiller y está en Adorno. En eso consiste la autenticidad de las obras de arte: en su capacidad de oposición, de dar espacio a lo que no ha podido ser: “El arte deroga constitutivamente esas reglas del juego: el arte es algo existente que no se agota en lo existente, en la empiria” (Adorno: 2004: 446). Esa oposición es la que según Rancière ejerce la política, que no constituye el ejercicio del poder y la lucha por este, sino que aparece como desacuerdo frente a

la policía (el orden de los discursos y acciones), un disenso frente a lo establecido, frente a aquello enunciable y visible, frente a quiénes pueden hablar y cómo, frente al reparto de lo sensible (Vilar: 2017, 177). Por eso, la dimensión política del arte no tiene que ver con los contenidos que transmite o las estructuras sociales que altera, sino con “la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta ese tiempo y puebla ese espacio” (Rancière, 2011: 33). Esta idea remite directamente a la tensión entre la praxis y la obra de arte descrita por Adorno en *Teoría Estética*, al advertir sobre el hecho de que esta última no puede operar como un instrumento de directa praxis política, sino que obtiene el potencial transformador gracias a su capacidad para mostrar el mundo no reconciliado:

Las obras de arte son menos y más que la praxis. Menos, porque como quedó codificado de una vez para siempre en *La sonata a Kreutzer* de Tolstoi retroceden ante lo que hay que hacer, tal vez lo obstaculizan, aunque son menos capaces de hacerlo de lo que suponía el renegado y asceta Tolstoi. [...] El arte es más que praxis porque, al apartarse de ella, denuncia la torpe falsedad de la praxis. La praxis inmediata no se entera de esto mientras la organización práctica del mundo no sea completa (2004: 318-319).

Entonces, si en la estética adorniana la obra de arte debe configurar un marco sensible y de reflexión activa en el que se hagan palpables las contradicciones del mundo administrado, puede que su dimensión estética, en el sentido de experiencia, siga siendo fundamental. De igual forma, la tarea básica de la política, que en Rancière está ligada directamente a la estética, es la configuración de su propio espacio, la manifestación del desacuerdo, teniendo a la obra de arte como una de sus vías de acceso básicas

La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos. [...]

La relación entre estética y política es, entonces, para ser más precisos, la relación entre la estética de la política y la “política de la estética”, es decir, la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan

espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y singular (Rancière, 2011: 34-35).

Parecería entonces que no podemos renunciar a la vieja disciplina, esa que nos hablaba de nuestra sensibilidad y nuestros afectos, de cómo se organiza nuestra experiencia, aunque sí someter a crítica, como han hecho estos autores, sus presupuestos y contradicciones. Se trataría por tanto de ejercer “una ‘política’ del arte que consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (Rancière, 2011: 35) y lograr a través de la vía artística la no subsunción de todo lo estético a los cauces de homologación y homogeneización de lo diverso que impone la lógica racional. Tanto la autonomía, como la reflexividad y fisicidad de la obra parece seguir siendo para estos tres autores algo fundamental. Condiciones de posibilidad de la praxis artística que quizá debamos seguir pensando desde la Estética.

REFERENCIAS:

- ADORNO, Theodor W. (2004): *Teoría estética. Obra completa 7*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2008): “Resumen de la industria cultural”, en *Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa 10/1*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2013): *Estética. 1958/9*, trad. de Silvia Schwarzböck, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (1994): *Dialéctica de la Ilustración*, trad. de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta.
- BROWN, Nicholas (2019). *Autonomy. The Social Ontology of Art under Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (1990), “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, *October*, vol. 55, Winter, pp. 105-143.
- BÜRGER, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García e intr. de Elio Piñón, Barcelona, Península.
- CLAUSSEN, Detlev (2007): *Th. W. Adorno. Uno de los últimos genios*, trad. de Vicente Gómez, Valencia, Ediciones Universitat de Valencia.
- DANTO, Arthur (2002): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. de Elena Neerman, Barcelona, Paidós.

- EAGLETON, Terry (2006): *La estética como ideología*, trad. de Germán Cano y Jorge Cano, Madrid, Trotta.
- ERJAVEC, Aleš (2010): "Aesthetics and the Aesthetic Today: After Adorno", en VV.AA: *Art and Aesthetics after Adorno*, Townsend Papers in the Humanities n° 3, Berkley, University of California, pp. 182-209.
- HEGEL, G. W. F. (2006): *Filosofía del arte o Estética. Verano de 1826*, trad. Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Abada.
- KANT, Immanuel (2009): *Crítica del juicio*, ed. y trad. Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe.
- KOSUTH, Joseph (1977): "Arte y filosofía I y II", en BATTCKOCK, Gregory (ed.): *La idea como arte. Documentos del arte conceptual*, trad. de Francesc Parcerisas, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 60-81.
- KOSUTH, Joseph (1969): "Art after Philosophy" (I, II, III), *Studio International*, n° 915, October, pp. 134-137; n° 916, November, pp. 160-161 and n° 917, December, pp. 212-213.
- LÓPEZ, Silvia L. (2015): "De Adorno a Rancière: por una crítica de lo estético", *Constelaciones*, n°7, pp. 109-137.
- OSBORNE, Peter (1989), "Adorno and the metaphysics of modernism: The problem of a 'postmodern' art", en Andrew Benjamin (ed.), *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, Londres, Routledge, pp. 23-48.
- OSBORNE, Peter (2010): *El arte más allá de estética. Ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*, trad. de Yaiza Hernández Velázquez, Joana Furió y Antonio García Álvarez, Murcia, CENDEAC.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (ed.) (2005): *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, trad. de María José Alcaráz, Salvador Rubio Marco y Gerard Vilar, Madrid, Antonio Machado Libros.
- RANCIÈRE, Jacques (2014): *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, trad. de Mariel Manrique y Hernán Marturet, Santander, Contracampo Libros.
- RANCIÈRE, Jacques (2011): *El malestar en la estética*, trad. de M. A. Petrecca, L. Vogelfang y M. G. Burello, Madrid, Capital intelectual.
- RANCIÈRE, Jacques (2009): *El reparto de lo sensible. Estética y política*, trad. de Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga, Santiago de Chile, LOM.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2005): *Adiós a la estética*, trad. de Javier Hernández, Madrid, Antonio Machado libros.
- VILAR, Gerard (2017): *Precariedad, estética y política*, Almería, Círculo Rojo.