



Arte y Estética de la Disrupción

M. Cristina Ríos-Espinosa¹

Recibido: 14 de mayo de 2018 / Aceptado: 23 de mayo de 2018

Resumen. Este ensayo analiza el modo de ser del arte como disrupción a través del juego, la fiesta y el ritual y su fuerza como transfiguración de lo real mediante la filosofía hermenéutica de Georg Gadamer y Bolívar Echeverría, y la estética de la cotidianidad de Katya Mandoki, quienes estudian estos fenómenos disruptivos como alternativas críticas a la noción de estética entendida como desinterés, belleza, buen gusto y genialidad; y a la del arte al servicio de las exigencias de la modernidad. Las artes no son meras producciones materiales, estáticas y anémicas, sino espíritus vivos a través de los cuales podemos hacer un reconocimiento intersubjetivo y comunitario. En este sentido, esta investigación defiende la tesis de una refuncionalidad del arte como disrupción estética, para responder a la pregunta de si existe la posibilidad de una transformación de las estéticas y prácticas artísticas contemporáneas en oposición al servilismo de las exigencias de la modernidad, para liberar a nuestra sensibilidad del dominio de las formas de vida productivistas mediante la vía lúdica o festiva, una rebelión del arte.

Palabras clave: Arte; Estética; juego; fiesta; disrupción.

[en] Art and the Aesthetics of Disruption

Abstract. This essay examines art's way of being a disruption through play, celebration and ritual, and its strength as a transformation of what is real. The analysis is based on the hermeneutic philosophy of Georg Gadamer and Bolívar Echeverría, and the aesthetics of everyday life of Katya Mandoki, all of whom have studied these disruptive phenomena as critical alternatives to the concept of aesthetics as disinterest, beauty, good taste and genius; and of art at the service of the demands of modernity. The arts are not mere material, static and anemic productions, but living spirits which make intersubjective and community recognition possible. In this sense, this research upholds the thesis of a refunctionality of art as an aesthetic disruption, to answer to the question of whether there is the possibility of a transformation of contemporary aesthetics and artistic practices in opposing servility to the demands of modernity, to unleash our sensitivity from the dominance of a productivist way of life through play and celebration as a form of rebellion in art.

Keywords: Art; Aesthetics; play; celebration; disruption.

Sumario: 1. Introducción. 2. Renuncia del “arte moderno” a las exigencias de la modernidad. 3. El modo de ser del arte como juego. 4. El arte como irrupción festiva. 5. Estética de la disipación. 6. La simbolización como rebelión. 7. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Ríos-Espinosa, M.C. (2019) Arte y Estética de la Disrupción. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(1), 199-213.

¹ Universidad del Claustro de Sor Juana (México)
E-mail: cristinarios63@hotmail.com

1. Introducción

Este ensayo analiza el modo de ser del arte como disrupción a través del juego, la fiesta y el ritual y su fuerza como transfiguración de lo real mediante la filosofía hermenéutica de Georg Gadamer y Bolívar Echeverría, la estética de la cotidianidad de Katya Mandoki y el arte como rebelión de Albert Camus. La reflexión es pertinente luego de 268 años de distancia del triunfo de la estética gracias al filósofo Baumgarten (1714-1762), quien incluye la palabra en el vocabulario filosófico en 1750 y ve en la disciplina una forma de conocimiento por vía sensible en vez del lógico racional y a 101 años de distancia de la rebelión de Marcel Duchamp con sus *ready-mades* y de los artistas de vanguardia europeos en contra de las exigencias de una modernidad.

Las exigencias de la modernidad sobre la función del arte en la sociedad eran: 1) ser instrumento de la ideología, 2) embellecer el mundo, 3) ofrecer un consuelo metafísico, un corral de juegos adonde uno pudiese retirarse de vez en vez y aligerarse del ajetreo de la vida productiva, 4) actitud y mirada desinteresada, un distanciamiento de la realidad, 5) ofrecer un adelanto de apropiación cognoscitiva de lo real.

La función del arte era enmascarar ideológicamente totalitarismos, fascismos, racismos e intolerancias de las guerras del siglo XX. En contra de estas demandas, la actitud de estos artistas se opondrá a la intención originaria del fundador del concepto de estética—la de considerar a esta última un conocimiento sensible—y un instrumento de comunicación cognoscitiva. Rechazan la visión del artista como “genio”, como si este fuese una especie de terrateniente de la creación, único capaz de ofrecernos posibilidades de experiencia estética. Los artistas de vanguardia (se ponen en guardia) hacen una resistencia política en contra de esta misión impuesta por la modernidad de embellecer el mundo con su actividad.

La antiguas nociones de estética del siglo XVIII se asimilaron a lo largo de la historia de las teorías estéticas y la filosofía del arte, al revisarlas observamos la historia del triunfo de la sensibilidad y la imaginación como nuevas formas de comprensión. Esta legitimación epistémica tuvo su origen a partir del Renacimiento, como la “primera ilustración”² hasta los críticos de la ilustración, los pre-románticos y el Romanticismo alemán³, con la recuperación del poder de la imaginación como una forma de contemplación a través del ojo del espíritu y de la intuición, como la capacidad de reconocimiento de algo en las cosas, de su esencia o su carácter nouménico como afirmaban Kant y Schopenhauer, emancipada de la dependencia de los sentidos externos, claro que la precondition para alcanzar esta forma de conocimiento era la mirada desinteresada. De esta manera se superó el problema de la desconfianza en los sentidos como formas poco fiables de conocimiento, dada la incertidumbre a la que eran propensos y a su alta probabilidad de error. La filosofía buscó desprenderse de ellos como precondition hacia la objetividad, al tratar a la sensibilidad de la finitud como un prejuicio del que había de desvincularse y depurar en las formas racionales de conocimiento. Hoy podemos hablar del triunfo de la

² Considero al Renacimiento la “primera ilustración” por esta actitud crítica de la razón, por este cuestionamiento de los antiguos saberes, en particular en la ordenación del universo y el reposicionamiento del hombre en el mundo, con interesantes implicaciones en las teorías del arte y en los canones artísticos.

³ Véase Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo* (2005) y Rüdiger Safranski, *Odisea del romanticismo* (2013).

estética como validación y legitimación de la apariencia, pero no como una sombra, ilusión o error, como la entendieron de Platón a Descartes, sino como una forma de aparición de la verdad y del conocimiento, como lo entiende Hegel en sus *Lecciones de Estética*, centro de la significación, equivalente a los conceptos provenientes de la razón, el triunfo de la intuición como análogo de la razón y una vía de acceso hacia una nueva experiencia hermenéutica del mundo.

La asimilación de las ya mencionadas nociones de estética a lo largo de la historia permitió su superación en la estética contemporánea, como por ejemplo, la exigencia de una “actitud desinteresada” como precondition para acceder a una experiencia estética— tanto en la contemplación de la naturaleza como en el arte—como vemos en la *Crítica del juicio* de Kant y en las estéticas del romanticismo, un “desacimiento ascético”, un desapego del mundo análogo al proceso de desprendimiento de las místicas alemanas del siglo XIV al XVI. En el caso de la estética de Kant, el “desinterés” era la condición de posibilidad para acceder al conocimiento nouménico del mundo, es decir, atrapar la esencia de los objetos, imposible por la vía teórica científica y la perfección artística se medía por la actividad inconsciente del genio creador a partir de la intuición y no mediante conceptos previos de lo que el objeto deba ser, era el favorito de la naturaleza. Sin embargo, la filosofía del arte contemporáneo recupera la noción de belleza de Kant, entendida como el libre juego de las facultades del entendimiento y la razón, como una manera como el espectador puede ser activo al participar en la tarea hermenéutica que la obra artística le ofrece.

Esta investigación defiende la tesis de una refuncionalidad del arte como disrupción estética, y la pregunta central es si existe la posibilidad de una transformación de las estéticas y prácticas artísticas contemporáneas en oposición a las exigencias de la modernidad y liberar a nuestra sensibilidad del dominio de las formas de vida productivistas mediante la vía lúdica, festiva y ritual.

La propuesta de este ensayo es considerar a los fenómenos de la disrupción y el dispendio presentes en el juego, la fiesta y el ritual formas de rebelión y transformación política⁴ presentes en la actividad artística; con la fuerza energética suficiente como para transformar de manera radical la vida humana y abrir las posibilidades de expresión. Las artes no son meras producciones materiales, estáticas y anémicas, sino espíritus vivos a través de los cuales podemos hacer un reconocimiento intersubjetivo y comunitario. La actividad artística es una forma de rebelión, la de reconocernos como seres de narrativa y superar el automatismo productivista y compulsivo del estilo de vida de la modernidad.

Necesitamos liberarnos de las antiguas nociones de experiencia estética inadecuadas para comprender el arte contemporáneo. Para lograrlo se hace necesario ligar al arte con el juego, la fiesta, el ritual y el movimiento de rebelión como condición de la existencia humana en su más absoluta radicalidad.

2. Renuncia del “arte moderno” a las exigencias de la modernidad

La estética vivió regida en el pasado por el concepto de belleza, sobre todo en el siglo XVIII cuando Baumgarten inauguró el concepto en 1750—la gran época de

⁴ Por política debe entenderse la posibilidad de adueñarnos de nuestras propias formas, las que cada quien darse a sí mismo, es el proceso de adueñarse de la propia existencia.

la disciplina— considerada una forma de conocimiento sensible; la categoría de lo sublime y lo bello era casi la única cualidad tomada en cuenta por los teóricos del arte y los artistas. A partir de la segunda mitad del siglo XIX y en los primeros decenios del siglo XX, la belleza desapareció casi por completo de la realidad artística, como si fuese un modo de estigma.

Arthur Danto en *El abuso de la belleza* asocia el concepto de estética con la belleza y al arte bello como moralidad, por tanto injuriarla era declararse contra la moral. Nos dice: “No puedo imaginar gesto más gráfico de injuria a la belleza que esta obra de 1919 en la que Duchamp dibujó un bigote sobre una postal de la Mona Lisa y escribió una pequeña obscenidad bajo esta esencia de la quintaescencia del arte” (2005, p. 87).

El Dadá era una revuelta contra la moral de la época, como el arte agresivo de Max Ernst, quien había sido artillero en la primera guerra mundial. Por eso sus exposiciones en Alemania proclamaban la “muerte del arte”, una forma de rebelarse en contra del embellecimiento del mundo como función solicitada al arte y rebelarse en contra de los patriotismos insensibles. Danto cita a Max Ernst:

Para nosotros el Dadá era por encima de todo, una reacción moral. Nuestras iras apuntaban a la subversión total. Una guerra terrible e inútil nos había robado cinco años de nuestras vidas. Habíamos presenciado el hundimiento en el ridículo y la vergüenza de todo lo que para nosotros se representaba como justo, verdadero y bello. Mis obras de ese periodo no pretendían atraer a la gente, sino hacerla gritar. (2005, p. 90)

El sueño de Triztan Tzara era “asesinar la belleza”. Construir un arte efímero, que en su fugacidad se convertía en instrumento de combate. No había redención estética entendida como belleza, el arte pasa de la belleza al asco, a lo abyecto, hacia el éter, a partir de ahora “todo lo sólido se desvanece en el aire”, el arte no podrá sedentarizarse nunca más, como afirma Laurence Le Bouhellec en “El arte en estado gaseoso” (2013), traductora del libro del mismo nombre escrito por Yves Michaud (2012). Las vanguardias y en particular el *dadá* y los *ready-mades* de Duchamp fueron una rebelión en contra del llamado “gusto”: “la problemática del gusto con la que se había abierto históricamente la reflexión inicialmente teorizada en los textos de Kant, en torno a la fundamentación subjetiva del juicio estético, se había transformado en propiedad de unos cuantos—críticos de arte o miembros de jurado—, quienes desde su elite seguían intentando imponerlo a quien se dejara” (Le Bouhellec, 2013, p. 110).

El arte como belleza vino a sustituir a la magia, al rito y a lo sagrado, como uno de sus subproductos, su eventual desaparición de las obras en el siglo XX buscó privilegiar otras categorías en un afán por liberar a la estética de una dominación, principalmente ideológica. Según Arthur Danto en *El abuso de la belleza*, la belleza tenía la función de una trampa o un cebo para atraer a los fieles a las Iglesias. En la naturaleza jugó también un papel crucial para estimular a los animales y plantas hacia su reproducción, como muestra Darwin en *El Origen de las especies*. Danto utiliza el concepto de estética como sinónimo de belleza, llega a su fin a partir de los *ready-mades* de Marcel Duchamp y produce una perturbación en el receptor. Su gesto de rebelión obedece a una tensión o inconformidad frente al mundo del Gran Arte iniciado a finales del siglo XIX. El “arte moderno” se presenta como una resistencia o rebelión a la exigencia que la modernidad hacía a los artistas, que, según Bolívar

Echeverría, tenía como tarea ofrecer a la sociedad la “posibilidad de apropiarse cognoscitivamente de lo real” (2010, p. 140), pero en términos estéticos, esto es lo que hacían los artistas muy dócilmente. Al hacerlo se privilegiaba la capacidad de conocimiento como característica fundamental del hombre, se planteaba al arte como una apropiación, no como una relación con lo Otro en su vinculación lúdica, sino una donde el sujeto humano se apropia de lo Otro, es decir, como una relación de poder en términos epistémicos, a saber, el adelanto físico-técnico de la naturaleza puesto al servicio de la producción, una libertad desmesurada y abusiva.

En la segunda mitad del siglo XIX aparece esta necesidad de resistirse y de rebelarse. Los artistas conectados con el movimiento social comienzan a sentir el apremio de distanciarse de esta modernidad triunfante y hegemónica, rechazan el encargo impuesto, sienten al arte poseedor de otras posibilidades estéticas y comienzan a explorar eso Otro que podría ser el arte, desde dentro de sus propias obras, desde las dimensiones de la tela, de salirse del encargo que pide representaciones de lo real, comienzan a diluir el objeto, a descomponer las figuras, a jugar con los colores, a alterar las relaciones de los objetos como se da en el surrealismo. Exploran todas las posibilidades del encargo de la modernidad, en donde el ser humano pueda reconocer a lo Otro como apropiable, como cognoscible, acompañado del sentimiento de tranquilidad que da el ser propietario de lo Otro. Una vez efectuada su exploración, el arte de vanguardia buscará romper este tipo de relación impuesta y ofrecerá a cambio, resistencias al espectador. Su intención será oponerse a la idea del arte separado de la vida, defienden la manera como éste se afirma dentro de ella, lo cual da lugar a los *ismos* de los primeros decenios del siglo XX, que apuntan hacia ese Otro como posibilidad del arte. Se busca una nueva forma de representar porque las existentes son insuficientes, otras dimensiones inéditas de la vida, de lo humano y de su relación de éste consigo mismo y con su entorno como algo que irrumpe en lo cotidiano y no al margen del mismo.

Ello implicaría una nueva función para el arte y los artistas. Un nuevo horizonte de su praxis, no para crear objetos preciosos para el mercado de las galerías donde se consumen y ofertan, sino para *alterar la vida de los otros* y provocar una interpelación. Pero ¿cómo lograrlo? Esta es la inquietud de los productores artísticos de finales del siglo XIX y estalla en todas esas propuestas de vanguardia que se concentran en los dos primeros decenios del siglo XX y nos dejan la “tradicción de la rebelión” a partir de la cual el arte contemporáneo ha vivido de repetir este increíble movimiento de transformación estética, según Bolívar Echeverría. Cuando hablamos de nuevas propuestas son repeticiones, la necesidad de transformación artística quedó trunca en la historia del arte, no hubo la posibilidad de una nueva relación técnica como esperaba Walter Benjamin. Marcel Duchamp mismo se oponía a que los *ready-mades* se repitieran para no crear un “efecto de gusto”, pues buscaba romper con el “gusto”, una categoría burguesa elitista y excluyente. Katya Mandoki en *La democratización del arte o la puesta en kitch del artista* (2013), afirma que quien realizó con efectividad la democratización del arte fue el mercado, contrario al optimismo utópico benjaminiano de liberación mediante la técnica:

Profética o más bien utópicamente, Marcuse predijo también la democratización del arte en la futura sociedad socialista, pero no imaginó que quien la llevaría a cabo sería el capitalismo, voraz troglodita de todo lo que huele a dinero. Así, podemos hablar de dos tipos de democratización: por un lado, la apertura del aparato legitimador del

arte a candidatos sin talento, oficio ni mensaje, democratizante en apariencia, pues la selección está ahora en los conectes [...] en el creador protagónico del *art world* [...] Esta democratización ha drenado su dimensión semántica hasta la banalidad. (2013, p. 119)

En esta misma línea crítica, Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2010) vincula dos fenómenos opuestos como equivalentes, considera a la poscrítica de la democracia europea y a la melancolía de izquierda como dos caras de la misma moneda, y quien las hace equivalentes es la ley del mercado, es decir, toda la emancipación buscada por la sociología del arte y el arte comprometido del situacionismo francés de los sesentas o la crítica de Martha Rosler con sus fotomontajes en contra la guerra de Vietnam en los setentas, por ejemplo; los discursos críticos del arte al espacio social son gobernados por la misma ley de la equivalencia, la mercantil. (2010: 29-33): En “Las desventuras del pensamiento crítico” Jacques Rancière afirma acerca de las obras de denuncia de la guerra de Josephine Meckseper, 2005 y la de Martha Rosler, *Bringing the War Home: Ballons*, un fotomontaje de 1967-1972 una imagen que muestra en medio de una sala confortable en un departamento bonito, la imagen de un niño muerto cargado por un adulto, tal vez su padre. Ambos fotomontajes intentan denunciar los crímenes de guerra, sin embargo producen un fenómeno inverso, la equivalencia a la ley del mercado. En el caso de Meckseper, *Sin título*, 2005, dice: “Una de las fotografías retenía la atención: en segundo plano se veía un grupo de manifestantes llevando pancartas. El primer plano, por su parte estaba ocupado por un recipiente para la basura cuyo contenido desbordaba y se esparcía por el suelo[...] la foto de los manifestantes y del basurero pone en juego la guerra lejana y el consumo doméstico... arroja el hiperconsumo a las piernas de los manifestantes” (2010: 30-33). De igual manera: “Los fotomontajes de Martha Rosler acentúan la heterogeneidad de los elementos: la imagen del niño muerto no podía integrarse en el bonito interior sin hacerlo explotar. A la inversa, la fotografía de los manifestantes junto al basurero subraya su homogeneidad fundamental. Las latas sin duda han sido arrojadas allí por los manifestantes.” (2010: 33)

Es de esta manera como Rancière, Michaud, Le Bouhellec, y Mandoki demuestran críticamente el efecto de inversión de la teoría crítica y del arte crítico de protesta en contra del consumo y de la guerra, en un especie de “paradoja consecuencialista”, es decir, aun teniendo las mejores intenciones de hacer el bien se producen males. Es la paradoja mandevilliana pero invertida, la de “vicios privados hacen virtudes públicas”⁵ donde, aun queriendo hacer todo el bien en el mundo, se produce el efecto contrario. Es el “efecto Mefistófeles”, que en su intención de perder el alma de Fausto, se produce el efecto contrario, éste se salva por el amor que le profesa a Margarita.

¿Podemos seguir sosteniendo la posibilidad de una nueva función del arte, ya no como adelanto cognoscitivo ni de apropiación epistémica, sino desde su carácter lúdico y festivo, como algo viable? Gadamer da una respuesta afirmativa desde el modo de ser de la obra de arte como juego, donde el receptor es jugado por la obra en una participación activa, en lugar de esperar recibir el mensaje “inscrito” en ella.

⁵ Bernard Mandeville en *La Fábula de las abejas o vicios privados hacen virtudes públicas* publicada por primera vez en 1705 de manera anónima y posteriormente reeditada con observaciones en 1729 y ya firmada por el autor; muestra las paradojas del vicio y la virtud, igual que hará después el Marqués de Sade en *Justine* a finales del siglo XVIII. De tal manera el vanidoso, envidioso y egoísta posesivo del mercado y del comercio produce la *Riqueza de las Naciones*, gracias a la mano invisible del mercado postulada por Adam Smith en 1776.

Se requiere de este nuevo tipo de relación para completar su producción de sentido y abrir posibilidades hacia una relación inédita con la vida.

3. El modo de ser del arte como juego

El juego es uno de los modos de ser de la obra de arte. Es una actividad constitutiva de la existencia como comer, dormir, es un “fenómeno existencial del hombre”, un modo de ser entre otros, como afirma Eugen Fink (1966). La correspondencia entre arte y juego obedece al concepto de autonomía, es decir, sus fines no son exteriores a la actividad misma; así como el juego se da a sí mismo sus propias reglas, de esa misma forma las del arte no le son tampoco externas, es una actividad libre por ello. Autónoma en el sentido de no tener una finalidad utilitaria. Antes de la “distinción estética” en la historia del arte, las producciones de imágenes tenían una función religiosa o educativa, es decir, su valor estaba ligado al culto y a la tradición, como las pinturas de las cuevas que servían para enseñar a los niños de las tribus a cazar, como demuestra Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003), de manera tal la finalidad de dichas producciones no eran dadas por la misma actividad sino servían al culto o al trabajo. En cambio el arte y el juego son actividades humanas, cuyos fines son inmanentes a la actividad misma y no están proyectadas hacia otro fin exterior a ella. Es justo por valerse de sus propios fines como se hace posible la permanencia en el presente del “jugador/espectador” y vivir la experiencia como un acontecimiento único e irrepetible, no como un suceso lejano en el tiempo sin significación para un contemporáneo frente a obras de arte del pasado, lo que para Benjamin sería el aura. La experiencia con el arte es un continuo de sentido, lo mismo el tiempo con lo cual se rompe la distancia espacio temporal, de ahí que Gadamer asocie al arte con la experiencia festiva, aunque sea sólo mientras “juega/contempla”. El juego regala presente porque rompe la continuidad de lo serio del trabajo, de la vida del cambio continuo, de su trajín, interrumpe la fina malla de intenciones finales de que está hecho el curso de nuestra vida⁶. Otra posible interpretación de la correspondencia entre ambas actividades es el fenómeno de la representación.

Con la finalidad de criticar esta oposición “serio/lúdico” y revalorar ontológicamente el fenómeno “juego/arte” me gustaría basarme en las formulaciones teóricas que consideran al arte como “representación”, ¿qué quiere decir este carácter representativo del arte? Gadamer hace una interpretación valiosa del fenómeno, al decirnos: “Toda representación es por su posibilidad representación para alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte. En el espacio cerrado del mundo del juego se retira un tabique” (2001, p. 152). Si bien hace una analogía en la correspondencia entre el juego y el arte, va a establecer una diferencia a mi juicio muy importante: si bien en el juego también se representa, no se hace “para alguien” sino una representación para los participantes: los jugadores y en ese sentido su mundo está cerrado, en cambio en la representación del arte sí se hace para alguien. En el juego cultural del rito y de la magia, como juego sagrado, la representación no se hace para espectadores sino para los dioses⁷. Aunque a

⁶ Véase José Francisco Zúñiga, *El diálogo como juego* (1995).

⁷ Véase el caso de los orígenes de la tragedia griega en donde no había espectadores eran los actores y el coro

diferencia del juego infantil, donde los participantes actúan para ellos solos y en ellos se representan los jugadores, no hay una referencia a los espectadores, no va dirigido a tal fin, en el juego cultural se apunta a algo más allá de sí mismo, a lo divino, a la instauración de un orden sagrado, o es para los espíritus, como dice Martin Heidegger en “El origen de la obra de arte” (2003). Para Gadamer, aún en el acto cultural de las procesiones, por ejemplo, se representa para la comunidad igual a la de una representación teatral, son simultáneamente una totalidad de sentido para los espectadores.

La interpretación hecha por Gadamer va aún más allá cuando sostiene que, a pesar del intento de hacer música privadamente como una pretensión de combate y rebeldía hacia la institucionalización social de la vida artística, o buscando un sentido más auténtico de hacer arte, se sigue actuando como si estuviésemos haciéndolo ante un público, pues se intenta hacerlo de la mejor manera, de manera correcta, que se oiga bien: “La representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea” (Gadamer, 2001, p. 154). Propone una revaloración ontológica del juego del arte como algo real y significativo por sí mismo, hace una inversión de la común interpretación del “juego/arte” como algo irreal, se opone a la falsa creencia de concebir a la apariencia en oposición a lo real y a lo serio de la vida cotidiana. ¿Por qué sostengo que este filósofo hace una inversión y una crítica de dicha interpretación mundana? Porque revalora a la representación del juego cultural o teatral, por ejemplo, como algo que simboliza por sí mismo, un presente pleno, donde su significatividad no hay que buscarla más allá de su escenificación o en otra esencia ontológicamente más elevada.

Libera así al juego y al arte de todo este malentendido de ver al primero como algo irreal y al segundo como una apariencia no verdadera y opuesta a lo real. También las aligera de su dependencia de un sujeto, principalmente de un “yo pienso que acompaña todas mis percepciones”, del yo de la apropiación cognoscitiva. En la actividad lúdica el jugador pierde su identidad, deja de comportarse como individuo para entrar en el cumplimiento mismo de la actividad, es jugado por este. Algo así sucede en la experiencia del arte, pues la obra no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo sea para sí mismo. Por el contrario, la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de ser una experiencia que modifica al receptor. El “sujeto” de la obra no es lo permanente y constante sino la obra de arte misma.

El juego no debe ser pensado como una fantasía subjetiva sino como la participación en un proceso donde algo acontece, en una manifestación en la realidad. Sólo si tenemos presente esta experiencia anti-subjetivista del juego y la aplicamos al arte, haremos justicia a su verdadera esencia, pues el juego permite ante todo, salga a la luz y se manifieste “la referencia de la obra de arte al ser” (Gadamer, 2001, p. 148). El juego es un proceso “representativo-presentativo” en el sentido de una realidad manifiesta⁸.

exclusivamente, no hay testigos. Nietzsche elabora una lúcida investigación al respecto en el *Nacimiento de la Tragedia*.

⁸ Pensemos en lo que acontece en el juego cultural en donde se asiste a una verdadera manifestación de lo divino que acontece en tanto se lleva a cabo el culto, es decir, en tanto se juegan los ritos en un espacio sagrado que comparten los oficiantes y los asistentes. Desde la perspectiva del no participante (no creyente) los ritos sagrados no tienen sentido en el mundo real, cotidiano, en el mundo regido por los objetivos y metas por vivir. Sin embargo, para el que participa (el creyente) lo que acontece en el juego cultural es en cierto sentido más real que lo que sucede en el mundo cotidiano, tiene más ser, más dignidad ontológica que el mundo real.

De igual forma en la representación de la obra de arte el mundo real es transformado, pero no en una irrealidad, sino en lo permanente-verdadero, una verdad superior. En la representación escénica emerge lo que es. La transustanciación en el arte no es hacia lo irreal, sino hacia lo que verdaderamente es. El niño cuando se disfraza, por ejemplo, exige un reconocimiento de sí mismo como imitación. Este es el sentido del reconocimiento, Gadamer encuentra en la mimesis artística el descubierto de sentido de la representación: “Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es [...] en qué medida es verdadera, esto es, hasta qué punto uno conoce y reconoce en ella algo” (2001, p. 158).

El puente entre lo antiguo y lo moderno es posible desde la ontología del arte de Gadamer, es decir, desde su interpretación del arte como juego se hace posible un rescate del arte de su muerte, no en su función representativa sino en un acontecimiento de sentido, como el *ready made*, el kitsch, la instalación, el arte conceptual o el performance—revaloradas desde la “identidad hermenéutica” de los co-jugadores— el artista, el espectador y la obra misma. Tal parecería que se abre la posibilidad de una recuperación del valor del arte a través de la analogía del arte como juego, pero también, tal como lo creía la utopía de Benjamin, de darle a la nueva técnica la posibilidad de una transformación de la idea de experiencia estética, cuando el espectador deja su papel de contemplador pasivo. Este filósofo ve las posibilidades del arte no representativo en la nueva técnica como una forma de liberación de lo humano, pero no por su recuperación aurática, sino al revés, liberándolas de su estar al servicio del capital como nuevo ente metafísico reauratizado.

El diálogo con las obras de arte inicia a partir de ellas al trabajan sobre nosotros, juegan, sobre nuestros espíritus, uno no puede evitar ser tocado y transformado por ellas. Parecen estar diciendo, como afirma el biógrafo de Gadamer, Jean Grondin, “debes cambiar tu vida”. El arte ofrece una experiencia de transformación de la realidad, es el encuentro con la verdad, una en donde todos participamos, es decir, no como dato de experiencia en el método científico; ésta es la crítica de Gadamer en contra de esta forma de acceso al conocimiento, pues oculta nuestro ser histórico y de narrativa, inscritos en el lenguaje siendo el arte de lo más importante al vincularnos con nuestra naturaleza y fines. El arte al retornos y transformarnos nos brinda una sabiduría que no se conforma con el modelo científico prevaleciente, según Jean Grondin en *Truth and Method as a Classic*.

4. El arte como irrupción festiva

Otro modo de ser del arte es el festivo, que rompe con el carácter aurático de la obra, entendida esta última como: 1) experiencia de lejanía, 2) producción única de sentido, cerrado 3) recepción pasiva 4) portadora de un mensaje de contenido elevado y moralizante, 5) obra original e irreplicable, 6) producción esforzada y 7) producto de la intuición e inspiración de un genio.

Gadamer introduce este elemento festivo en *La actualidad de lo bello*, como una experiencia que permite la conexión con la comunidad. Es interesante que elija esta categoría para asociarla al carácter de lo humano y al modo de ser del arte, pues evita la opinión común de concebir el encuentro con el arte desde la recepción individualista de un espectador en un museo. Considerar al sujeto de esta manera provoca una experiencia de lejanía (experiencia aurática) en vez de la cercanía

necesaria para la construcción de una comunidad de sentido como acontece en la celebración, una comprensión donde acontecerá el sentido y se develará el arte como apariencia verdadera (de sentido): “la fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos” (Gadamer, 1999, p. 99).

Esta actividad posee dos elementos fundamentales para asociarlos al modo de ser del arte y construir comunidad: su carácter de celebración y temporalidad. Gadamer ocupa esta primera categoría para diferenciarla del trabajo que nos separa, en la celebración nos unimos, nos “congregamos”. Los modos de ser de la celebración son el “silencio”, “solemne”, algo se extiende y nos deja “pasmados”, una estética de la admiración, la experiencia de sentido como algo saliendo al encuentro:

De este modo, el que la fiesta se celebre nos dice también que la celebración es una actividad [...] podríamos llamarla actividad intencional. Celebramos al congregarnos por algo y esto se hace especialmente claro en el caso de la experiencia artística. No se trata tan solo de estar uno junto al otro como tal, sino la intención que une a todos y les impide disgregarse en diálogos sueltos o dispersarse en vivencias individuales. (Gadamer, 1991, p. 101)

El reunirnos en torno a un acontecimiento de sentido es lo que nuestro filósofo entiende por celebración, estar unidos en comunidad. Otra característica fundamental es la suspensión del tiempo cronológico, queda en suspenso. A diferencia del trabajo productivo que tiende hacia metas fuera de la misma actividad en la temporalidad festiva los fines son internos:

Parece que aquí se trata de dos experiencias fundamentales del tiempo. La experiencia práctica, normal, del tiempo es la del “tiempo para algo”; es decir, el tiempo de que se dispone, que se divide, el tiempo que se tiene o no se tiene, o que se cree no tener. Es, por su estructura, un tiempo vacío; algo que hay que tener para llenarlo con algo. (Gadamer, 1991, p.104)

A diferencia de este tiempo vacío para ser llenado, el acontecimiento de la fiesta y del arte es un tiempo pleno, lo llama un “tiempo propio”, como uno de las múltiples posibilidades de la existencia, desde la niñez hasta la muerte, es decir, el continuo de la vida, de unidad orgánica, como en el arte, algo que nos invita a distendernos, disiparnos y demorarnos en algo: “[El arte] se siente cómo en la visión [...] cada detalle, cada movimiento está unido a un todo, y no semeja algo pegado exteriormente [...] está dispuesto alrededor de un centro [...] una obra de arte es, de hecho, semejante a un organismo vivo: una unidad estructurada en sí misma” (Gadamer, 1991, p. 110).

Se trata de una recuperación del sentido de la existencia. Los aportes de Gadamer en torno a la experiencia festiva de la vida y del arte dan respuesta a esta intención, lo mismo la visión de Bolívar Echeverría al vincular el fenómeno de lo festivo con la posibilidad de recuperación de lo humano como construcción política. En su ensayo *De la Academia a la Bohemia y algo más* (Echeverría, 2010) articula un análisis de la fiesta en analogía a los ejercicios creativos de rebelión en el arte de vanguardia. Es un equívoco llamarle a este último “arte moderno”, según nuestro autor. En realidad, es profundamente “anti-moderno” al renunciar a un encargo o solicitud exigida por la modernidad capitalista a los artistas, al exigirles realizar funciones miméticas

y “adelantos cognoscitivos” de apropiación del mundo. Bolívar sostiene que el arte tiene un momento pre-figurativo, performativo y ese es su elemento festivo. ¿En qué consiste este elemento festivo? En una invasión disruptiva del automatismo cotidiano y transfigurador de lo real, donde lo necesario aparece como contingente, el mundo no refleja escasez sino abundancia y plenitud, se vive en el dispendio del tiempo y de los bienes, la experiencia de un tiempo improductivo “fuera de sí”, es decir, fuera de la exigencia productivista del “estar en sí” y ligado a la represión.

El dispendio festivo es resistencia, un simulacro del “como sí”, un juego o vaivén de “destrucción-reconstrucción”, de “caos-orden”. El momento festivo es condición de posibilidad del “en sí” productivista, nos dice Echeverría. La vida se libera de su compulsión productivista y rompe con la domesticación de las formas. Eso es justo lo que comparten como elemento las obras de arte, un previo, instantes de gasto improductivo, una lujosa ruptura del “continuum” mediante una dimensión lúdica, festiva y estética. El arte será, compartiendo siempre estos elementos, mimesis, pero no de la realidad cotidiana, como en el arte naturalista, sino como la imitación de un mundo transfigurado durante la fiesta.

El arte se enfrenta a su versión fetichista—en su pretensión de negar el momento pre-formativo—. Se trata, dice Echeverría, de una invasión disruptiva del automatismo cotidiano. Las vanguardias artísticas se rebelan frente a la idea de concebir al arte como algo cerrado, quieren a la obra inacabada, como la construcción de una *Gestalt* requiere de un receptor quien al disfrutar la obra de arte la complete. El arte es la imitación de una desrealización festiva de la realidad, no retrata los objetos del mundo de la vida sino la transfiguración de la realidad, una “mimesis de segundo grado” que refleja el momento extraordinario de la vida y se convierte en el modo de ser de lo humano.

5. Estética de la disipación

Un buen ejemplo de estos modos de ser de la obra de arte de las vanguardias europeas “anti-modernas” es el análisis de Katya Mandoki en “Estética de la disipación” (2015, pp. 97-106), donde estudia los rituales y fiestas de los habitantes de las islas trobriandesas, llamados *kula* o *potlatch*⁹, en donde la comunidad disipa bienes en lugar de acumularlos, los regala a la comunidad por considerarlo un signo de distinción y poder entre los pueblos, en la creencia de que los objetos contienen el espíritu de su hacedor, una especie de espíritu que los contiene, un “*hau*” o espíritu de las cosas. Según descubre Mauss¹⁰ en su investigación económica acerca de estos pueblos, las cosas retienen el alma de su creador o de su hacedor y puede ser destructivo si no se lo reconoce: “los maoríes llaman *hau* a este espíritu que se aferra a un objeto cuando cambia de propietario; por lo tanto uno debe relacionarse con esta presencia concreta de los objetos cuando se les introduce en el hogar” (Mandoki, 2015, p. 100). Nosotros contemporáneos podríamos encontrar una analogía con este “*hau*” en la

⁹ El término significa alimentar o consumir, son ceremonias en donde se considera una obligación la reciprocidad. La intención del *potlatch* es expresar gratitud a los seres humanos o divinos, inspirar respeto y establecer una posición en la comunidad para obtener y mantener el estatus (Mandoki, 2015, p. 99).

¹⁰ Mauss basado en los descubrimientos de Malinowski de 1922 del ritual *kula* y la circulación de bienes, encontró una variedad de costumbres de intercambio de regalos entre diversos grupos de diversas partes del mundo desde los ritos de reciprocidad obligatoria (Mandoki, 2015, p. 97).

idea del trabajo incorporado de Marx y su crítica en contra de la fetichización. En *Introducción a la crítica de la economía política* analiza la relación entre consumo y producción, descubre en ella cómo al comer el pan se consume algo más que el alimento necesario para la reproducción de la vida. Ese añadido será su forma, es decir, el espíritu de su productor, el trabajo incorporado y todos los procesos que intervienen en la confección de dicho objeto: el esfuerzo, sudor, sistema de explotación a la que estuvo sometido, o a las creencias y rituales en su elaboración. En la circulación y distribución capitalista, ese bien se convierte en mercancía y ahí ocurre la fetichización, es decir, el olvido de su origen, del trabajo incorporado por su productor, no se reconoce todo aquello oculto del objeto, aquello que le dio vida en su proceso de realización y objetivación, toda una serie de intervenciones vitales. De esta manera, al consumir realizamos una “códigofagia”, destruimos signos y toda la articulación semiótica y de sentido incorporada en la producción. La fetichización es considerar a ese objeto vaciado de sus contenidos semióticos y de su “forma natural”¹¹ subsumida en el “valor de cambio”.

Ahora bien, ¿cómo conviene esta reflexión en lo que se viene discutiendo en el modo de ser del arte como juego y fiesta? En una analogía de los rituales festivos de estos pueblos, reconocemos en el arte este momento del “espíritu de las cosas”, su “hau”, su ser prefigurativo y figurativo del proceso creativo, aquello a imitar por los artistas de vanguardia, una mimesis del dispendio festivo.

6. La simbolización como rebelión

La heroicidad trágica de la vida como seres finitos, el duelo y el pathos de la existencia moviliza nuestra necesidad de simbolizar, una manera de rebelarnos ante la última posibilidad, la interrupción de nuestro ser como proyecto, es decir, ser “para la muerte” como afirma Heidegger en *Ser y Tiempo*; ¿cómo rebelarse ante ese hecho? El arte aparece así como una forma de rebelión contra la muerte según Albert Camus; única forma de justificar la existencia nos dice Friedrich Nietzsche; la necesidad de experiencia unitiva con la totalidad, afirma Ernst Jung (2001), considerar la utilidad del símbolo como vía de reformulación de una vivencia psíquica tremenda y volverla tolerable y comunicable a la colectividad. La imagen simbólica era necesaria para evitar el desgarramiento del vidente ante una experiencia primordial y poder asimilarla, nos dice Arthur Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, una voluntad de forma, similar a la consideración del arte y la estética como bella invención, al hacer soportable la existencia; el mundo del uno primordial y de los griegos bárbaros que tuvieron necesidad de la bella mentira apolínea para evitar el destino trágico de la existencia: la muerte, según Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*.

Nuestro ser para la muerte nos confronta, nos sale al encuentro y nos dice: no completarás los anhelos, tu ser como proyecto quedará interrumpido en la última de las posibilidades. Albert Camus veía su superación en el acto de rebelión, en *El hombre rebelde* alguien dice “no”, pero no se trata de un “no” negador de la vida, es el rechazo al estado de alienación del hombre, un movimiento “metafísico” de

¹¹ Por “forma natural” debe entenderse el proyecto histórico particular de una comunidad, sus especificidades culturales.

rebelión como estado de superación, el salto de liberación. Con su “no” el rebelde afirma preferir vivir de pie que de rodillas, querer instaurar un valor y un derecho a la vida. El salto metafísico del hombre es posible mediante la actividad artística, un movimiento ético político donde se complete la unidad entre el sujeto y la totalidad del ser.

El arte es una búsqueda unitiva, un anhelo de reconciliación entre lo particular y lo universal, una tendencia para alcanzar el fondo más primitivo y radical de nuestro centro existencial. Albert Camus afirma a la rebelión como una exigencia estética, una obstinación metafísica por la unidad, una confrontación frente a la insoportable realidad. No significa una falta de interés del artista por lo real, le interesa transformado, ver lo defectuoso, desordenado y carente de la realidad para increpar su forma actual de presentarse como innecesaria, es decir, mostrar la manera de dejar de ser como es para producir una forma inédita, le anuncia su carácter de “contingente”. Es decir, su posibilidad de ser de otra manera, esa es la labor del artista, su aporte a la realidad: “En toda rebelión se descubre la exigencia metafísica de la unidad, la imposibilidad de unirse a ella y la fabricación de un universo de remplazo” (Camus, 1986, p. 291); pero no en una huida cobarde de la realidad sino su sustitución, su mejora.

El arte niega lo real pero no se sustrae a él en un abandono de la facticidad de la existencia. Es un “no” a lo real, a lo defectuoso en él pero al mismo tiempo es un “sí” a la afirmación de una realidad transfigurada, trata de darle forma a un valor, estiliza la vida, la completa, le da unidad, atrapa lo fugitivo, congela el tiempo al esculpir en él. La creación poética del arte pretende duración y permanencia:

La contradicción es esta: el hombre rechaza al mundo tal como es, sin aceptar abandonarlo. En realidad, los hombres se aferran al mundo y en su inmensa mayoría no desean dejarlo. Lejos de querer siempre olvidarlo, sufren por el contrario, porque no lo poseen bastante, extraños ciudadanos del mundo, desterrados de su propia patria. Salvo en los instantes fulgurantes de plenitud, toda realidad está para ellos inconclusa [...] pero vistas desde fuera, se les presta una coherencia de unidad [...] Entonces hacemos arte de estas existencias. Las novelamos [...] cada uno trata de hacer de su vida una obra de arte. (Camus, 1986, p. 291)

El propósito de arte no es imitar lo real sino corregirlo, es darle una perfección y una forma o estilización que la realidad no tiene, es voluntad de forma. El arte congela lo perecedero, lo immortaliza, produce la justicia y la reconciliación de los fines. En todas las artes existe esa nostalgia por atrapar el destino que se completa con la muerte. Camus nos pone varios ejemplos de prácticas artísticas y nos dice que en la escultura el artista trata de fijar la figura huidiza del hombre, dice: “El hombre puede autorizarse a denunciar la injusticia total del mundo y reclamar entonces una justicia total que sólo el creará” (1986, p. 118), pero no puede afirmar la fealdad total del mundo. Para crear la belleza debe al mismo tiempo rechazar lo real sin sustraerse a él. Para nuestro existencialista, es el arte quien nos conduce a la genealogía de la rebelión por ser el creador de valores y de formas. El artista le arrebató al tiempo y a la historia su devenir perpetuo para fijarlo en el instante de la creación y congelar la fugacidad del tiempo.

El arte realiza sin esfuerzo aparente la reconciliación de lo singular con lo universal con que soñaba Hegel (1989). La rebelión del artista, según Camus, contiene la misma afirmación que la rebelión espontánea del oprimido. Similar a su

movimiento el artista denuncia una injusticia y en ese sentido niega la opresión y simultáneamente afirma la posibilidad de un nuevo orden social a través de la estética. Se cumple la unidad de perfección y por tanto el reino de la libertad y la utopía como exigencia metafísica de unidad. En el mundo de lo imaginado representado mediante la creación artística el hombre se da forma, construye el límite perseguido, es el triunfo provisional sobre la muerte: “Toda creación niega en sí misma, el mundo del amo y del esclavo” (Camus, 1986, p. 245)

El hombre corre tras la unidad de sentido de manera inalcanzable, anhelo de unidad de la existencia negado por la realidad: “la vida no tiene estilo. No es sino un movimiento que corre tras su forma sin encontrarla nunca. El hombre así desgarrado busca en vano esa forma que le daría los límites en los cuales sería rey” (Camus, 1986, p. 243). Tiene fiebre de unidad: “El revolucionario exige la unidad para ser y para ser en este mundo” (Camus, 1986, p. 243), tiene idea de un mundo mejor pero lo quiere decir mejor, de manera unificada, no es una evasión, sino una reclamación obstinada, pretende darle a la vida la forma ausente en ella. Ese es el afán estético disruptivo del arte, lo más serio de la existencia.

7. Conclusiones

El arte en su carácter de disrupción estética, de mimesis de segundo grado como imitación del momento festivo de la vida, de su modo de ser como juego, de dispendio del tiempo y de superación del absurdo ante la muerte mediante la voluntad de forma y simbolización nos permite liberar a nuestra sensibilidad del dominio de las formas de vida productivistas, conectar con la fuerza energética del arte para transformar de manera radical la vida humana y abrir las posibilidades de expresión.

Sin embargo, a 101 años de distancia del experimento de Marcel Duchamp con su obra la *Fuente* firmada con seudónimo, nos encontramos en una era en donde la estética pasó hacia su estetización, en donde el arte se convirtió en un éter, como afirma Yves Michaud en *El arte en estado gaseoso* (2012) y en donde cualquier cosa puede ser arte con solo pretender serlo. Incluso las obras de arte de los artistas de vanguardia del siglo XX se les desdibujaron sus pretensiones de rebelión contra el encargo de la modernidad. ¿Qué significan las obras del posimpresionismo, expresionismo abstracto o los *ready-mades* en los museos de arte moderno en Estados Unidos? Si estas obras rompían con las solicitudes de la modernidad en sus primeras producciones, como afirma Bolívar Echeverría, a fuerza de repetición crearon lo que Duchamp no quería, invirtieron su intención al crear lo que este artista llamaba: un “efecto de gusto”, una tradición, una escuela, se “reaurtizaron”. Hoy sus creadores estarían revolcándose en sus tumbas por la traición a sus movimientos políticos, la de construir nuevas maneras estéticas, no como sinónimo de belleza a la que abjuraron o injuriaron. Pues las obras de vanguardia nunca pretendieron ser bellas, sino provocar y alterar la vida del espectador, como afirma Echeverría, es decir, de afectar la sensibilidad del receptor y recuperar la necesidad de reconstruimos políticamente mediante una estética de la disrupción.

A pesar del diagnóstico, la fiebre de unidad y la voluntad de forma siguen vivas, lo mismo la búsqueda de una transformación del orden social. Los artistas siguen denunciando la injusticia y la opresión a través de sus producciones y si quieren

superar el absurdo, se enfrentan al grave dilema de las solicitudes del *art world*, la demanda de una nueva “aura” dentro de la lógica del mercado y esta es su puesta en “kitch”, como afirma Katya Mandoki.

Referencias

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Ítaca.
- Berlín, I. (2005). *Las raíces del romanticismo*. Madrid: Taurus.
- Camus, A. (1986). *El hombre rebelde*. Madrid: Alianza Editorial.
- Danto, A. C. (2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2018). Para hacer una revolución se necesita mucha memoria. *Laberinto Milenio*. http://www.milenio.com/cultura/laberinto/georges_didi_huberman-historiador_del_arte-entrevista-subelevaciones-muac_0_1127287482.html Consultado el 4 de febrero de 2018.
- Echeverría, B. (2010). *Modernidad y blanquitud*. México DF: Era.
- Fink, E. (1966). *El oasis de la felicidad*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gadamer, H.-G. (2001). *Verdad y Método*. Vol. I. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (1999). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Heidegger, M. (2003). El origen de la obra de arte. *Caminos del Bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones de Estética*. Madrid: Akal.
- Huizinga, J. (2000). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza / Emecé.
- Jung, E. (2001). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Argentina: Paidós.
- Le Bouhellec, L. (2013). El arte en estado gaseoso. En María Cristina Ríos Espinosa (coord.), *Reflexiones en torno al ser del arte* (pp. 105-106). México: Universidad Iberoamericana.
- Mandoki, K. (2015). Estética de la disipación. En María Cristina Ríos Espinosa (coord.), *Estética de las imágenes y sus representaciones sociales* (pp. 97-106). México: Bonilla Artigas editores.
- Mandoki, K. (2013). La democratización del arte o la puesta en *kitch* del artista. En Ríos Espinosa, M. C. (coord.), *Reflexiones en torno al ser del arte* (pp. 117-122). México: Universidad Iberoamericana.
- Marcuse, H. (2000). *Eros y Civilización*. España: Ariel.
- Michaud, Y. (2012). *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Safranski, R. (2013). *Odisea del romanticismo*. España: Tusquets Editores.
- Zúñiga, J. F. (1995). El diálogo como juego: La hermenéutica filosófica de Hans-Georg Gadamer. Granada: Universidad de Granada.