



¿Palabras contra la sensibilidad burguesa?: Análisis lexicométrico de los manifiestos de arte del siglo XX

Diego Luna¹

Recibido: 24-01-2024 / Aceptado: 30-04-2024

Resumen: El análisis crítico de los discursos verbales constituye una estrategia especialmente útil para comprender la manera en que los manifiestos de arte intentan desafiar determinadas narrativas, inaugurar otras realidades y construir una identidad propia. El presente estudio partió de la necesidad de seguir profundizando en el conocimiento de los manifiestos artísticos del siglo XX, asumiendo como principal objetivo la exploración de la evolución del potencial político del arte en los manifiestos modernos y posmodernos desde un enfoque lexicométrico. Los resultados obtenidos revelan una progresiva despolitización de los discursos artísticos recogidos en este tipo de escritos: si, por un lado, los manifiestos modernos dedican grandes esfuerzos a atacar la sensibilidad burguesa y todo lo que ella representa, por otro, los textos posmodernos olvidan por completo los objetivos antiburgueses y parecen centrarse en reflexionar sobre un sistema ya consolidado, el del arte, sin amenazar en ningún momento su existencia.

Palabras clave: Manifiestos de arte; arte del siglo XX; arte y política; arte crítico; discursos artísticos; análisis lexicométrico.

[en] Words against bourgeois sensibility?: Lexicometric analysis of 20th Century Art Manifestos

Abstract: The critical analysis of verbal discourses constitutes a useful strategy for understanding the way art manifestos attempt to challenge certain narratives, inaugurate alternative realities, and construct their own identity. The present study stemmed from the need to further delve into the knowledge of 20th-century artistic manifestos, assuming as its main objective the exploration of the evolution of the political potential of art in modern and postmodern manifestos from a lexicometric approach. The results obtained reveal a progressive depoliticization of the artistic discourses gathered in these writings: while, on the one hand, modern manifestos devote great efforts to attacking bourgeois sensibility and all it represents, on the other hand, postmodern texts completely forget the anti-bourgeois objectives and seem to focus on reflecting upon an already consolidated system, the art system, without threatening its existence at any point.

Keywords: Art manifestos; 20th-century art; art and politics; critical art; artistic discourses; lexicometric analysis.

Sumario: 1. El potencial político del manifiesto de arte; 2. La actualidad del manifiesto como objeto de estudio; 3. Principio del formularioEl enfoque lexicométrico para el análisis de los manifiestos artísticos; 4. Manifiestos modernos *versus* manifiestos posmodernos; 4.1. Identificación y caracterización de las unidades de análisis; 4.2. Identificación y representación gráfica de asociaciones; 5. La despolitización del arte a través de los manifiestos del siglo XX; 6. Referencias bibliográficas.

¹ Referencias, e-mail

Cómo citar: Luna, D. (2024) “¿Palabras contra la sensibilidad burguesa?: Análisis lexicométrico de los manifiestos de arte del siglo XX”, en *Escritura e Imagen* 20, 211-243.

1. El potencial político del manifiesto de arte

(...) ¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses?²

Sobre el convulso trasfondo de la crisis cultural de fin de siglo y el impacto de la Primera Guerra Mundial, diversos movimientos artísticos y políticos abogaron por una transformación revolucionaria de la sociedad. La articulación de nuevos lenguajes respecto al esquema visual heredado del Renacimiento estimularía entonces la reflexión sobre la legitimación social del arte y del artista³. De ahí la aparición de propuestas explicativas de todo tipo, muchas de ellas en forma de manifiestos. Ángel González García et al. definieron estos como “proclamas radicales dictadas por la urgencia y por la pasión y, por ello, tremendamente singulares”⁴, mientras que Carlos Mangone y Jorge Warley prefirieron denominarlos directamente “literatura de combate”⁵, con base en las connotaciones militares del propio término *vanguardia*.

El origen de los manifiestos como género literario estaría relacionado con las revoluciones burguesas y la bohemia romántica, si bien algunos teóricos se han atrevido a remontarse al siglo XVII⁶, e incluso al XVI⁷, para explicar esta cuestión. Al siglo XIX perteneció concretamente una suerte de “manifiesto en clave”⁸, desarrollado por autores como Baudelaire o Flaubert tras la desilusión producida por el desenlace de 1848. Precisamente de los levantamientos sociales de la década de 1840 surgió el conocido como “El manifiesto”, es decir, el *Manifiesto comunista*, encomendado a Marx y Engels por la Liga Comunista Internacional. Autores como Martin Puchner han analizado las variadas alianzas y rivalidades entre el socialismo y los distintos movimientos artísticos del periodo de entreguerras, a partir de las ambiciones y deseos volcados en los manifiestos⁹. En todo caso, la reflexión sobre el impacto político de la “vanguardia histórica” debiera ser siempre completada con la clásica *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, donde, paradójicamente, no se dedica espacio alguno a los manifiestos¹⁰.

Para comprender las implicaciones políticas de los manifiestos de arte de vanguardia, y lo que de subversivo tienen respecto a la sensibilidad burguesa, es imprescindible constatar la gran pluralidad de fórmulas, estructuras y estilos discursivos que estos presentan. Refiriéndose a la dificultad de organizarlos de un

² Tzara, T., *Siete manifiestos Dadá*, Barcelona, Tusquets, 2009, pp. 14-15.

³ Somigli, L., *Legitimizing the artist: Manifesto writing and European modernism 1885–1915*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.

⁴ González García, Á., Calvo Serraller, F., y Marchán Fiz, S., *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Madrid, Istmo, 2009, p. 12.

⁵ Mangone, C., y Warley, J., *El manifiesto: Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1994.

⁶ Lyon, J., *Manifestoes: Provocations of the Modern*. Ithaca, Cornell University Press, 1999.

⁷ Encke, J. M., *Manifestos: A social history of proclamation*, tesis doctoral, Nueva York, Columbia University, 2003; Somigli, L., *Legitimizing the artist: Manifesto writing and European modernism 1885–1915*, op. cit.

⁸ Mangone, C., y Warley, J., *El manifiesto: Un género entre el arte y la política*, op. cit., p. 29.

⁹ Puchner, M., *Poetry of the revolution: Marx, manifestos, and the avant-gardes*, Princeton, Princeton University Press, 2005.

¹⁰ Bürger, P., *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

modo que no fuese el cronológico, Jessica Lack comentaba: “there are themes, ideologies and influences that bind and overlap; but the geographical expanses are too wide, the political circumstances too specific and the manifestos too idiosyncratic to be neatly categorized”¹¹. No N A pesar de ello, otros tantos trabajos referenciales sí que ayudan a esbozar una serie de aspectos que sin duda resultan definitorios de la singularidad de los manifiestos de arte de vanguardia y su particular potencial político¹²:

- El principal objetivo es dar a conocer un conjunto de valores que confrontan con la estética hegemónica del momento y por los que sus firmantes quieren ser reconocidos. De esta manera, los autores pretenden dejar de ser un grupo periférico o marginal respecto al sistema cultural dominante.
- Para justificar el anterior objetivo, se da un especial énfasis en el compromiso social del arte y en su dimensión profética de liberación, en el arte como “a vital and empowering force”¹³. A su vez, esto implica una visión del arte “que transforma la cotidianeidad y deja de ser esa práctica separada de especialistas”¹⁴.
- Existe una clara sintonía con las corrientes de pensamiento generales del momento (Nietzsche, Marx, Freud, Heidegger, Bergson, etc.), incluyendo aquí los últimos avances científicos e interpretaciones históricas. A este respecto, algunos textos recopilados por Lack ayudan a entender la influencia de autores como Marx en diversas latitudes del mundo¹⁵.
- El pasado es un tópico común, entendido siempre desde un punto de vista crítico, como obstáculo o momento que hay que combatir y superar. De ahí que el futuro, la juventud, la energía, lo festivo, sean valores centrales en este tipo de escritos.
- Paradójicamente, el manifiesto nunca implica una ruptura total con el pasado. Lo que indican las rotundas expresiones utilizadas (p. ej., “declaramos”, “rechazamos”...) es en realidad un acto de reinterpretación que necesita del pasado para justificar y proyectar su transformación revolucionaria¹⁶. De hecho, el manifiesto de arte de vanguardia surgió precisamente en un contexto cultural donde predominaba una “actitud antimanifiesto”, “entendida como el rechazo a las convenciones formales y temáticas”¹⁷.
- En la línea de lo anterior, se defiende un código lingüístico nuevo y con valor por sí mismo, “que no creará más normas y leyes que las surgidas de las exigencias plásticas mismas, haciendo desaparecer de esta manera completamente la anécdota o lo que se conocía como ‘contenido’ de un

¹¹ Lack, J., *Why are we “artists”? 100 world art manifestos*, Londres, Penguin Books, 2017, p. XIV.

¹² Brihuega, J., *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, Madrid, Cátedra, 1979; Encke, J. M., *Manifiestos: A social history of proclamation*, op. cit.; Mangone, C., y Warley, J., *El manifiesto: Un género entre el arte y la política*, op. cit.; Somigli, L., *Legitimizing the artist: Manifesto writing and European modernism 1885–1915*, op. cit.; Winkiel, L., *Modernism, race and manifestos*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

¹³ Lack, J., *Why are we “artists”? 100 world art manifestos*, op. cit., p. XIII.

¹⁴ González García, Á., Calvo Serraller, F., y Marchán Fiz, S., *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, op. cit., p. 13.

¹⁵ Lack, J., *Why are we “artists”? 100 world art manifestos*, op. cit.

¹⁶ Winkiel, L., *Modernism, race and manifestos*, op. cit.

¹⁷ Mangone, C., y Warley, J., *El manifiesto: Un género entre el arte y la política*, op. cit., p. 75.

- cuadro¹⁸.
- En cuanto a la escritura, se emplean técnicas o recursos propios del género, tales como la teatralización de las ideas, el sarcasmo, la injuria, la resemantización, la creación de neologismos o la analogía con la enciclopedia (como en el caso del surrealismo). El neologismo *dadá* representa en sí mismo la reivindicación de un nuevo uso del lenguaje. De hecho, podríamos convenir que, al introducir el escándalo publicitario en el arte, el dadaísmo llegó a superar incluso las convenciones ligadas al manifiesto escrito.

2. La actualidad del manifiesto como objeto de estudio

Pese a la constatación de una serie de rasgos comunes o frecuentes, no debemos ver el manifiesto como un fenómeno exclusivamente occidental ni anclado en el pasado. Así, Anna Maria Guasch planteó que, en el contexto de la posmodernidad, las exposiciones eran equiparables a los antiguos manifiestos de arte de vanguardia¹⁹. Esta es la base sobre la que la autora defendió tales eventos como “tesis de autor”, en este caso, de los comisarios, al entenderlos “como instrumentos de conocimiento y como testimonios de una época que, en la mayoría de los casos, han administrado y administran, cuando no definen, los significados culturales del arte”²⁰. Lo más interesante del trabajo editado por Guasch es el reconocimiento de las múltiples direcciones que tomarían tanto las prácticas artísticas como los *manifiestos* asociados a ellas en la segunda mitad del siglo XX.

En una línea parecida, la recopilación de textos de Lack ayuda a comprender los manifiestos como un género presente en el mundo entero, incluso desde el mismo momento en que Marinetti publicó su famoso texto en *Le Figaro*²¹. Otra recopilación valiosa de manifiestos, por el mismo motivo que la anterior, es la de Patrick Frank²², cuyo análisis puede ser a su vez parcialmente apoyado, al menos en lo que respecta al contexto hispanoamericano, en el trabajo colectivo coordinado por Osmar Sánchez²³.

Por otra parte, autores como Francisco Javier Lázaro y Jacobo Henar se han preocupado de actualizar la reflexión en torno al manifiesto sobre el nuevo contexto tecnológico²⁴. Un escenario donde la aparición de numerosas prácticas artísticas digitales ha sido acompañada por la publicación, en paralelo, de una serie de textos justificadores de su existencia. Desde esta perspectiva, es interesante observar cómo determinados manifiestos retoman tópicos ya clásicos, como la capacidad del artista para impulsar el cambio social, si bien lo hacen mediante el empleo de nuevos

¹⁸ González García, Á., Calvo Serraller, F., y Marchán Fiz, S., *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, op. cit., p. 13.

¹⁹ Guasch, A. M. (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000.

²⁰ *Ibidem*, p. 6.

²¹ Lack, J., *Why are we “artists”?* 100 world art manifestos, op. cit.

²² Frank, P. (ed.), *Manifestos and polemics in Latin American art*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2017.

²³ Sánchez, O. (coord.), *Manifiestos... de manifiesto: provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas Editores, 2017.

²⁴ Lázaro, F. J., y Henar, J., «Manifiestos para un arte comprometido en la época digital», *Artnodes*, 25 (2020), pp. 1-10. <http://doi.org/10.7238/a.v0i25.3328>

significantes (*activismo, artivismo*, etc.). En este y otros aspectos de la actualidad y variedad del manifiesto profundiza el número especial publicado recientemente por la revista *Culture, Theory and Critique*²⁵. Mención aparte merecen las aportaciones de Julian Hanna, uno de los grandes especialistas en el manifiesto, género que el autor ha analizado desde diversos prismas actuales, incluyendo el geográfico²⁶, el tecnológico²⁷ y el estético-político²⁸.

Todo lo antedicho no ha supuesto ni mucho menos el olvido de los manifiestos producidos hace un siglo, pues la aparición de determinadas publicaciones en los últimos años demuestra el interés que siguen suscitando estas producciones literarias. Destacan, en este sentido, trabajos como: el de Slobodanka Vladiv-Glover²⁹, centrado en el análisis del concepto de *objeto* en los manifiestos constructivistas rusos; el de Bárbara Barreiro León³⁰, una reinterpretación de la literatura surrealista desde las percepciones asociadas al imaginario urbano; o el de Michał Wenderski, que analiza diversos manifiestos vanguardistas para tratar de esclarecer las posibilidades reales de alcanzar la *Gesamtkunstwerk* [*la obra de arte total*]³¹. De una u otra forma, todos estos autores han adoptado un enfoque discursivo en sus respectivos análisis, en la medida en que toman los manifiestos como conjuntos de significados garantes de determinadas prácticas, en este caso rupturistas, los cuales han de ser específicamente problematizados y deconstruidos.

En términos metodológicos, dicho enfoque no constituye, sin embargo, una mirada completamente novedosa, pues hace ya tiempo que fueron demostradas las múltiples posibilidades que ofrece el abordaje de los manifiestos desde los usos lingüísticos que en ellos se desarrollan. Así, por ejemplo, Katherine Naomi Judah exploró las intenciones de las vanguardias históricas en relación con la autonomía del arte tomando un conjunto de manifiestos como corpus de su investigación³². Algo similar planteó Eugenia Fraga, en su caso centrándose exclusivamente en el manifiesto expresionista de Die Brücke³³. Por su parte, Päivi Mehtonen analizó la retórica de los manifiestos vanguardistas desde la perspectiva del “anti-rhetorical

²⁵ Chrysagis, E., y Kompatsiaris, P., «Introduction: manifestos of the contemporary», *Culture, Theory and Critique* (2023). <http://dx.doi.org/10.1080/14735784.2023.2247192>

²⁶ Hanna, J., «“BLAST First (from politeness) ENGLAND”: The manifesto in Britain and Ireland», *Modernist Cultures*, 12-2 (2017), pp. 297-315. <https://doi.org/10.3366/mod.2017.0172>

²⁷ Hanna, J., «“Future Shock”: Manifestos in the digital age», *Hyperrhiz: New Media Cultures*, 20 (2019). <http://dx.doi.org/10.20415/hyp/020.ex02>

²⁸ Hanna, J., «How to write a manifesto», *Cine Qua Non*, 3 (2010), pp. 12-21; Hanna, J., *The manifesto handbook: 95 theses on an incendiary form*, Winchester y Washington, Zero Books, 2020; Hanna, J., y Ashby, S., «Reflections on manifesto writing», *Multimodality & Society*, 2-1 (2022), pp. 23-30. <https://doi.org/10.1177/26349795211072444>

²⁹ Vladiv-Glover, S., «Constructivism’s Vešč, Objekt, gegenstand and the new art of the “object”: The making of an international, collective art», *Transcultural Studies*, 13-2 (2017), pp. 145-159. <https://doi.org/10.1163/23751606-01302003>

³⁰ Barreiro León, B., «Sueños, la mirada femenina y la ciudad de París: Paisajes urbanos a través de los escritos del movimiento surrealista», *Escritura e Imagen*, 17 (2021), pp. 89-101. <https://doi.org/10.5209/esim.78935>

³¹ Wenderski, M., «Postulating the impossible? The ideal of Gesamtkunstwerk in interwar avant-garde periodicals and their manifestos», *Cogent Arts and Humanities*, 10-1 (2023), 2197340. <https://doi.org/10.1080/23311983.2023.2197340>

³² Judah, K. N., *L’art pour l’art or l’art pour la vie?: An analysis of the historical avant-garde manifestos*, tesis doctoral, Edimburgo, The University of Edinburgh, 2007.

³³ Fraga, E., «¡El futuro será de los artistas! Un análisis discursivo del manifiesto expresionista», *Athenea digital*, 14-2 (2014), pp. 39-69. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1182>

spirit” del momento en que aparecieron³⁴. Y, en una línea similar, Lev Kreft ha abordado recientemente el fenómeno desde la categoría de “rhetoric device”³⁵. Según el autor, tal concepto representaría la transición entre las esferas del arte y la política característica del potencial performativo del manifiesto y sus particulares medios subversivos.

Especialmente interesante resulta el estudio de Nana Ariel, quien, a partir de la noción de “juego de lenguaje” de Wittgenstein, reflexionaba sobre el manifiesto como un concepto performativo de múltiples capas, contemplando así las acciones discursivas de diversos agentes que se desarrollan en torno a este fenómeno³⁶. También el de Danai Tselenti, sobre lo que la autora denominaba “brand manifestos”, entendidos como un subgénero discursivo del marketing capitalista, el cual emplea las mismas estrategias creativas y la misma retórica revolucionaria que el manifiesto de arte de vanguardia³⁷.

3. El enfoque lexicométrico para el análisis de los manifiestos artísticos

Ante las circunstancias descritas, la vigencia de los manifiestos como objeto de estudio parece estar fuera de toda duda, constituyendo la categoría de *discurso* una herramienta especialmente útil para analizar dicho objeto. En este sentido, el presente estudio partió de la necesidad y, al mismo tiempo, la oportunidad de seguir profundizando en el conocimiento de los manifiestos artísticos del siglo XX. En concreto, el objetivo asumido fue el de analizar cómo es concebido el potencial político del arte en los discursos presentes en los manifiestos artísticos del siglo XX desde un enfoque lexicométrico.

Para abordar este propósito, se adopta un enfoque crítico-discursivo, centrado en la aplicación de un conjunto de técnicas analíticas de tipo cuantitativo, basadas en la estadística textual³⁸. Se trata de un planteamiento metodológico de larga tradición en el terreno de la lingüística, y con gran impacto en diversos campos de las Ciencias Sociales (Sociología, Comunicación, Educación, etc.), si bien aún no cuenta con demasiadas aplicaciones en las áreas asociadas a la rama de Artes y Humanidades. En el caso que ocupa, el análisis lexicométrico fue adoptado como una opción preferente, precisamente por la novedad metodológica que supone respecto a los modos más convencionales de aproximarse a los manifiestos de arte, pero también por las diversas posibilidades que ofrece para abordar un corpus textual de grandes dimensiones.

En esta ocasión, dicho corpus fue conformado a partir de dos trabajos referenciales, ambos recopiladores de los principales manifiestos de arte modernos

³⁴ Mehtonen, P., «The rhetoric against rhetoric: The avant-garde manifesto», en Pernot, L. (ed.), *New chapters in the history of rhetoric*, Leiden, Brill, 2009, pp. 311-323.

³⁵ Kreft, L., «Avant-garde manifesto», en Tratnik, P. (ed.), *The European avant-Garde – A hundred years later*, Leiden, Brill, 2024, pp. 143-167.

³⁶ Ariel, N., «Language games with “Manifesto”», *Culture, Theory and Critique* (2021). <https://doi.org/10.1080/14735784.2021.1984970>

³⁷ Tselenti, D., «Branding the manifesto», *Culture, Theory and Critique* (2022). <https://doi.org/10.1080/14735784.2022.2138933>

³⁸ Pardo Abril, N., *Cómo hacer análisis crítico del discurso. Una perspectiva latinoamericana*, Bogotá, OPR-Digital, 2013.

y posmodernos, respectivamente: *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*³⁹, que constituiría el subcorpus 1, y *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*⁴⁰, como subcorpus 2, ambos citados en la introducción. La elección de estos trabajos como fuentes se adecuaba a la perfección a los intereses de la investigación, pues, cada uno por su parte, era suficientemente representativo, no solo de los principales manifiestos y autores de dos momentos distintos del siglo XX, sino, en general, de las ideas estéticas predominantes en cada uno de estos contextos. La relación de los textos presentes en cada una de estas recopilaciones se encuentra en el apéndice de este artículo (véase aquí).

Los textos digitalizados fueron sometidos a un proceso de reconocimiento óptico de caracteres [*Optical Character Recognition*, OCR], con el fin de hacerlos manejables mediante la herramienta de análisis utilizada, en este caso, la aplicación online *Sketch Engine* (en adelante, SE). A continuación, se relacionan todas aquellas actuaciones que fueron llevadas a cabo durante el análisis (véase Cuadro 1), siguiendo dos fases: 1) identificación y caracterización de las unidades de análisis; y 2) identificación y representación gráfica de asociaciones. En todos los casos se aplicó la lematización de las palabras y, para aplicar determinadas técnicas (p. ej., la identificación de palabras y términos multi-palabra clave), fue necesario recurrir a un corpus de referencia con el que comparar el corpus de la investigación. En este sentido, se utilizó el *Spanish Web 2018 (esTenTen18)*, proporcionado por el propio SE.

Cuadro 1. Actuaciones llevadas a cabo durante el análisis lexicométrico

Fase	Actuaciones
1) <i>Identificación y caracterización de las unidades de análisis</i>	Caracterización lexicométrica general del corpus.
	Identificación de los lemas más frecuentes.
	Identificación de las palabras y términos multi-palabra clave.
2) <i>Identificación y representación gráfica de asociaciones</i>	Elaboración de diagramas estratégicos con las principales colocaciones del lema <i>arte</i> .
	Identificación de combinaciones del lema <i>arte</i> .
	Identificación de las principales concordancias y co-ocurrencias del lema <i>arte</i> .

Fuente: elaboración propia

³⁹ González García, Á., Calvo Serraller, F., y Marchán Fiz, S., *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, op. cit.

⁴⁰ Guasch, A. M. (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, op. cit.

4. Manifiestos modernos *versus* manifiestos posmodernos

4.1. Identificación y caracterización de las unidades de análisis

La caracterización lexicométrica general del corpus de la investigación (véase Cuadro 2) permite comparar los respectivos atributos de los dos subcorpus que lo conforman. A este respecto, observamos que, pese a que el subcorpus 1 presenta unas mayores dimensiones textuales, el segundo ofrece una mayor variedad semántica, como así refleja la existencia de una cantidad superior de palabras, morfemas y lemas distintos.

Cuadro 2. Caracterización lexicométrica del corpus de la investigación

Subcorpus	1	2	Total
Textos	150	32	182
Tokens	244.602	208.876	453.478
Oraciones	9006	4840	13.846
Palabras	202.545	176.622	379.167
Palabras distintas	28.224	33.305	61.529
Morfemas distintos	19.197	25.597	44.794
Lemas distintos	18.454	25.182	43.636

Fuente: elaboración propia

En el siguiente Cuadro (3) se recogen las palabras más frecuentes del corpus, según la frecuencia o cantidad de ocurrencias que presenta cada una de ellas. Según podemos constatar, destaca la gran preponderancia del término “arte” respecto al resto de palabras, tanto en un subcorpus como en otro, lo cual resultaba previsible teniendo en cuenta la naturaleza de los textos que se analizan. Asimismo, es interesante la coincidencia en ambos subcorpus de numerosos términos (“nuevo”, “forma”, “artista”, “pintura”, “obra” y “mundo”), situados además en prácticamente las mismas posiciones superiores en el ranking, frente a otros tantos términos que sí denotan un gran cambio en los tópicos centrales. Como dato complementario, cabe señalar que, en una búsqueda no lematizada previa a las mostradas, una de las palabras más frecuentes del primer subcorpus fue “París”. Esto resulta revelador de la importancia concedida a una ciudad en concreto, frente a un discurso, como el que representa el segundo subcorpus, donde, de acuerdo con su frecuencia de aparición en los textos, no existe un foco geográfico destacable.

Cuadro 3. Palabras más frecuentes del corpus de la investigación

Rango	Subcorpus 1			Subcorpus 2		
	Palabra	Frecuencia	%	Palabra	Frecuencia	%
1	Arte	1202	6,51	Arte	1066	4,23
2	Poder	921	4,99	Obra	748	2,97
3	Nuevo	627	3,40	Artista	528	2,10
4	Forma	602	3,26	Nuevo	465	1,85

5	Nuestro	523	2,83	Imagen	392	1,56
6	Artista	383	2,08	Forma	354	1,41
7	Vida	374	2,03	Pintura	269	1,07
8	Pintura	366	1,98	Mundo	266	1,06
9	Obra	349	1,89	Exposición	260	1,03
10	Hombre	344	1,86	Objeto	253	1,00
11	Color	319	1,73	Historia	242	0,96
12	Artístico	307	1,66	Social	234	0,93
13	Nosotros	296	1,60	Cultura	229	0,91
14	Mundo	293	1,59	Medio	227	0,90
15	Cuadro	271	1,47	Público	213	0,85

Fuente: elaboración propia

El anterior Cuadro debe ser comparado con el siguiente (Cuadro 4), pues este refleja cuáles son las palabras que, con independencia de su frecuencia de aparición, resultan ser las más singulares o características del corpus. Para calcular esto, se emplea la funcionalidad *Keywords* de SE, que aplica la medida estadística *simple maths*, la cual permite comparar entre las frecuencias del corpus de investigación y las del corpus de referencia. Para este tipo de búsquedas, se decidió establecer un valor de rareza de las palabras relativamente alto (0,1) respecto al corpus de referencia.

En esta ocasión, los resultados obtenidos en un subcorpus y en otro son algo más dispares que en la anterior búsqueda. Mientras que en el primero de ellos abundan las referencias a corrientes o movimientos artísticos (hasta diez entre los primeros quince resultados, con especial protagonismo del dadaísmo), en el segundo, tan solo observamos tres conceptos relativamente equiparables. Estos no aluden a movimientos artísticos como tales, constituyendo más bien grandes categorías estéticas que englobarían distintos conjuntos de prácticas artísticas (“expresionismos”, “transvanguardia” y “postapropiaciónismo”). Respecto al resto de términos hallados en cada subcorpus, encontramos sendas nóminas de artistas plásticos que, de acuerdo con SE, serían característicos de los textos analizados respecto al corpus de referencia. Como particularidad, cabría señalar la aparición de dos eminentes teóricos en el segundo subcorpus (Buchloh y Crimp), junto a los artistas. Mención aparte merecen también los términos de “reificación” y “readymade” en el subcorpus 2, los cuales representarían dos estrategias creativas de gran importancia en estos escritos.

Cuadro 4. Palabras clave del corpus de la investigación

Rango	Subcorpus 1		Subcorpus 2	
	Palabra	Puntuación	Palabra	Puntuación
1	Dadá	2868,53	Expresionismos	1001,78
2	Suprematismo	1447,65	Koons	920,95
3	Elementarismo	1290,15	Reificación	839,88
4	Inobjetividad	1263,21	Sherrie	818,55

5	Stijl	998,28	Steinbach	785,49
6	Dadaísmo	996,45	Polke	724,90
7	Huelsensbeck	926,39	Readymade	719,84
8	Inobjetivo	909,28	Baselitz	678,52
9	Kunst	827,72	Transvanguardia	627,92
10	Dadaísta	819,17	Bleckner	603,96
11	Futurismo	815,00	Lemieux	537,52
12	Malevitch	809,15	Postapropiacionismo	527,36
13	Delaunay	761,47	Rauschenberg	523,64
14	Neoplasticismo	753,99	Buchloh	518,60
15	Grosz	740,58	Crimp	478,14

Fuente: elaboración propia

Finalmente, se recogen todos aquellos términos de más de una palabra (véase Cuadro 5), generados por SE siguiendo los mismos parámetros indicados respecto a la anterior búsqueda. Según se puede observar, la variedad y la profundidad semánticas de estos resultados es mucho mayor que en el caso de las simples palabras clave, hasta el punto de que resulta complicado establecer una organización rápida entre los términos de un mismo subcorpus. En este sentido, aún más complicado sería realizar una comparación entre los resultados obtenidos en cada subcorpus: al contrario de lo que ocurría con las palabras más frecuentes, esta vez no encontramos ni un solo término multi-palabra común para los dos subcorpus. No obstante, sí que se percibe cierta consonancia en lo que respecta a la tipología conceptual detectada, encontrando en ambos subcorpus ideas que remiten, por ejemplo, a etiquetas artísticas (“arte de caballete”; “arte elevado”), al potencial político del arte (“arte proletario”; “arte público”), a estrategias creativas (“actividad paranoico-crítica”; “escultura mediatizada”) o a grandilocuentes metáforas estéticas (“irracionalidad concreta”; “punto de histéresis”).

Cuadro 5. Términos multi-palabra clave del corpus de la investigación

	Subcorpus 1		Subcorpus 2	
Rango	Término multi-palabra	Puntuación	Término multi-palabra	Puntuación
1	Arte proletario	530,57	Pintura alemana	1507,38
2	Mezcla óptica	510,09	Nueva pintura	902,14
3	Maestría productivista	491,59	Arte total	609,66
4	Dadaísmo berlinés	491,59	Obra de arte total	587,32
5	Irrracionalidad concreta	450,71	Nuevo pintor	520,51
6	Pintura moderna	422,21	Pintor alemán	517,99
7	Expresión plástica	413,01	Economía de la representación	426,22
8	Actividad paranoico-crítica	368,95	Punto de histéresis	384,00

9	Arte de caballete	368,95	Arte público	379,27
10	Pintura futurista	357,81	Espacio de la representación	377,03
11	Universo mental	341,05	Arte elevado	355,18
12	Necesidad interior	330,84	Activismo cultural	353,12
13	Ritmo libre	314,39	Exposición posmoderna	336,13
14	Curso preliminar	310,77	Valor abstracto	324,79
15	Medio expresivo	301,39	Escultura mediatizada	288,25

Fuente: elaboración propia

4.2. Identificación y representación gráfica de asociaciones

La identificación y representación de asociaciones constituye una fase de análisis complementaria a la anterior, pues permite reconocer los elementos léxicos que conforman y acompañan a la principal unidad léxica de la investigación, en este caso, la palabra *arte*. Dentro de estas *asociaciones*, se encuentra la siguiente tipología de elementos: colocaciones, combinaciones, concordancias y co-ocurrencias. Por un lado, las colocaciones se refieren a las estructuras gramaticales en que aparece integrado el término *arte*. A continuación, se muestran los principales modificadores o atributos que acompañan a esta palabra mediante las gráficas generadas por la funcionalidad *Word Sketch* de SE. La frecuencia y la exclusividad con que aparece cada unidad en los textos se representa, respectivamente, mediante el tamaño y la posición de su círculo en relación al centro, lugar donde se ubica el concepto que nos interesa.

En la primera diana (véase Figura 1), correspondiente a los resultados del primer subcorpus, observamos que, entre los principales atributos de la palabra *arte*, destacan aquellos que, en un sentido u otro, aluden a su apariencia estética (“plástico”, “abstracto”, “decorativo”, “figurativo”, “bello”), a su temporalidad (“moderno”, “nuevo”, “contemporáneo”, “actual”, “antiguo”, “viejo”), a su contexto geográfico (“alemán”, “español”, “italiano”, “griego”) o, lo que es quizá aún más relevante para el caso que ocupa, a sus implicaciones sociopolíticas (“proletario”, “revolucionario”, “independiente”, “burgués”, “popular”).



Figura 1. Principales atributos del término *arte* en el subcorpus 1

Fuente: elaboración propia.

Respecto al segundo subcorpus (véase Figura 2), los resultados que revela la diana parecen ser mucho menos variados, aunque *más rotundos*: pese a obtener un menor número de resultados, se perciben ciertos atributos que, por su gran tamaño y proximidad respecto al concepto central de la investigación, sobresalen claramente del resto. Tales rasgos vuelven a apelar a la naturaleza estética del arte (“conceptual”, “visual”, “total”) y a su cronología (“nuevo”, “moderno”, “contemporáneo”, “reciente”), si bien, no obstante, tan solo observamos una única alusión mínimamente relacionada con la dimensión sociopolítica del arte (“público”).



Figura 2. Principales atributos del término *arte* en el subcorpus 2

Fuente: elaboración propia

Las siguientes gráficas (véanse Figuras 3 y 4) ayudan a completar la identificación de todas aquellas colocaciones o estructuras gramaticales en las que aparece inserta la unidad léxica central del estudio. En este sentido, el primer dato a subrayar es la coincidencia de la fórmula “obra de arte” y su importancia en ambos subcorpus, junto a otras (“tipo de arte”, “arte de vanguardia”, “arte y cultura”, “arte y vida”). Sin embargo, mucho más significativas que las similitudes son las diferencias halladas entre los dos subcorpus, con la desaparición, en el segundo de ellos, de expresiones tales como “arte de caballete” o “arte y poesía”, y la aparición de otras como “museo de arte” o “arte y mercancía”.

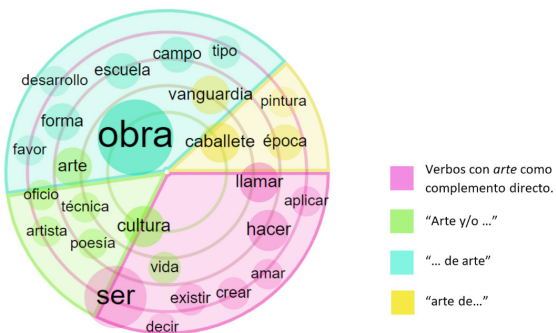


Figura 3. Diversas colocaciones del término *arte* en el subcorpus 1

Fuente: elaboración propia.

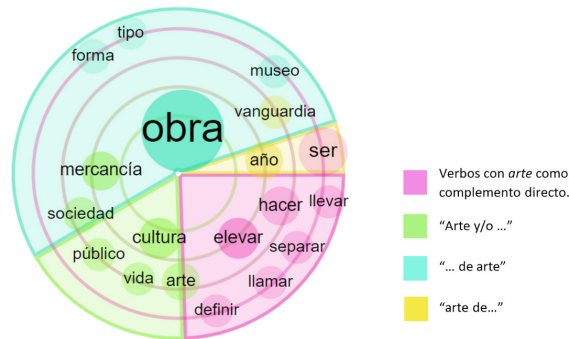


Figura 4. Diversas colocaciones del término *arte* en el subcorpus 2
Fuente: elaboración propia

Para rastrear las combinaciones adoptadas por el concepto de arte en nuestro corpus, se empleó la funcionalidad *n-grams* de SE, tomando como principal criterio la presencia del lexema *art* en cualquier conjunto de palabras de entre tres y seis términos. Asimismo, al tratarse de una búsqueda de combinaciones clave (*key n-grams*), es decir, aquellas verdaderamente significativas respecto al corpus de referencia, el foco de atención fue completamente desplazado (0,001) hacia las unidades más singulares respecto al corpus de referencia. Como se puede observar en el Cuadro 6, los datos obtenidos mediante esta técnica confirman algunos de los resultados anteriores, si bien también arrojan nuevas informaciones que ayudan a seguir profundizando en la comprensión de nuestro objeto de estudio.

En este sentido, cabe subrayar, por ejemplo, el hecho de que la mitad de las principales combinaciones identificadas en el subcorpus 1 estén directamente relacionadas con el potencial político del arte (“arte proletario”, “arte revolucionario independiente”, “arte de la comuna”, “artistas de izquierda”, etc.). Esta proporción se reduce considerablemente en relación al subcorpus 2, donde, entre los quince primeros resultados, tan solo encontramos dos expresiones que podríamos considerar claramente representativas de las implicaciones políticas del arte (“arte posmoderno activista” y “resistencia del arte”) y otra, la de “arte público”, relativamente ambigua. Especialmente interesante es la combinación “muerte del arte”, mientras que, en el segundo, destaca la elevada posición de expresiones tales como “arte y mercancía” o “discurso del artículo de consumo”.

Cuadro 6. Combinaciones de palabras clave derivadas del lexema *art* en el corpus de la investigación

Rango	Subcorpus 1		Subcorpus 2	
	Combinación	Puntuación	Combinación	Puntuación
1	Arte de caballete	36.795,47	Del arte posmoderno	64.841,87
2	El arte proletario	28.618,92	Arte y mercancía	28.726,17
3	Sector de arte	20.442,37	Discurso del artículo de consumo	23.938,65
4	Arte revolucionario independiente	20.442,37	Obra de arte total	22.969,40

5	Arte de la comuna	20.442,37	Del arte elevado	19.151,12
6	Las restantes artes	16.354,10	Arte al término de lo social	19.151,12
7	Un arte revolucionario	16.354,10	El arte público	15.464,27
8	Arte del comisariado popular	16.354,10	Arte en espacios públicos	14.363,59
9	De sindicatos de artistas	16.354,10	Entre arte y cultura	14.363,59
10	Arte de pintar composiciones nuevas	16.354,10	Artistas de esta exposición	14.363,59
11	La muerte del arte	12.785,09	Arte de los años	13.865,28
12	El arte de pintar	12.288,78	Del arte directamente	9576,06
13	Artistas de izquierda	12.265,82	Arte posmoderno activista	9576,06
14	Arte del proletariado	12.265,82	Resistencia del arte	9576,06
15	Nuevo arte plástico	12.265,82	Definiciones del arte	9576,06

Fuente: elaboración propia

Mediante el tercer tipo de asociaciones, las *concordancias*, se trata de profundizar en los co-textos anterior y posterior que acompañan a cada unidad léxica clave. Para extraer estos fragmentos, se empleó la funcionalidad específica que ofrece SE, rastreando algunas de las combinaciones más significativas de las recogidas en el anterior Cuadro. A continuación (véanse Cuadros 7 y 8), se muestran los resultados obtenidos a partir de dos de estos casos, *arte proletario* (subcorpus 1), y *arte público* (subcorpus 2), elegidos por presentar aquellas posiciones más elevadas en el anterior ranking, dentro de aquellas unidades que reflejan ciertas connotaciones políticas. Debido al gran interés analítico que suscitan, todas estas informaciones serán interpretadas en el siguiente apartado, dentro de una discusión global de los resultados de este estudio.

Cuadro 7. Muestra de concordancias de la combinación *arte proletario* en el subcorpus 1

Co-texto anterior	Combinación	Co-texto posterior
Un arte que nos muestra a un proletario es tan proletario cuanto comunista el reaccionario que ha conseguido colarse en el Partido. Como cualquier otro producto del proletariado, también el	arte proletario	será colectivista. No pretendemos afirmar que una obra deba necesariamente ser el resultado del trabajo de muchos artistas, sino que, debida a un solo artista, ha de fundarse en los principios del colectivismo.

No existe un arte que se relacione a una clase determinada de hombres. Y si existiera, no sería relevante para la vida. A los que desean crear un arte proletario, les planteamos esta pregunta: “¿Qué es

arte proletario

?” ¿Es el arte realizado por los mismos proletarios?, o ¿el arte que sirve únicamente a los proletarios?, o ¿el arte que debe despertar instintos proletarios (revolucionarios)?

Sólo los pequeños talentos, por falta de cultura, pues no vislumbran la grandeza, pueden hacer en sus limitaciones algo así como

arte proletario

(es decir, política en estados pictóricos). Pero el artista renuncia al campo especial de las organizaciones sociales.

(...) las obras creativas de las artes plásticas (...) han de convertirse en una poderosa arma propagandística de la conciencia de clase en la revolución proletaria internacional. La conferencia cree además que, en última instancia, el

arte proletario

enciende la conflagración mundial e ilumina el camino para el socialismo mundial.

Reconocemos el pleno derecho del proletariado a examinar cuidadosamente todos los elementos del arte mundial que hemos heredado; y afirmamos la verdad de que el nuevo

arte proletario

y socialista sólo puede edificarse sobre el fundamento de todos los logros del pasado; así, consideramos tarea ineludible del poder soviético, la conservación y utilización de todos los verdaderos valores que hemos recibido de la antigua cultura.

El arte en la RFSSR a primeros de febrero de 1923. I. El

arte proletario

. Una parte ha degenerado en escritores oficiales que abruman con su lengua administrativa y la repetición del abecedario político. Otra ha caído bajo todas las influencias del academicismo, y sólo el nombre de su organización permite aún pensar en octubre.

(...) como creo que los “aprristas” son capaces de pegar la tostada a muchísimos obreros, estoy de acuerdo con que es necesaria una amplia discusión sobre aquellos que hacen pasar por

arte proletario

, o por accesos a ese arte, unas burdas imitaciones del arte burgués, aprovechando determinados éxitos. Comenzaré por la crítica de que los “izquierdistas” no han dado supuestamente nada.

Fuente: elaboración propia

Cuadro 8. Muestra de concordancias de la combinación *arte público* en el subcorpus 2

Co-texto anterior	Combinación	Co-texto posterior
(...) no es casual que durante los ochenta el terreno del	arte público	se hiciese cada vez más público, en el intento de subrayar el acceso y confort del público en general, así como en el de dotar al arte de una función genuina.
(...) los recientes avances en la práctica organizativa fuera de los museos y en el	arte público	ha convertido al público en una nueva frontera del arte contemporáneo. (...) en los ochenta el lugar de las exposiciones se amplió para incluir cualquier espacio imaginable (...).
Al reubicar al público fuera del centro artístico, ya sea en la ciudad en el más amplio sentido o en el seno de una comunidad, los proyectos públicos para un espacio concreto desafían las definiciones del público tanto como las nociones sobre el arte (...). El	arte público	acepta y reclama un público sin fronteras e infinito por el sólo hecho de situarse en una óptica pública. Por regla general no se emplean herramientas educativas o valorizadoras, de modo que la única medida de éxito o fracaso de una obra frente al público la da el debate que sea capaz de generar.
Un puñado de representantes forman comités que dictan la aprobación “pública”. Lo cierto es que la actividad contemporánea en el	arte público	data de la creación, en 1967, del programa <i>Art in Public Places</i> del National Endowment for the Arts y la consiguiente constitución de ayudas estatales y municipales para la creación artística.
Tras el descubrimiento de la obra de Picasso el 15 de agosto de 1967 en el nuevo Civic Center Plaza, el crítico Franz Schulze comentó que la situación en Chicago “cambió radicalmente, y legos y expertos empezaron a ver de otra forma el	arte público	(...) quedó despejado el camino para que pudieran crearse muchos más objetos así: obras inmensas, muchas veces descomunales, ejecutadas a la ‘manera moderna’ (rara vez con nombre de algo o alguien), alzadas en espacios públicos a un coste público considerable, y acompañados de fanfarrias públicas (...)”.
Burton creía que “lo que la arquitectura, el diseño y el arte público tienen en común es su función social o su contenido [...] Tal vez la forma ideal de	arte público	sea algún tipo de planificación social, tal y como las obras telúricas generan ahora una nueva idea del arte como arquitectura paisajística”.

En los noventa, el papel del	arte público	ha pasado de la renovación del entorno físico al de la mejora de la sociedad, de fomentar la calidad estética a contribuir a la calidad de vida, de enriquecer vidas a salvarlas.
¿Qué público tiene el arte público? ¿De qué manera el arte público puede representar al público habida cuenta de la existencia de muchos públicos? ¿El	arte público	de base comunal es más apropiado para el entorno urbano actual que el arte monumental? ¿Qué efectos pueden tener esas obras sobre las instituciones culturales, sobre el arte público, sobre el arte contemporáneo, sobre la educación artística? (...).
¿Pueden los artistas trabajar en comunidades distintas a la suya? ¿Qué puede aportar el	arte público	a la comunidad? ¿Puede el arte fortalecer una comunidad e intuir sobre la sociedad? Además de reconsiderar la expresión y el público del arte público, se reconsideraron el formato y la finalidad de las exposiciones al aire libre y del arte público.

Fuente: elaboración propia

Finalmente, la búsqueda de *co-ocurrencias* permite confirmar la relevancia concedida en los textos a determinados términos presentes en las anteriores concordancias, destacados por su alta frecuencia de aparición (véase Cuadro 9). A este respecto, se seleccionó la opción *collocations*, dentro de la funcionalidad *concordance* de SE, estableciendo un rango de búsqueda de 3 palabras anteriores y 3 posteriores, y empleando como medida estadística *t-score*. Esta medida expresa el grado de certeza con el que podemos afirmar que existe una asociación real entre las palabras presentes en las concordancias y, en este caso, nuestra principal unidad léxica, la palabra *arte*.

En el primer subcorpus (véase Cuadro 9), predominan nuevamente términos que intentan ubicar el arte en su contexto temporal (“futuro”, “Historia”, “nuevo”, “contemporáneo”, etc.), junto a otros que conforman un conjunto diverso de calificativos que podríamos considerar relativamente extremos (“bello”, “abstracto”, “puro”, “bueno”, etc.). Asimismo, cabría destacar también ciertas palabras, como “proletario” o “poder”, que remiten a un discurso politizado. Por su parte, la tipología de co-ocurrencias identificadas en el segundo subcorpus (véase Cuadro 10) resulta en parte similar a la anterior, pues volvemos a encontrar términos que ayudan a caracterizar el arte desde un punto de vista cronológico (“nuevo”, “Historia”, “contemporáneo”, “posmoderno”, “año”, etc.). Sin embargo, otros tantos conceptos resultan radicalmente novedosos (“mundo”, “sistema”, “mercancía”, “universidad”, etc.), destacando, por su presencia en hasta cuatro de seis posiciones distintas, el término “público”. Finalmente, el término “poder”, que se repite en este segundo subcorpus, aparece relegado al quinto puesto de una única posición (la tercera, en el

co-texto derecho) respecto a la palabra *arte*.

Cuadro 9. Principales co-ocurrencias del lema *arte* en el subcorpus 1

Posición / Rango	-3	-2	-1	1	2	3
1	Campo	Obra	Nuevo	Plástico	Puro	Arquitectura
2	Cultura	Historia	Bello	Moderno	Caballete	Bueno
3	Desarrollo	Centro	Nuestro	Contemporáneo	Poder	Artista
4	Nacional	Campo	Llamar	Proletario	Vanguardia	Expresión
5	Futuro	Muerte	Viejo	Abstracto	Pintar	Poder

Fuente: elaboración propia

Cuadro 10. Principales co-ocurrencias del lema *arte* en el subcorpus 2

Posición / Rango	-3	-2	-1	1	2	3
1	Nuevo	Obra	Nuevo	Total	Posmoderno	Año
2	Público	Mundo	Separar	Posmoderno	Vida	Público
3	Unir	Historia	Grande	Público	Mercancía	Cultura
4	Dar	Manifiesto	Contraoponer	Contemporáneo	Público	Universidad
5	Grande	Sistema	Bello	Moderno	Cultura	Poder

Fuente: elaboración propia

5. La despolitización del arte a través de los manifiestos del siglo XX

En la mayoría de casos, los manifiestos de arte reflejan la urgencia de los artistas por liberarse de las restricciones del pasado y buscar una expresión más auténtica y actual. De ahí que, históricamente, estos textos hayan desempeñado un papel fundamental en la politización del arte. Los autores de los manifiestos confían en la palabra como herramienta privilegiada para desafiar, inspirar, movilizar y proponer visiones alternativas, concibiéndola, en definitiva, como un medio poderoso para expresar visiones y promover cambios en la sociedad. Como revelan los resultados de este estudio, muchos manifiestos integran un componente activista, llamando a la movilización y la acción en torno a una causa artística que, en última instancia, puede tener implicaciones sociopolíticas más amplias. Así seguimos viéndolo hoy en día en blogs, redes sociales y otro tipo de plataformas digitales⁴¹, donde desde hace algunos años se viene configurando un nuevo corpus de manifiestos al que se debería dedicar un análisis específico en el futuro. Tanto antes como ahora, el uso del lenguaje verbal constituye la clave para comprender la manera en que se intenta desafiar determinadas narrativas, inaugurar otras realidades y construir una identidad propia.

⁴¹ Chrysagis, E., y Kompatsiaris, P., «Introduction: manifiestos of the contemporary», *op. cit.*; Hanna, J., «“Future Shock”: Manifiestos in the digital age», *op. cit.*; Lázaro, F. J., y Henar, J., «Manifiestos para un arte comprometido en la época digital», *op. cit.*

Los resultados aquí obtenidos demuestran la gran utilidad de las técnicas lexicométricas como complemento a los recientes trabajos y reflexiones de otros autores respecto al lenguaje desplegado en los manifiestos de arte⁴². En este sentido, es preciso confirmar que el enfoque cuantitativo que representan tales técnicas, garantes de una serie de informaciones difícilmente detectables mediante procedimientos analíticos más convencionales, constituye una vía óptima para abordar un corpus textual de grandes dimensiones. Este ha sido del caso del conformado por la suma de todos los manifiestos de arte más representativos de dos momentos históricos clave: la modernidad y la posmodernidad. De entrada, la comparación de los escritos producidos en el contexto de las “vanguardias históricas” y de aquellos otros surgidos entre los años ochenta y noventa del pasado siglo permite obtener una visión global de la evolución de los discursos artísticos contemporáneos. La propia caracterización general del corpus ofreció ya ciertas informaciones que hablaban del desarrollo de un giro hacia una mayor sofisticación discursiva de los manifiestos: pese a que el primer subcorpus poseía un mayor número de textos, tokens (signos gráficos) y palabras, el segundo ofrecía una mayor variedad de palabras, morfemas y lemas distintos.

Según el análisis realizado, este giro o evolución habría estado marcado por una continuidad tan solo relativa o parcial de los significados a través del tiempo, con base en la identificación de ciertas regularidades o constantes, pero también de múltiples diferencias. Respecto a lo primero, cabe señalar la alta frecuencia de aparición, en ambos subcorpus, de términos que podrían ser considerados esenciales en cualquier discurso artístico, tales como “forma”, “artista”, “pintura” u “obra”. Junto a esto, la otra gran consonancia reside en la pervivencia, de un discurso a otro, de un determinado conjunto de tópicos relativamente similares (etiquetas artísticas, estrategias creativas, metáforas estéticas grandilocuentes, etc.).

En relación con las diferencias discursivas entre los dos subcorpus, no es baladí el hecho de que la identificación y caracterización de las unidades de análisis evidenciase la importancia de “Dadá”, primera de las palabras clave del primero de ellos. Como sabemos, esta remite a un discurso de ambiguos y provocativos neologismos que desafiaban las convenciones estéticas del periodo de entreguerras, incluyendo las entonces nuevas propuestas de los otros movimientos vanguardistas. Un planteamiento que no solo abarcaba el lenguaje verbal, pues pretendía enfocarse hacia la subversión del sistema cultural burgués en su conjunto. En este sentido, Mangone y Warley proponían pensar el gesto dadaísta como una suerte de manifiesto encriptado en sí mismo⁴³. Un fenómeno que, como el tiempo ha demostrado, terminaría incluso derivando en *academias* y en “arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses”, por utilizar las mismas palabras de Tzara con las que arrancaba el presente trabajo. Así se infiere de la búsqueda de palabras clave del segundo subcorpus, donde ciertamente los nombres propios de artistas y movimientos artísticos pasaban a un segundo plano, mientras que, como contrapartida, surgían los apellidos de algunos teóricos posmodernos (los *académicos*), así como los nombres de diversas estrategias creativas (“reificación” y “readymade”), empleadas hasta la saciedad por los artistas contemporáneos.

⁴² Barreiro León, B., «Sueños, la mirada femenina y la ciudad de París: Paisajes urbanos a través de los escritos del movimiento surrealista», *op. cit.*; Vladiv-Glover, S., «Constructivism’s Vešč, Objet, gegenstand and the new art of the “object”: The making of an international, collective art», *op. cit.*; Wenderski, M., «Postulating the impossible? The ideal of Gesamtkunstwerk in interwar avant-garde periodicals and their manifestos», *op. cit.*

⁴³ Mangone, C., y Warley, J., *El manifiesto: Un género entre el arte y la política*, *op. cit.*, p. 36.

Fue en la segunda fase del análisis, la relativa a la identificación y representación gráfica de asociaciones, cuando fue posible constatar un mayor número de diferencias entre los manifiestos modernos y posmodernos, la más relevante de ellas la relacionada con el propio significado de la palabra *arte*. Así, según las colocaciones halladas, en el primer subcorpus nos situaríamos ante un concepto de *arte* de carácter eminentemente “plástico”, que de alguna forma confronta o problematiza con lo “decorativo” y lo “bello”, que se encuentra tensionado por fuertes disyuntivas (“figurativo” / “abstracto”; “nuevo” / “viejo”), que está estrechamente ligado a la procedencia geográfica de los artistas (“alemán”, “español”, “italiano”, etc.) y que, sobre todo, posee fuertes connotaciones sociopolíticas (“proletario”, “revolucionario”, “independiente”, “burgués”, “popular”). Este último rasgo pudo ser confirmado mediante la exploración tanto de combinaciones como de concordancias. Respecto a las combinaciones de la unidad léxica *arte* en este primer subcorpus, se constató que la mitad de ellas estaban directamente relacionadas con connotaciones sociopolíticas (“arte proletario”, “arte revolucionario independiente”, “arte de la comuna”, “artistas de izquierda”, etc.). La propia combinación “muerte del arte” constituye un perfecto ejemplo de la radicalidad estética y política de las proclamas vanguardistas.

Por otro lado, las concordancias de la combinación tomada como ejemplo, “arte proletario”, permitieron comprobar la gran variedad de tópicos eminentemente políticos que pueden llegar a confluir en los discursos de las primeras vanguardias artísticas. En concreto, predominaban intensas discusiones en torno a la naturaleza y las posibles funciones de un “arte proletario” desde posicionamientos abiertamente apologeticos (“el arte proletario enciende la conflagración mundial e ilumina el camino para el socialismo mundial”). Tales posicionamientos eran percibidos, además, en el uso de eslóganes (“el arte proletario será colectivista”), en un estilo directo e imperativo (“afirmamos la verdad de que el nuevo arte proletario y socialista...”) y en determinadas estrategias de legitimación que recordaban a la mayéutica (“¿Qué es el arte? ¿Es el arte realizado por los mismos proletarios?”). En general, el discurso que revelan estas concordancias resulta especialmente crítico con otras posturas (“sólo los pequeños talentos, por falta de cultura...”), incluso con aquellas en principio integradas en el propio socialismo (“los ‘izquierdistas’ no han dado supuestamente nada”). Este tipo de resultados conforman una perspectiva completamente original acerca de las conexiones entre socialismo y vanguardia analizadas por Puchner⁴⁴.

Por su parte, el concepto posmoderno de *arte* que se desprende del análisis lexicométrico parece replantear la condición plástica característica de la versión moderna, al incidir en una naturaleza “conceptual”, “visual” y “total”, y también su carácter rupturista, al dejar de contraponer lo “contemporáneo” o “reciente”, a lo antiguo o viejo. Lo más llamativo de esta segunda acepción tiene que ver, no obstante, con su vinculación a nuevas cuestiones tales como las del “museo”, la “mercancía” y lo “público” (teniendo esta última una gran presencia en los textos, como demostró el descubrimiento de las principales co-ocurrencias de la palabra *arte*). Y, ello, sin poder reconocerse de forma clara ningún tipo de intención combativa o política en esta tipología de términos, como sí ocurría respecto al concepto moderno de arte. Este mismo uso del lenguaje pudo ser percibido en la escasez de combinaciones relacionadas explícitamente con la dimensión política. Tan solo la elevada posición

⁴⁴ Puchner, M., *Poetry of the revolution: Marx, manifestos, and the avant-gardes*, op. cit.

de expresiones tales como “arte y mercancía” o “discurso del artículo de consumo” evidenciaría la concesión de cierto espacio discursivo al modelo capitalista, sin poder determinar mediante el análisis realizado en qué dirección (crítica o apologética) transitarían los manifiestos posmodernos respecto a dichos asuntos.

Llegados a este punto, resulta imposible definir los textos posmodernos en los mismos términos en que fueron caracterizados los manifiestos modernos al comienzo de este texto, por más que sus autores se inspirasen frecuentemente en determinados pensadores contemporáneos (Foucault, Deleuze, Derrida, Morin, etc.): ni sus valores confrontan con una estética hegemónica, ni se le concede especial importancia al compromiso social o al potencial emancipador del arte, ni se declara una tensión con el pasado (por mucho que esta exista), ni se defiende ningún estilo o código lingüístico por encima de otro. Qué duda cabe de que esta suerte de *perversión* de los manifiestos de vanguardia concuerda perfectamente con lo observado por Bürger en los años setenta del pasado siglo: “la institución arte impide que los contenidos de la obra, que procuran una modificación radical de la sociedad por la supresión de la alienación, sean eficaces en la práctica”⁴⁵. También concuerda con la idea de *institución arte* como escenario capaz de fagocitar la *crítica institucional*⁴⁶ o, finalmente, con el hecho de que, como esgrimía Larry Shiner, las proposiciones *antiartísticas* o *a-artísticas* “have long since been recaptured by the art world in ways that blunt their critique of the fine art system”⁴⁷.

Así lo demostraban, en efecto, las concordancias de “arte público”. Al contrario que en el caso del “arte proletario”, junto a esta combinación, lejos de hallar posicionamientos políticos firmes y rotundas declaraciones de intenciones, se observaba un carácter moderado y vago, con expresiones y tiempos verbales que intentaban matizar cualquier tipo de argumento y suavizar cualquier tipo de discusión (“en el intento de subrayar...”). Se trataba, de hecho, de un discurso inclusivo y relativizador (“el lugar de las exposiciones se amplió para incluir cualquier espacio imaginable”; “acepta y reclama un público sin fronteras e infinito”), acorde con el contexto cultural, el posmoderno, en que fuera producido. En vez de atacar otras posturas, el objetivo de fondo no era otro que el de reconocer la necesidad de cuestionar prácticamente cualquier concepto, incluso el de *arte* (“los proyectos públicos para un espacio concreto desafían las definiciones del público tanto como las nociones sobre el arte”; “¿qué puede aportar el arte público a la comunidad?”). La pervivencia de las tradicionales nociones de *público* y de *arte* en la actualidad sugiere la ineficacia de este cuestionamiento posmoderno.

Una de las grandes paradojas que suscita la actitud aparentemente autodestructiva del discurso posmoderno es su propio encasillamiento en la categoría de *manifiesto*⁴⁸, género literario repleto de convencionalismos contra el que supuestamente se dirigían los propios manifiestos de arte de vanguardia⁴⁹. Pese a mantener en ciertas ocasiones un estilo medianamente provocador (“¿qué público tiene el arte público?”) e incluso apologético (“de enriquecer vidas a salvarlas”), lo cierto es que, en los textos del segundo subcorpus, jamás se adoptaba un enfoque revolucionario o

⁴⁵ Bürger, P., *Teoría de la Vanguardia*, op. cit., p. 170.

⁴⁶ Dickie, G., *The art circle: A theory of art*, Nueva York, Haven Publishing Corporation, 1984.

⁴⁷ Shiner, L., *The invention of art: A cultural history*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 292.

⁴⁸ Guasch, A. M. (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, op. cit.

⁴⁹ Mangone, C., y Warley, J., *El manifiesto: Un género entre el arte y la política*, op. cit.; Mehtonen, P. M., «The rhetoric against rhetoric: The avant-garde manifesto», op. cit.

impulsivo, sino pausado, riguroso y reflexivo, aludiendo incluso a diversos datos empíricos para apoyar los distintos razonamientos. Esto último supone otra diferencia notable respecto a los manifiestos modernos, pues, como comentaban González García et al. respecto a estos últimos, “muchacha de la vivacidad expresiva y las intuiciones fulgurantes que definen a estos documentos vanguardistas está en relación inversamente proporcional al rigor y claridad académicos”⁵⁰.

Complementando lo dicho en otros estudios recientes acerca de las implicaciones políticas de los manifiestos⁵¹, aspectos como la sustitución de unos atributos por otros en el concepto de *arte*, el protagonismo de nuevos actores e instituciones, o la reducción del grado de beligerancia semántica, obligan a caracterizar la evolución de los discursos recogidos en los manifiestos de arte del siglo XX como un proceso de progresiva despolitización del arte. Se trataría, en este sentido, de un síntoma más de la visión de las vanguardias como “*proyectos insatisfechos*”⁵² y, en esta misma línea, del fracaso de lo político en el arte. Por un lado, los manifiestos modernos dedicaron grandes esfuerzos a atacar la sensibilidad burguesa y todo lo que ella representaba (sobre la naturaleza pictórica, sobre las funciones del arte, sobre el gusto, etc.). De hecho, si el origen de los manifiestos se encuentra relacionado con las revoluciones burguesas, no sería aventurado ver el manifiesto del arte de vanguardia como una *subversión* del propio género. Por otra parte, los escritos posmodernos olvidan completamente los objetivos antiburgueses y parecen centrarse en reflexionar sobre un sistema ya consolidado, sin amenazar en ningún momento su existencia (según su presencia cuantitativa, “la muerte del arte” sería, de hecho, un tópico más moderno que posmoderno).

En último término, las conclusiones aquí obtenidas no pretenden sino ampliar la reflexión sobre la legitimación social del arte y los artistas, la cual eclosionó precisamente con las primeras vanguardias⁵³, y sigue siendo indispensable para analizar las últimas derivas neoliberales de los manifiestos⁵⁴. Lo conveniente ahora es dirigir la misma mirada crítica aquí desplegada hacia los respectivos contextos de producción de los manifiestos artísticos. La nueva meta será hallar respuestas al porqué del giro discursivo evidenciado mediante el análisis desarrollado en este trabajo.

6. Referencias bibliográficas

- Ariel, N., «Language games with “Manifiesto”», *Culture, Theory and Critique* (2021). <https://doi.org/10.1080/14735784.2021.1984970>
- Barreiro León, B., «Sueños, la mirada femenina y la ciudad de París: Paisajes urbanos a través de los escritos del movimiento surrealista», *Escritura e Imagen*, 17 (2021), pp. 89-

⁵⁰ González García, Á., Calvo Serraller, F., y Marchán Fiz, S., *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, op. cit., p. 13.

⁵¹ Ariel, N., «Language games with “Manifiesto”», op. cit.; Hanna, J., *The manifesto handbook: 95 theses on an incendiary form*, op. cit.; Hanna, J., y Ashby, S., «Reflections on manifesto writing», op. cit.; Krefl, L., «Avantgarde manifesto», op. cit.

⁵² Marchán Fiz, S., *La estética en la cultura moderna: De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Madrid, Alianza, 1996.

⁵³ Somigli, L., *Legitimizing the artist: Manifesto writing and European modernism 1885–1915*, op. cit.

⁵⁴ Tselenti, D., «Branding the manifesto», op. cit.

101. <https://doi.org/10.5209/esim.78935>
- Brihuega, J., *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales (Las vanguardias artísticas en España: 1910-1931)*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Bürger, P., *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- Chrysgalis, E., y Kompatsiaris, P., «Introduction: manifiestos of the contemporary», *Culture, Theory and Critique* (2023). <http://dx.doi.org/10.1080/14735784.2023.2247192>
- Dickie, G., *The art circle: A theory of art*, Nueva York, Haven Publishing Corporation, 1984.
- Encke, J. M., *Manifiestos: A social history of proclamation*, tesis doctoral, Nueva York, Columbia University, 2003.
- Fraga, E., «¡El futuro será de los artistas! Un análisis discursivo del manifiesto expresionista», *Athenea digital*, 14-2 (2014), pp. 39-69. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1182>
- Frank, P. (ed.), *Manifiestos and polemics in Latin American art*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2017.
- González García, Á., Calvo Serraller, F., y Marchán Fiz, S., *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Madrid, Istmo, 2009.
- Guasch, A. M. (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000.
- Hanna, J., «How to write a manifiesto», *Cine Qua Non*, 3 (2010), pp. 12-21.
- Hanna, J., «“BLAST First (from politeness) ENGLAND”: The manifiesto in Britain and Ireland», *Modernist Cultures*, 12-2 (2017), pp. 297-315. <https://doi.org/10.3366/mod.2017.0172>
- Hanna, J., «“Future Shock”: Manifiestos in the digital age», *Hyperrhiz: New Media Cultures*, 20 (2019). <http://dx.doi.org/10.20415/hyp/020.ex02>
- Hanna, J., *The manifiesto handbook: 95 theses on an incendiary form*, Winchester y Washington, Zero Books, 2020.
- Hanna, J., y Ashby, S., «Reflections on manifiesto writing», *Multimodality & Society*, 2-1 (2022), pp. 23-30. <https://doi.org/10.1177/26349795211072444>
- Hofstede, B., «Phonemes, graphemes, dabs of paint: Roman Jakobson, the Russian avant-garde and the search for the shared basic elements of painting and poetry», *RIHA Journal*, 0037 (2012). <https://doi.org/10.11588/riha.2012.0.69259>
- Judah, K. N., *L'art pour l'art or l'art pour la vie?: An analysis of the historical avant-garde manifiestos*, tesis doctoral, Edimburgo, The University of Edinburgh, 2007.
- Kreft, L., «Avant-garde manifiesto», en Tratnik, P. (ed.), *The European avant-Garde – A hundred years later*, Leiden, Brill, 2024, pp. 143-167.
- Lack, J., *Why are we “artists”? 100 world art manifiestos*, Londres, Penguin Books, 2017.
- Lázaro, F. J., y Henar, J., «Manifiestos para un arte comprometido en la época digital», *Artnodes*, 25 (2020), pp. 1-10. <http://doi.org/10.7238/a.v0i25.3328>
- Lyon, J., *Manifiestoos: Provocations of the Modern*. Ithaca, Cornell University Press, 1999.
- Mangone, C., y Warley, J., *El manifiesto: Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1994.
- Marchán Fiz, S., *La estética en la cultura moderna: De la Ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Madrid, Alianza, 1996.
- Mehtonen, P. M., «The rhetoric against rhetoric: The avant-garde manifiesto», en Pernot, L. (ed.), *New chapters in the history of rhetoric*, Leiden, Brill, 2009, pp. 311-323.
- Pardo Abril, N., *Cómo hacer análisis crítico del discurso. Una perspectiva latinoamericana*, Bogotá, OPR-Digital, 2013.
- Puchner, M., *Poetry of the revolution: Marx, manifiestos, and the avant-gardes*, Princeton,

- Princeton University Press, 2005.
- Sánchez, O. (coord.), *Manifiestos... de manifiesto: provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas Editores, 2017.
- Shiner, L., *The invention of art: A cultural history*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- Somigli, L., *Legitimizing the artist: Manifesto writing and European modernism 1885–1915*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.
- Tselenti, D., «Branding the manifiesto», *Culture, Theory and Critique* (2022). <https://doi.org/10.1080/14735784.2022.2138933>
- Tzara, T., *Siete manifiestos Dadá*, Barcelona, Tusquets, 2009.
- Vladiv-Glover, S., «Constructivism's Vešč, Objekt, gegenstand and the new art of the "object": The making of an international, collective art», *Transcultural Studies*, 13-2 (2017), pp. 145-159. <https://doi.org/10.1163/23751606-01302003>
- Wenderski, M., «Postulating the impossible? The ideal of Gesamtkunstwerk in interwar avant-garde periodicals and their manifestos», *Cogent Arts and Humanities*, 10-1 (2023), 2197340. <https://doi.org/10.1080/23311983.2023.2197340>
- Winkiel, L., *Modernism, race and manifestos*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Apéndice

Cuadro 11. Textos conformantes del subcorpus 1 de la investigación

Categoría	Autoría	Título	Fecha
Postimpresionismo	Orden de la Rosa-Cruz	Salón de la Rose+Croix. Reglamento y monitorio	1892
	M. Denis	Definición del neotradicionalismo	1890
	V. Van Gogh	La fuerza sugestiva	1880-1890
	P. Gauguin	Sobre el color	1903
	P. Cézanne	Cartas	1904-1905
	G. Seurat	El arte es armonía	1890
	P. Signac	Arte y anarquismo	1891
	P. Signac	Neoimpresionismo	1899
	P. Signac	Contribuciones al color hechas por Delacroix, los impresionistas y los neoimpresionistas	1899
	Fauvismo	H. Matisse	Notas de un pintor
M. Vlaminck		Fragmentos	1929
G. Rouault		Fragmentos	1926-1945
G. Rouault		Soy creyente y conformista	1936

Cubismo	G. Apollinaire	Los pintores cubistas	1913
	J. Metzinger	Cubismo y tradición	1910
	J. Metzinger	Nota sobre la pintura	1911
	R. Delaunay	Carta a Marc	1913
	R. Delaunay	Notas sobre el simultaneísmo	1913
	R. Delaunay	La luz	1913
	R. Delaunay	Simultaneísmo del arte moderno contemporáneo. Pintura. Poesía	1913
	S. MacDonald Wright	Sobre el sincronismo	1916
	G. Braque	Reflexiones sobre la pintura	1917
	Ozenfant y Jeanneret	El purismo	1918
	J. Gris	De las posibilidades de la pintura	1924
	P. Picasso	Opiniones sobre el cubismo	1923-1960
	Expresionismo y Arte Puro en Alemania	K. Schmidt-Rottluff	Carta a E. Nolde
E. Nolde		Cartas	1906
F. Marc		La nueva pintura	1911-1912
A. Macke		Las máscaras	1912
W. Kandinsky		El problema de la forma	1912
E. L. Kirchner		Crónica de la unión artística "El Puente"	1913
W. Kandinsky		La pintura como arte puro	1914
M. Beckman, E. Heckel y K. Schmidt-Rottluff		Encuesta: "El nuevo programa"	1914
L. Meidner		Instrucciones para pintar la gran ciudad	1914
F. Marc		Aforismos	1915
F. Marc	Carta del 12 de abril de 1915	1915	

Radicalismo y Nueva Objetividad	Grupo de Noviembre	Manifiesto del Grupo de Noviembre	1918
	Grupo de Noviembre	Circular del 13 de diciembre de 1918	1918
	Grupo de Noviembre	Líneas de orientación	1919
	Oposición del Grupo de Noviembre	Carta abierta al Grupo de Noviembre	1921
	Grupo Rojo	Manifiesto	1924
	G. Grosz	En vez de una biografía	1925
	O. Dix	El objeto es lo primario	1927
	Asociación Alemana de Artistas Revolucionarios	Manifiesto de la ARBKD	1928
Futurismo italiano	F. T. Marinetti	Primer manifiesto político	1909
	F. T. Marinetti	Segundo manifiesto político	1911
	U. Boccioni y otros	Manifiesto de los primeros futuristas	1910
	U. Boccioni y otros	La pintura futurista. Manifiesto técnico	1910
	U. Boccioni y otros	Los expositores al público	1912
	U. Boccioni	La escultura futurista	1912
	G. Balla	Manifiesto sobre el color	1918
	G. de Chirico	Arte metafísico	1913-1920
	C. Carrà	La pintura metafísica	1919
Futurismo ruso	V. Maiakovski	Una gota de alquitrán	1915
	V. Chlebnikov	La tromba de los marcianos	1916
	D. Burliuk, V. Kamenski y V. Maiakovski	Manifiesto de la federación volante de los futuristas	1918
	O. Brik	El drenaje del arte	1918
	N. Altman	El futurismo y el arte proletario	1918
	Los comunistas futuristas	La organización de los "Komfut"	1919
Oficina creativa de los Nicevoki	Decreto sobre la poesía de los Nicevoki	1922	

Dadaísmo berlinés	R. Huelsenbeck	Charla Dadá	1918
	T. Tzara y otros	Manifiesto dadaísta de Berlín	1918
	R. Hausmann	Panfleto contra la concepción de la vida de Weimar	1919
	R. Hausmann	Cinema sintético de la pintura	1918
	R. Hausmann, R. Huelsenbeck y Y. Golshev	Manifiesto dadaísta de Berlín	1919
	J. Heartfield-G. Grosz	El sinvergüenza del arte	1919
	R. Huelsenbeck	Introducción al Almanaque “Dadá”	1920
	R. Huelsenbeck	En Avant Dadá	1920
	K. Schwitters	Concepto de “Merz”	1921, 1923
	K. Schwitters y otros	Manifiesto de arte proletario	1923
Dadaísmo parisino	T. Tzara	Manifiesto del Señor Antipirina	1916
	T. Tzara	Manifiesto Dadá	1918
	A. Cravan	La Exposición de los Independientes	1914
	J. Vaché	Cartas de guerra	1917
	G. Ribemond-Dessaignes	Civilización	1917
	F. Picabia	Dadá filósofo	1920
	F. Picabia	Manifiesto canibal dadá	1920
	P. Eluard	Pastelería dadá	1920
	A. Breton	Dos manifiestos dadá	1920
	M. Duchamp	Oculismo de precisión	1939

	P. Mondrian	El neoplasticismo en pintura	1917-1918
	B. der Leck	El lugar de la pintura moderna en la arquitectura	1918
	T. van Doesburg	Pensamiento-Percepción-Plasticismo	1918
	T. van Doesburg y otros	Manifiesto I	1918
	T. van Doesburg y otros	Manifiesto III. Hacia el nuevo mundo del neoplasticismo	1921
De Stijl y Arte Concreto	Facción internacional de los constructivistas	Declaración de la facción internacional de los constructivistas	1922
	T. van Doesburg	Formación elemental	1923
	T. van Doesburg	Pintura y escultura. Elementarismo	1925-1927
	P. Mondrian	La morfología y la neoplástica	1930
	J. Torres García	Querer construir	1930
	G. Vantongerloo	Plástica artística (S = L2, V = L3)	1930
	O. G. Carlsund y otros	Base de la pintura concreta	1930

Constructivismo y realismo en Rusia	Proletkult de Moscú	Sobre la Proletkult	1918
	Proletkult de Moscú	Sobre las artes plásticas	1918
	Proletkult de Moscú	Resolución sobre el trabajo político de esclarecimiento en el arte	1920
	K. Malevitch	El suprematismo	1920
	V. E. Tatlin y otros	Formas artísticas e intenciones utilitarias	1920
	N. Gabo y A. Pevsner	Manifiesto realista	1920
	A. Rodchenko y V. Stepanova	Programa del grupo productivista	1920
	El Lissitzky	El suprematismo de la construcción del mundo	1920
	A. Lunatscharki y J. Slawinski	Comisariado Popular para la Enseñanza	1921
	AChRR	Declaración de la Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria	1922
	N. Tarabukin	Del caballete a la máquina	1922
	K. Malevitch	Inobjetividad y suprematismo	1922-1923
	El Lissitzky	Espacios de demostración	1923
	LEF	Por qué combate el LEF	1923
	LEF	El LEF pone en guardia	1923
	AChRR	Las próximas tareas de la AChRR	1924
	E. Katsman	Que respondan	1926
	B. Arvatov	Respuesta al camarada Katsman	1926
	Asociación de pintores	Plataforma de la OSt	1929
	Tjagunow y otros	Programa de la “Isobrigade”	1932

Bauhaus	W. Gropius	Programa de la Bauhaus estatal de Weimar	1919
	P. Klee	Confesión creativa	1920
	J. Itten	Análisis de maestros del pasado	1921
	H. Richter y otros	Declaración de los grupos constructivistas de Rumanía, Suiza, Escandinavia y Alemania	1922
	O. Schlemmer	Manifiesto de la Primera Exposición de la Bauhaus	1923
	P. Klee	Caminos del estudio de la naturaleza	1923
	W. Kandinsky	Los elementos fundamentales de la forma	1923
	W. Kandinsky	Curso y seminario sobre el color	1923
	L. Moholy-Nagy y A. Kemeny	Sistema constructivo-dinámico-fuerza	1924
	G. Muche	Artes plásticas y forma industrial	1926
	L. Moholy-Nagy	¿Ismo o arte?	1926
P. Klee	Experimentos exactos en el dominio del arte	1928	

Surrealismo	A. Breton	Primer Manifiesto del Surrealismo	1924
	Oficina de Investigaciones Surrealistas	Declaración del 27 de enero de 1925	1925
	A. Artaud	La actividad de la Oficina de Investigaciones Surrealistas	1925
	A. Breton	Segundo Manifiesto del Surrealismo	1930
	A. Breton	Psiquiatría frente a surrealismo	1930
	L. Aragon	La pintura desafiada	1930
	R. Crevel	El surrealismo	1932
	S. Dalí	Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista surrealista	1933
	A. Breton y otros	El diálogo en 1934	1934
	A. Breton	Posición política del arte actual	1935
	A. Breton	Discurso en el Congreso de Escritores	1935
	A. Breton	Situación surrealista del objeto	1935
	S. Dalí	La conquista de lo irracional	1935
	G. Bataille	La conjura sagrada	1936
	A. Breton	Por un arte revolucionario independiente	1938
	Revista <i>Triple V</i>	Declaración VVV	1942
	A. Breton	El surrealismo y la pintura	1941
	A. Masson	Anatomía de mi universo	1945
	R. Magritte	Manifiesto del amentalismo	1946
	R. Magritte	El surrealismo a pleno sol	1946
G. Bataille	Texto enviado al “3er Convoy”	1948	
A. Breton	El surrealismo en sus obras	1953	

Fuente: elaboración propia a partir de González García, Á., Calvo Serraller, F., y Marchán Fiz, S., *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Madrid, Istmo, 2009

Cuadro 12. Textos conformantes del subcorpus 2 de la investigación

Categoría	Autoría	Título	Fecha
Expresionismos y el nuevo espíritu de los tiempos	C. M. Joachimides	Un nuevo espíritu en la pintura	1981
	C. M. Joachimides	Aquiles y Héctor ante los muros de Troya	1982
	D. B. Kuspit	Fuego antiaéreo de los “radicales”: el proceso norteamericano contra la pintura alemana actual	1983
	A. Bonito Oliva	Transvanguardia: Italia/América	1982
	A. Bonito Oliva	Vanguardia/Transvanguardia	1982
	M. Tucker	Pintura “mala”	1978
	K. Power	Cota Cero. Sobre el nivel del mar	1985
Postapropiacionismo americano	D. Crimp	Imágenes	1977
	H. Foster	El futuro de una ilusión o el artista contemporáneo como cultor de carga	1986
	T. Crow	El retorno de Hank Herron	1986
	T. Collins y R. Milazzo	El arte al término de lo social	1988
	M. J. Jacob	Arte en la era de Reagan 1980-1988	1989
	M. Heiferman	En todas partes y en todo momento, para todo el mundo	1989
Los neos	J. Deitch	Geometría cultural	1988
	H. Szeemann	Zeitlos-Intemporal. Arte de hoy en la estación de Hamburgo, Berlín	1988
	H. Szeemann	Tendencia a la obra de arte total	1983
	T. Crow	Versiones de lo pastoral en algunos ejemplos del arte norteamericano actual	1988
	L. Nittve	Implsión. Una perspectiva posmoderna	1987
	J. L. Brea	1989: por un economía barroca de la representación	1989
	J. L. Brea	Año Zero, Distancia Zero	1994
Arte posmoderno activista	K. Halbreich	Cultura y comentario: una perspectiva de los ochenta	1990
	D. Deitcher	Tomar el control: arte y activismo	1990
	M. J. Jacob	Extramuros	1995
	M. J. Borja-Villel	La ciudad de la gente	1997

	C. Pontbriand y C. David	Desórdenes	1992
Cuerpo, sexualidad y nuevo feminismo	M. Onfray	De la mutilación entendida como una de las bellas artes	1992
	L. Zelevansky	Sentido y sensibilidad. Las artistas y el minimalismo de los noventa	1994
	J. A. Isaak	La imaginación dialógica	1994
	G. Pollock	Inscripciones en lo femenino	1986
Miradas hacia el otro	J-H. Martin	Magos de la Tierra	1989
	T. McEvelley	Abrir la trampa. La exposición posmoderna y <i>Magos de la Tierra</i>	1989
	L. Hegyi	Comentario sobre Europa. Responsabilidad-Resistencia-Esperanza-Consideraciones obre el artista en Europa	1994

Fuente: elaboración propia a partir de Guasch, A. M. (ed.), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000.