

LA CREACIÓN HOY:
PERSPECTIVAS POSHUMANISTAS

Alberto López Cuenca
Luisa Fernanda Grijalva Maza
María Torres Martínez
(coordinadores)

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS PUEBLA

EDITORIAL ITACA

La creación hoy: perspectivas poshumanistas, de Alberto López Cuenca,
Luisa Fernanda Grijalva Maza y María Torres Martínez (coordinadores).

Primera edición: 2018

Diseño de la cubierta: Rubén de la Torre

D.R. © 2018 Fundación Universidad de las Américas, Puebla
Ex hacienda Santa Catarina Mártir, 72810
San Andrés Cholula, Puebla, México
Tel.: 52 (222) 229 2109
www.udlap.mx
editorial.udlap@udlap.mx
ISBN: 978-607-7690-95-5

D.R. © 2018 David Moreno Soto
Editorial Itaca
Piraña 16, Colonia del Mar
C.P. 13270, Ciudad de México
tel. 55 5840 5452
ed.itaca.mex@gmail.com
itaca00@hotmail.com
editorialitaca.com.mx
ISBN: 978-607-98255-4-6

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

<i>Introducción. La creación o el arte de la fuga</i> Alberto López Cuenca Luisa Fernanda Grijalva Maza María Torres Martínez	13
--	----

PARTE I. CREACIÓN: MODOS DE HACER, 17

SECCIÓN I. LA DIMENSIÓN POLÍTICA DEL SENTIDO: ARTE, PEDAGOGÍA Y CURADURÍA	19
<i>Hacia una agonística del arte contemporáneo.</i> <i>Trabajo artístico e indeterminación del sentido</i> Alberto López Cuenca	21
<i>La dimensión pedagógica de las vanguardias presituacionistas</i> Mónica Amieva	41
<i>Cambiando roles en la curaduría</i> Carmen Cebreros	61

HACIA UNA AGONÍSTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO TRABAJO ARTÍSTICO E INDETERMINACIÓN DEL SENTIDO

Alberto López Cuenca

“It is because of this constitutive split between singularity and universality –this tendency of a signifier to evade its strict attachment to a signified while keeping a ghostly relation to it– that politics is possible at all.”

Ernesto Laclau,
“Deconstruction, Pragmatism, Hegemony.”

El arte no es un objeto sino una práctica. Partiendo de esta simple idea se despliega un vasto horizonte en el que el arte se advierte entrecruzado con otros muchos modos de hacer –especialmente en su dimensión institucional, económica y tecnológica. En trabajos previos, he pretendido restarle importancia al análisis de los objetos o los vestigios artísticos para enfatizar que el arte es fundamentalmente una práctica social y que está, por ello, entretelado en las mismas condiciones materiales en las que se desarrollan muchas otras actividades (López Cuenca, 2012: 4-13; 2009: 333, 335-349). Advertir los entrecruzamientos de las prácticas artísticas con otros modos de hacer no artísticos exige ir más allá de su complaciente inscripción en una narración independiente de la historia del arte o la teoría estética. Preguntarse por las prácticas artísticas y sus modos de hacer en lugar de por las especificidades de sus objetos permite atender las distintas o inesperadas relaciones sociales que éstas pueden producir. En lo que sigue, quisiera prestar atención a esos entrecruzamientos desde una doble perspectiva: de una parte, interrogando el estatuto productivo del trabajo artístico –específicamente en la ambigua relación, de cooperación y disidencia, que los modos de hacer arte han mantenido con los fluctuantes modos de operación del capitalismo–; de otra, elaborando una conexión entre la indeterminación del sentido y la concepción de la política como antagonismo. Pretendo, pues, proponer una conexión entre estas dos líneas de reflexión mediante la que señalaré la que entiendo como una recurrencia en algunas prácticas artísticas en el periodo que va desde el siglo XIX a nuestros días: su intervención

política entendida como la apertura de un campo de indeterminación semántica en la medida en que se despliega, a la vez y necesariamente, como un modo de hacer disidente respecto a los modos de hacer en general.

Al entrelazar argumentalmente las ideas de trabajo artístico e indeterminación del sentido lo que quiero es llamar la atención sobre el hecho de que el poder político de algunas prácticas artísticas modernas y contemporáneas cabe entenderse no sólo por su capacidad para desvincularse de las representaciones hegemónicas al proponer otras maneras de ver y decir sino por su modo de hacer, su desavenencia –aunque sea puntual o transitoria– con la lógica productiva del capitalismo, industrial o posindustrial. Se trata, pues, de considerar el potencial político del arte en la era del capital, que sigue siendo la nuestra, como su capacidad para hacer de otro modo.

Esta idea, así enunciada, no tiene mucho de original: quizás se trate del rasgo distintivo de la denominada vanguardia artística. A este respecto, es revelador que el pensamiento filosófico europeo desde fines del siglo XVIII le otorgara al arte una condición excepcional, se le exigiera ser algo más que funcional, que una mera experiencia o un simple deleite. Esta condición excepcional marcará de un modo crucial la idea moderna de arte. El arte moderno se postulará ligado a la emancipación, con la habilidad para conmocionar a los individuos y sacarlos de su condición de sometimiento o ignorancia. Esta exigencia propia del pensamiento moderno había sido inédita hasta entonces. Con ella, la modernidad proclamó que el tipo de experiencia excepcional que proveía el arte era la de hacernos sujetos libres y ciudadanos críticos.

Esta exigencia será evidente a lo largo del siglo XX y resonará aún en nuestros días. ¿Por qué se esperaba tanto –por qué exigimos aún hoy tanto– del arte? ¿Por qué nos decepcionamos tanto ante el vaciamiento crítico del arte? ¿Por qué es tan irritante su frecuente banalidad? Esa capacidad emancipadora del arte, la capacidad para exigirnos como sujetos y para criticar y demandar modificar la sociedad en la que se inscribe, aparece ligada a su indeterminación, a su capacidad para hacer de otro modo. No se trata así sólo de una indeterminación semántica (no saber de modo concluyente qué sentido tiene una obra o el concepto mismo de arte) sino de una indeterminación en la práctica del arte (no está claro qué es, quién lo hace y dónde se hace arte). Entiendo el sentido, y señalaré las implicaciones de esto seguidamente, a la estela de las reflexiones de Ludwig Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas*, es decir, definido por el uso y, en última

instancia, como una práctica social.¹ El carácter indeterminado del sentido estará ligado a su uso contextual y, por tanto, fluctuante. Lo mismo cabe decir de los modos de hacer del arte. Para hacer sentido, las prácticas artísticas modernas y contemporáneas han tenido que hacer de otros modos. Argumentaré que esta indeterminación es fundamentalmente conflictiva y que, por tanto, las líneas en las que ha de pensarse la indeterminación del sentido artístico no pueden ser ni conciliadoras ni contemplativas.

Ludwig Wittgenstein: escritura e indeterminación del sentido

Wittgenstein está catalogado como un filósofo del lenguaje central para el devenir de esta disciplina durante el siglo xx. Aunque sujeto de culto, es poco conocido fuera del ámbito anglosajón. Entonces, ¿a cuento de qué recurrir aquí a su trabajo? ¿Qué relevancia puede tener Wittgenstein para pensar el arte contemporáneo? Puesto de otro modo, ¿por qué merece la pena leerlo ahora?

Wittgenstein sostendría en las *Investigaciones filosóficas*, lo más parecido a un libro acabado de su etapa madura, publicado póstumamente en 1953, una concepción del sentido como uso, es decir, entendería que la atribución de significado a un signo se da siempre en unas condiciones tanto específicas como variables por lo que el sentido de cualquier signo estará siempre abierto y será cambiante. Quisiera apuntar –como muestra Wittgenstein– que esto es así y aventurar qué implicaciones tendría esto para advertir la dimensión política ligada a esta variabilidad del sentido. Llamaré la atención sobre los alcances de la indeterminación del sentido relejando al filósofo austríaco a través de tres apreciaciones que lo hacen especialmente relevante.

¹ No entraré aquí en uno de los temas más debatidos en la recepción académica del pensamiento de Wittgenstein, a saber, si sostiene o no que es necesario contar con una comunidad de hablantes para que se dé un lenguaje. Saul Kripke puso este debate sobre la mesa en 1982 con *Wittgenstein on Rules and Private Language* y desde entonces ha habido centenares de artículos al respecto. A grandes rasgos, suscribo con Norman Malcolm que si se descarta la tesis comunitarista, que el sentido es resultado de la práctica social, se arruinaría todo lo nuevo e importante de la filosofía hecha por Wittgenstein después del *Tractatus logico-philosophicus* (Malcolm, 1994: 171). Ha sido, por cierto, Ferruccio Rossi-Landi quien ha enfatizado desde una perspectiva wittgensteiniana el carácter de trabajo social que conlleva toda producción de sentido. Véase, en general, su *Language as Work & Trade. A Semiotic Homology for Linguistics & Economics* (1983), y específicamente en ese libro, para el caso que nos ocupa, el capítulo “Towards a Marxian Use of Wittgenstein”.

Probablemente, una de las contribuciones más duraderas del trabajo de Wittgenstein sea que ejerció la tarea de la crítica como una forma de escritura. Esta forma de escritura es aún relevante debido a la perplejidad que continúa provocando en la mayoría de sus lectores. Parece que lo que le ocurre casi a cualquier persona al leer las *Investigaciones filosóficas* por primera vez es una suerte de molestia, de desconcierto, con su estilo. No hay afirmaciones contundentes ni un vocabulario “filosófico”. El lector se encuentra con una colección de fragmentos de textos y apuntes inconcluyentes. Desde luego, el autor no puede ser acusado de no haber advertido al lector del carácter peculiar de su escritura. En el prólogo del libro hay un pasaje frecuentemente citado en el que, al referirse Wittgenstein a los pensamientos y reflexiones sobre los que se ha ocupado en los últimos años, puede leerse:

He redactado como *anotaciones*, en breves párrafos, todos estos pensamientos. A veces en largas cadenas sobre el mismo tema, a veces saltando de un dominio a otro en rápido cambio. Mi intención era desde el comienzo reunir todo esto alguna vez en un libro, de cuya forma me hice diferentes representaciones en diferentes momentos. Pero me parecía esencial que en él los pensamientos debieran progresar de un tema a otro en una secuencia natural y sin fisuras.

Tras varios intentos desafortunados de ensamblar mis resultados en una totalidad semejante, me di cuenta de que eso nunca me saldría bien. Que lo mejor que yo podría escribir siempre se quedaría sólo en anotaciones filosóficas; que mis pensamientos desfallecían tan pronto como intentaba obligarlos a proseguir, contra su inclinación natural, en *una sola* dirección. Y esto estaba conectado, ciertamente, con la naturaleza misma de la investigación. Ella misma nos obliga a atravesar en zigzag un amplio dominio de pensamiento en todas las direcciones. Las anotaciones filosóficas de este libro son como un conjunto de bosquejos de paisajes que han resultado de estos largos y enmarañados viajes (Wittgenstein, 2002: 11).

Este entrecruzamiento de comentarios hace de las *Investigaciones* una cacofonía de voces en las que se mezclan diálogos, reflexiones en primera persona, descripciones y aclaraciones terminológicas. Wittgenstein llevará a su escritura la convicción de que cualquier sentido –cualquier enunciado, el lenguaje mismo– se despliega siempre como una práctica en situaciones concretas. Todo sentido es siempre generado en un contexto particular y dicha condición particular no puede ser eludida ni trascendida. Aunque, como bien sabemos por el caso de la filosofía o la historia, esas condiciones particulares en las que se producen los significados pretendan ser camufladas bajo el rubro de “universales”: el saber universal, la historia universal. Dando con ello a entender que hay una sola narración, un solo sentido para las

palabras, para los acontecimientos. Precisamente por no ocultar la imposibilidad de trascender las condiciones concretas de enunciación mediante la “teorización”, Wittgenstein hace presentes esas condiciones a través del diálogo, la pluralidad de voces y escenarios que pueblan las *Investigaciones filosóficas* —alguien va a una tienda a comprar manzanas, la conversación entre dos obreros de la construcción, una disputa respecto a la posibilidad de los nombres propios para referir inequívocamente, etcétera—. En última instancia, esa forma de escritura pone en cuestión que haya tal cosa como un estilo propio en el que la filosofía pueda llevar a cabo su empresa crítica. ¿Puede la filosofía trascender cualquier contexto para presentar sus enunciados de modo abstracto, descontextualizado? ¿Realmente es posible elaborar enunciados universales sobre el arte, la historia o la moral? Una implicación que se desprende de la forma de escritura de Wittgenstein es la de poner en entredicho que haya un lenguaje privilegiado para la teoría o para la crítica. Si se habla, escribe o piensa siempre contextualizadamente, no hay posibilidad de que la abstracción vaya más allá del emplazamiento concreto que hace posible producir sentido. Esa ilusión de trascendencia es sólo posible, claro, mediante la repetición diferenciada de ese hablar o escribir o pensar en otros contextos específicos. En este sentido, la pulsión por la trascendencia no sería otra cosa que la posibilidad de la repetición, la posibilidad de seguir produciendo siempre nuevos sentidos.

No estoy implicando con esto que no haya tal cosa como una práctica que podamos llamar teoría. Más bien, dudo que haya un estilo o técnica indiscutible con la que llevarla a cabo. Es en este punto donde creo que la escritura de Wittgenstein conlleva una crítica radical de todo tipo de generalizaciones o trascendencias metafísicas que pretendan ir más allá de su contexto de acción. ¿Puede la pretensión de generalización teórica dar cuenta de esta singularidad del contexto? Creo que la forma de escritura en las *Investigaciones filosóficas* muestra claramente que no.

Un segundo aspecto que hace que merezca la pena releer a Wittgenstein es el modo como muestra la constitución de lo que llamaré el sentido encarnado. Para la filosofía del lenguaje, y no sólo para esta disciplina, el sentido había sido explicado como referencia, ya fuera a las ideas de un sujeto, a su experiencia sensible, a sus intenciones o a objetos en el mundo. El sentido de un signo era inexcusablemente su referencia, ese ente preciso que denotaba de un modo estable. El mismo Wittgenstein sostuvo y argumentó denodadamente esto en el *Tractatus logico-philosophicus*, publicado en 1922. Sin embargo, el trabajo que desarrolló tras su vuelta a la filosofía en 1929 se alejaría de esta idea de que el sentido es estable para presentarlo como el resultado de usos en situaciones variables. Presentará así el sentido como una práctica encarnada en el cuerpo social. Una práctica contextual en la

que hablan el cuerpo, el cuerpo social y el cuerpo del texto a través de una mutua resonancia. Esta encarnación pone en primer plano la indeterminación del sentido debido a las cambiantes relaciones del signo en las diferentes situaciones en las que puede aparecer. Llamar la atención sobre esta indeterminación del sentido es crucial en los escritos del último Wittgenstein tanto como la determinación y precisión del sentido jugaron un papel central en el *Tractatus*. Así, frente a la solicitud de sentido del signo ya no se postula un ente preciso que lo resuelva definitivamente sino la práctica concreta de los sujetos que construyen dicho sentido —por temporal, frágil y transitoriamente que sea—. Hay así un desplazamiento desde una suerte de “ontología del sentido” a una “pragmática relacional” del mismo. Se trata ésta de una concepción donde el cuerpo no será ya un impedimento sino el lugar concreto en la experiencia con otros cuerpos a la hora de dar sentido.

En las *Investigaciones*, el sentido será la tensión generada en el encuentro temporal de las reglas abstractas y las instituciones con las prácticas concretas e impredecibles de los sujetos. Lo que Ernesto Laclau describe, como veremos más adelante, como la tensión entre lo universal y lo particular. Para Laclau no será ya sólo el significado sino el sujeto mismo el que se constituirá en estos momentos de (in)decisión. Ese sujeto no será un mero sujeto lógico o trascendental, una máquina impasible de operar con signos, sino un cuerpo (individual, social, textual) encarnado en situaciones específicas.

Hay una cuestión que se desprende de esta idea del sentido encarnado que es sumamente relevante para posicionarse en las disputas abiertas por el pensamiento posestructuralista entre lo que podríamos denominar el determinismo lingüístico y los teóricos del afecto (Hemmings, 2005). Desde esta perspectiva puede integrarse tanto la concepción del lenguaje como determinante de la vida social, como se desprende del corpus de trabajos de Michel Foucault (1968), como la indeterminación que pensadores del afecto como Gilles Deleuze introducen mediante las ideas de fuerzas e intensidades, que desempeñan un importante papel teórico para dar cuenta del desbordamiento de lo existente (Deleuze y Guattari, 1988). Me parece que esta idea del sentido encarnado puede funcionar como una bisagra entre el nominalismo a la estela de Foucault y las intensidades afectivas de Deleuze —es decir, entre el determinismo lingüístico y la indeterminación de la práctica corporeizada—.

Finalmente, el tercer aspecto que creo que hace necesario volver a leer a Wittgenstein es el énfasis que pone en la inexhaustividad de nuestras prácticas. En las *Investigaciones filosóficas* se subraya el carácter complejo de nuestras prácticas —el hecho de que están entretrejidadas con el lenguaje

pero no son sólo lenguaje.² Esto apunta en dos direcciones. De una parte, no hay posibilidad de interpretar definitivamente, de dar un sentido último, pues siempre surgirán nuevas prácticas que darán sentido inédito a los signos en circulación. De otra parte, esto revela que no hay discurso —ya sea la economía, la sociología o la filosofía— que pueda aceptarse como una explicación definitiva de la experiencia. Esto implica que no hay fundamentación teórica para nuestras prácticas en la medida en la que no pueden ser reducidas a un discurso. Debido a esta inexhaustividad, no hay perspectiva privilegiada —no hay teoría o idea trascendental— que pueda proveerse para explicar el conjunto complejo de nuestras prácticas. Como se señalaba más arriba, con esto es absolutamente congruente el estilo de las *Investigaciones filosóficas* al eludir enunciar de modo taxativo o definitivo. El libro es una momentánea reunión de fragmentos que al mostrar su propia inestabilidad la revela sobre el lenguaje en su conjunto. Lo que se sigue de esto es que si no hay una filosofía primera entonces tampoco hay una última palabra.

Signo, hegemonía e institucionalidad

El filósofo político Ernesto Laclau desprenderá una reveladora conclusión de esta imposibilidad de obtener una representación total y definitiva de la experiencia.

Si seres limitados y finitos tratan de conocer, de hacer el mundo transparente, es imposible que esta limitación y finitud no sea transmitida a los productos de su actividad intelectual. En este sentido, el abandono de la aspiración de conocimiento “absoluto” tiene implicaciones liberadoras: de una parte, los seres humanos pueden reconocerse como los auténticos creadores y no ya como los receptores pasivos de una estructura predeterminada; de otra parte, como todos los agentes sociales tienen que reconocer su finitud, nadie puede aspirar a obtener una verdadera conciencia del mundo. Esto abre el paso a una infinidad de interacciones entre varias perspectivas y hace más distante la posibilidad de un sueño totalitario (Laclau, 1996a: 16-17).³

² “Llamaré también ‘juego de lenguaje’ al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretelado [...] *hablar* un lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida” (*Investigaciones filosóficas*, § 17 y § 23).

³ De los textos que no se indiquen en las referencias en español y sean citados, la traducción es nuestra.

Para Laclau, es esta limitación, esta inconclusión del sujeto, la que lo lleva a tomar decisiones. El sujeto surge en el momento entre la indecibilidad del signo y la decisión. La decisión, aunque sea imposible fundamentarla en una razón última objetiva, se constituye en el emplazamiento de lo dominante. La decisión es desde donde se constituye la hegemonía, es decir, la temporal estabilidad del sentido. Hay, por tanto, una aparente estabilidad del sentido, un cierre transitorio del signo. De hecho, lo que caracteriza a la vida política en su dimensión institucional es esa fijación temporal del sentido.

¿Cómo se construye esta estabilidad del sentido? En un revelador texto sobre los conflictos en la universidad contemporánea, Jacques Derrida ofrece una respuesta al respecto. En “Mochlos ou le conflit des facultés” sostiene que toda interpretación –toda asignación de significado a un signo– requiere que el intérprete asuma una u otra forma institucional. “Una institución no es sencillamente unos pocos muros o una estructura que rodee, proteja, guarde o restrinja la libertad de nuestro trabajo; es también de antemano la estructura de nuestra interpretación” (Derrida citado en Bowman, 2007: x). La infraestructura institucional –en el caso de la universidad, su biblioteca, los modos de impartir clase, los textos de referencia, la metodología de investigación, la calificación de exámenes, etcétera– es desde donde se proveen las condiciones para la asignación de sentido, para sustituir correctamente un signo por otro. Esta sustitución tiene la pretensión de ser estable, definitiva, es decir, ejerce como la interpretación hegemónica.

Ahora bien, un aspecto que queda al descubierto en este proceso de interpretación hegemónica es el habitamiento imposible del sujeto en el signo –en tanto que el signo permite decir y, sin embargo, nunca puede decir nada de modo definitivo–. El signo en la novela, en la gráfica, en el cine no está nunca concluido, siempre necesita ser interpretado. Así, el signo sólo ofrece un habitamiento insatisfactorio pues es imposible hallar certeza absoluta en su experiencia.

Esto parece revelar que lo que se halla en la experiencia insatisfactoria del signo es el reconocimiento del sujeto como un ser social. Es la insatisfacción, la duda, la incertidumbre la que conduce a que el habitante extrañado del signo busque asilo, bien en las instituciones que le permitan interpretarlo, bien en el espacio de la multitud, del lugar anónimo y colectivo del diálogo. Esta experiencia a la búsqueda del sentido en el otro recorre tanto los primeros salones de exhibición públicos del arte de mediados del siglo XVIII hasta llegar a Twitter. En ambos casos, nos encontramos con que el signo –una obra de Delacroix o un *tweet* de Chicharito– está incompleto, necesita ser interpretado. El signo es una suerte de umbral que requiere ser ocupado colectivamente para decir. Frente a la fracasada aspiración moder-

na de hallar sentidos puros y definitivos, como en el *Tractatus* de Wittgenstein, se impone una lógica bajo los designios de eso que algunos, como Paolo Virno, han denominado “gramática de la multitud”: una lógica dialógica que presupone siempre de antemano la imposibilidad de cerrar definitivamente el significado de signo alguno.

La indeterminación del sentido y la disputa (estética) de lo político

Quiero reinscribir aquí, en este momento, un pasaje redactado por Friedrich Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, publicadas en 1795. Se trata quizás de uno de los momentos donde con más nitidez aparece por primera vez en el pensamiento filosófico moderno el arte entretejido en el entramado social y se le confiere una tarea política. El dramaturgo alemán mantuvo esta correspondencia en una época sanguinaria y desconcertante, abierta tras la Revolución francesa y, de modo aparentemente inexplicable, en lugar de interrogarse por esa situación puso en el centro de sus consideraciones la experiencia estética. De ahí que se interrogara:

Pero ¿acaso no debiera yo hacer de la libertad que me concedéis un uso mejor que el de encaminar vuestra atención hacia el campo de las bellas artes? ¿No es por lo menos extemporáneo andar ahora buscando un código del mundo estético cuando los asuntos del mundo moral ofrecen un interés mucho más próximo y el espíritu filosófico de investigación es requerido tan insistentemente por los acontecimientos, a ocuparse en la obra de arte más perfecta que cabe: el establecimiento de una verdadera libertad política? (Schiller, 1928: 12).

En pleno Reino del Terror, durante el liderazgo de Maximilien Robespierre (Terreur, 1793-1794), el temor al disenso llevó al Estado francés a acallar las voces disidentes a través de incontables ejecuciones sumarias. Al frente del Comité de Salvación Pública, Robespierre, fervoroso lector de Rousseau y Montesquieu, encabezaría un exterminio en toda regla de los opositores a la República. Para Schiller, la lección que se obtiene de esta ola de terror y represión es que ni el “estado de derecho” propio de las instituciones políticas ni el “estado natural” de la revuelta ciudadana parecen conducir a otra cosa que no sea el derramamiento de sangre.⁴ En esta aparentemente irresoluble situación, la apuesta de Schiller será reivindicar la experiencia estética como emplazamiento desde el que ejercer la libertad política. Esto no porque piense que la representación de lo bello nos hará

⁴ Véase la introducción de Wilkinson y Willoughby (1967) a la traducción inglesa del texto.

racionales y libres sino porque no se sabe qué es lo bello, porque es imposible ponerse de acuerdo en ello. Schiller sostiene que esta imposibilidad nos revela como sujetos incompletos y libres que, en última instancia, requieren de otros sujetos para intentar resolver esta indeterminación. De un modo aparentemente paradójico, es esta incertidumbre sobre la que Schiller exige revisar la vida política: dado que la experiencia estética no puede ser resuelta en una percepción individual debido a su indeterminación, solicita ser enunciada a otros a la búsqueda de un significado compartido. De tal modo que la experiencia estética se revela como un reconocimiento implícito del otro en tanto sujeto independiente pero equiparable a mí al que se insta a un diálogo a la búsqueda de lo común. Quiero pensar en esta incertidumbre generada por el arte, que Schiller advierte como el trasfondo sobre el que se desplegaría la vida política, desde la perspectiva más general de la indeterminación de todo significado. Para esto hay que retomar y poner en perspectiva lo dicho más arriba respecto a la indeterminación del sentido según se desprende de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein.

Debe señalarse, no obstante, que tanto Schiller como Wittgenstein parecen dar a entender que la indeterminación del sentido, y con él la indeterminación de la experiencia estética, son una solicitud para el consenso. Sin embargo, el reconocimiento del otro o de las instituciones que buscan imponer una interpretación, de hecho, la necesidad del diálogo mismo, no conducen necesariamente al consenso. Es precisamente este punto sobre el que algunos autores se han centrado para elaborar una agonística del significado a partir de Wittgenstein. De entre ellos destaca Chantal Mouffe, quien abiertamente hace referencia a Wittgenstein en sus textos más representativos como *La paradoja democrática* y *El retorno de lo político*. Mouffe ha llegado incluso a coeditar un compendio de ensayos bajo el título de *The Legacy of Wittgenstein: Pragmatism or Deconstruction* —donde se incluye su ensayo “Wittgenstein and the Ethos of Democracy”—. En otro de sus textos más conocidos, *El retorno de lo político*, hay una continua referencia a Wittgenstein. Traduzco la siguiente cita:

Dado que para Wittgenstein los juegos de lenguaje son una indisociable unión de reglas, situaciones concretas y formas de vida, la tradición es el conjunto de discursos y prácticas que nos conforman como sujetos. De tal modo que somos capaces de pensar en la política como la búsqueda de sugerencias [*intimations*], lo que desde una perspectiva wittgensteiniana puede entenderse como la creación de nuevos usos de términos claves de una determinada tradición y de su uso en nuevos juegos de lenguaje que hacen posible nuevas formas de vida (Mouffe, 1993: 17).

No deja de sorprender que Mouffe no llame la atención sobre el hecho de que esta “creación de nuevos usos” es fundamentalmente conflictiva o, para usar sus propios términos, antagónica. Es decir, la disputa y el disenso son el resultado directo de que el signo no pueda proveer un sentido definitivo. Fue Jean-François Lyotard quien subrayó enfáticamente esta cuestión en *La condición postmoderna*. En ese texto, Lyotard lee a Wittgenstein, y específicamente su idea del juego de lenguaje, como agonística: “[...] hablar es luchar, en el sentido de juego, y los actos de habla caen bajo el dominio de una agonística general” (Lyotard, 1984: 10). Lyotard concluye que lo que se necesita si vamos a hablar de relaciones sociales no es una teoría de la comunicación sino una teoría de los juegos que tome como principio fundador la agonística, la disputa (16).

Este es un desarrollo necesario en la idea de sentido de Wittgenstein pues como él la expone carece de esa dimensión agonística. Cabe subrayar que esta dimensión es coherente con los tres aspectos que presentaba como relevantes para volver a leer las *Investigaciones filosóficas*, a saber, que el carácter político del significado recae en la inexhaustividad de las prácticas, es decir, en la continua posibilidad de cambio; mientras que el carácter agonístico del lenguaje, la capacidad de implicarse en disputas concretas, se ubica en la encarnación del sentido en signos indeterminables, es decir, en las circunstancias concretas en las que se usa el lenguaje.

Las ambigüedades del trabajo artístico

Yendo directamente al grano: la cuestión es si el trabajo artístico produce lo mismo que otras formas de trabajo. ¿Cabe distinguirlo de eso que ha dado en llamarse “trabajo creativo” y que caracterizaría a prácticas tan distintas como el *marketing*, la alta cocina o la programación de videojuegos? El capitalismo –siguiendo la caracterización de Marx– es fundamentalmente una relación social de producción, un conjunto de prácticas, instituciones y técnicas que generan capital a través de la producción de mercancías y servicios. Evidentemente, el arte es también un modo de hacer, aunque el énfasis que la historia y la teoría han puesto en su resultado objetual y sus cualidades plásticas ha tendido a soslayar las consideraciones sobre el arte como una práctica. Desde esta otra perspectiva no objetual, ¿qué tipo de trabajo es el artístico? ¿Cómo se inscribe, sortea o modifica las condiciones generales de producción de mercancías, experiencias o ideas?

Poner en primer plano aquí la noción de trabajo artístico busca, sobre todo, interrogar la posibilidad de traer a la existencia otros modos de relacionarnos socialmente. La práctica artística se ha atribuido con frecuencia

la potestad de invocar lo que aún no es, comprometerse con formas de vida que no son las hegemónicas. Como sabemos, esta pretensión transformadora del arte no es nueva, de hecho, como se señalaba más arriba, tal vez sea el rasgo distintivo de lo que se ha dado en llamar vanguardia artística: su ímpetu emancipador. No es el momento para elaborar una genealogía del vínculo entre arte y emancipación y de sus atinos y desatinos a lo largo del siglo xx pero lo cierto es que el fracaso o el relegamiento de los proyectos de emancipación políticos parecen haber dejado la condición excepcional del arte sin utopías que encabezar, en una suerte de terreno baldío donde es pasto tanto de posturas reaccionarias que lo higienizan y aíslan en nombre de una supuesta “autonomía estética” o de unas no menos tranquilizadoras disoluciones del arte en la cotidianidad, el “arte en estado gaseoso” (Michaud, 2007). Sin embargo, esa historia puede hilarse de otra manera: aún puede pensarse la emancipación tras la decepción utópica, sin tener necesariamente que optar entre la asepsia de la autonomía o el cinismo de la heteronomía artística.

Esté el arte más o menos huérfano tras el abandono de las expectativas modernas, de sus desamparos se desprende una cuestión que tendemos a soslayar y que merece la pena poner en primer plano: ¿por qué se depositaron tantas esperanzas en el arte? ¿Por qué exigimos aún hoy tanto del arte? Esa facultad emancipadora que se le atribuyó al arte —su capacidad para desvincularse, criticar y modificar la sociedad en la que se inscribe— está ligada de modo especial a las inéditas relaciones sociales que podía poner en marcha. No es casual que sea en Europa durante el auge y apogeo de la industrialización capitalista y la conversión de la población en masa trabajadora que la práctica del arte y la figura del artista se manifiesten como opciones de otras formas de hacer, una suerte de disonancia con la lógica productiva. La práctica artística sería un recordatorio para la entonces poderosa burguesía urbana del trabajo improductivo, por el que mostraría tanta admiración como suspicacias (Seigel, 1986). La mitificación romántica del artista como *outsider* y visionario parece ir de la mano de la desaprobación de su estilo de vida, precisamente cuando sus formas de hacer no engranan claramente con las del capitalismo —o, al menos, no lo hacen en principio—. Parece que lo que haría políticamente relevante al arte entonces, en la era del capital, y lo que *mutatis mutandis* lo seguiría haciendo hoy, fue su capacidad para disentir de las prácticas productivas hegemónicas y manifestar con ello la posibilidad de su transformación. El arte se dio como una práctica cuya finalidad no estaba clara, ¿qué producía en el seno del capitalismo industrial? Esto lo hacía políticamente excepcional pero sólo en la medida en que usaba su otorgada autonomía para distraer y sortear las condiciones generales de producción.

Para advertir la relevancia política del trabajo artístico es pertinente llamar la atención sobre la distinción entre trabajo productivo e improductivo y su tensión en el capitalismo. En pocas palabras, la idea crucial es que en tanto que modo de hacer la práctica artística pudo interferir en la lógica capitalista porque ponía en suspenso la expropiación de la fuerza de trabajo sobre la que se sustenta la producción de mercancías y la generación de plusvalía. En la medida en que el trabajo artístico no era trabajo formalmente asalariado no se sumaba a la lógica productiva imperante.

En *Crack Capitalism*, John Holloway propone una tajante distinción entre “trabajar” y “hacer”. De hecho, propone abandonar completamente la noción de “trabajo” para hablar de las prácticas que no producen capital y usar en su lugar la de “hacer”. “Una forma de hacer, el trabajo, crea capital”, escribe Holloway. “Otra forma de hacer, la que yo simplemente llamo ‘hacer’ empuja contra la creación de capital y hacia la creación de una sociedad diferente” (Holloway, 2010: 85). Esta distinción analítica no está tan nítidamente separada en la práctica artística pues históricamente se ha situado, como se decía, en un vaivén entre el trabajar y el hacer, entre la connivencia y el desacuerdo con la lógica de mercado capitalista. Es evidente que no todo el arte cabe en los *stands* de una feria ni en la programación de un museo y, sin embargo, no puede decirse que no pase por ahí.⁵

En cualquier caso, la idea central sobre la que Holloway llama la atención es que el trabajo productivo para el capitalismo es históricamente trabajo asalariado, es decir, fuerza que es utilizada para la producción de mercancías y servicios y, con ello, el reforzamiento del sistema hegemónico de producción. En tanto que la fuerza de trabajo es vendida para producir capital, refuerza la lógica del mercado y abdica de su posibilidad de producir otras relaciones sociales. Esto es lo que Holloway –siguiendo a Marx– llama trabajo abstracto: trabajo que ha devenido intercambiable en el proceso productivo (Holloway, 2010:109 y ss.) No importa quién lo desarrolle ni dónde sólo es relevante porque genera mercancías.

No obstante, existirían modos de hacer que pondrían de manifiesto que hay otras maneras de conformar relaciones sociales que no están fijadas a través de la producción y consumo de mercancías. Hay trabajo improductivo –improductivo para la generación y acumulación de capital–, claro. En

⁵ He desarrollado esta “paradójica” cuestión respecto a la inexcusable condición de producto cultural del capitalismo del arte moderno y contemporáneo y, a la vez, su imprevisibilidad en el tipo de valores no necesariamente económicos que puede producir en “Value, Equivalence and the Nonidentical: Contemporary Art Practices in the Grey Zone of Human and Commercial Economies”, *Parse Journal*, núm. 2, 2015.

los inicios del capitalismo industrial, las prácticas artísticas –al igual que todo un repertorio de prácticas de desclasados urbanos– eran generalmente improductivas para la lógica de mercado (López Cuenca, 2014).⁶ No quiere decir que no produjeran nada, producían subjetividad, agencia o relaciones sociales pero no generaban, más que incidentalmente, capital.

Esta dimensión del trabajo artístico ha pasado prácticamente desapercibida para la crítica –o apenas se ha desarrollado– debido al énfasis, por otra parte comprensible, que desde los inicios del capitalismo y durante el fordismo se puso en el análisis de los objetos artísticos. La mercancía paradigmática era el objeto. De ahí que la crítica moderna quisiera encontrar en la obra de arte una capacidad refractaria frente al mercado, como si pudiera eludirse su conversión en mercancía, su fetichización. De hecho, ya no nos caben dudas al respecto, no sólo el objeto sino cualquier proceso o forma de hacer, cualquier práctica no productiva puede ser apropiada e inscrita en el proceso productivo –en el caso del arte contemporáneo es ilustrativa la denominada estética relacional, que ha sido una clara estrategia que ha hecho accesible al mercado el trabajo artístico como productor de sociabilidad–. La apropiación es un aspecto fundamental de la lógica capitalista, como ya advirtiera Joseph Schumpeter en la década de los cuarenta del siglo pasado, cuando caracterizó el capitalismo a través de la “destrucción creativa”, es decir, de la necesidad de expandirse continuamente mediante la obsolescencia y la generación de nuevos productos, mercados y modos de producción (Schumpeter, 1942). La implicación de esto es clara: el capitalismo necesita crecer continuamente incluyendo en su proceso productivo materias y formas de vida que en principio no le eran productivas. Como acertadamente apuntan Boltanski y Chiapello (1999), el capitalismo no tiene ningún proyecto político ni social, su solo objetivo es producir y acumular capital. Esto implica que debe absorber y hacer propios proyectos y modos de vida que le son ajenos, especialmente aquellos que lo confrontan. En la segunda mitad del siglo xx, con el desplazamiento hacia la economía terciarizada se ha intensificado el proceso de integración de ámbitos improductivos a la cadena productiva capitalista –como el tiempo y el espacio del ocio, el doméstico y femenino y, también, el de la práctica artística (Lazzarato y Negri, 2001). Para este proceso de apropiación es crucial abstraer de sus contextos de uso las distintas maneras de hacer para abstraerlas y hacerlas conmensurables y equiparables como fuerza de trabajo productivo.

⁶ Desarrolló el entrecruzamiento histórico entre desclasados como los gitanos y la reivindicación de los artistas modernos como bohemios desclasados –*bohémien*, gitano–.

Hacia una agonística del arte contemporáneo

Como se mencionaba más arriba, en el ámbito del arte, frente a la indeterminación del significado y las solicitudes que hace para generar sociabilidad mediante el debate y la disputa, frente a esa ambigüedad radical, se han desatado generalizadamente dos tipos de respuestas que tienden a neutralizarla: de un lado, la de defender la autonomía del arte, encerrándolo en el museo o en el centro de arte o exhibiéndolo en plena calle pero convirtiéndolo en un objeto o una experiencia para conocedores; de otro, integrándolo, diluyéndolo en la cotidianidad en una suerte de sobreestetización innovadora de la experiencia –ya sea a través de iPads, vestimentas o el decorado de un *lounge bar*–. En ambos casos, el arte aparece determinado dado que sus posibles significados –qué tipo de relaciones, qué prácticas pueda desatar– quedan institucionalmente limitados. Sin embargo, la lección que nos deja el siglo xx es que no se trata ni de disolver el arte ni de protegerlo: se trataría de superarlo realizándolo –consigna en la que resumían la idea Guy Debord y la Internacional Situacionista en los años sesenta del siglo pasado (Debord, 1999). Eso implicaría que el arte, en la práctica, se convertiría en otra cosa, pero desde la singularidad de su historia y de las experiencias que puede generar, es decir, desde su capacidad para inaugurar espacios inéditos para la práctica social.

¿Hoy cabe exigir o esperar de las prácticas artísticas una tarea emancipadora como aquella que le otorgó la modernidad? Más bien habría que ejercerla a través de su solicitud de sentido, de la colectivización del ejercicio interpretativo como una práctica social aunque ya no tenga en el horizonte, como durante gran parte del siglo xx, una utopía a la que dirigirse. Le cabe reivindicar y ejercer la indeterminación como intervención política. Puede que esto no sea evidente debido a esa doble tendencia excluyente que busca ya sea autonomizar el arte o disolverlo indistintamente en la cotidianidad (Laclau, 1996a; Rancière, 2002).⁷ Sin embargo, volviendo a Schiller, todo arte insta a una experiencia que nos reclama, que nos interpela como sujetos socialmente constituidos. El arte es un fenómeno social que llama no ya sólo al individuo sino a todo el entramado de subjetividades que lo hacen posible. Esto es así porque ni el sujeto ni sus capacidades están dados de antemano sino que se constituyen, se conforman, en el intercambio social. A

⁷ Tanto Ernesto Laclau como Jacques Rancière, desde distintas posiciones, reivindican la paradójica situación tanto de la emancipación como del arte: ambos requieren y reniegan de la autonomía y la heteronomía y es precisamente su ejercicio en ese intersticio lo que los caracteriza.

eso apunta precisamente Schiller cuando subraya la función de la educación en la constitución del sujeto: sobre lo que llama la atención es que el sujeto es un proceso inconcluso.

Esta resonancia, esta apertura hacia lo social de la experiencia artística, queda manifiesta en la idea de *Bildung*, de formación. A juicio de Schiller, la experiencia estética, la educación a través del arte, conduce a la emancipación del individuo. Ahora bien, esta emancipación no acontecería por la revelación individual de una verdad sino por el incierto ejercicio colectivo de la imaginación política, por la discusión en torno a lo común. La *Bildung* artístico —la formación y reforma y reformulación— lo es del sujeto y de la colectividad en un sentido inmediato. El arte no ofrece el descubrimiento de verdades últimas sino el ejercicio del diálogo y el disenso como generador de sentido y subjetividad. Por ello, la experiencia del arte aún puede seguir siendo un llamado político pero sólo en la medida en que admitamos su indeterminación. Esto es, otra vida es siempre posible sólo si aceptamos la incertidumbre de que no hay ningún sentido asegurado.

Ahora bien, llegados a este punto no se puede dejar pasar una cuestión espionosa que como colofón de esta narrativa se plantearía a las aspiraciones políticas de la práctica artística en la actualidad: por una parte, se señalaba antes que en la lógica expansionista del posfordismo el trabajo artístico ha sido paulatinamente apropiado y capitalizado; por otra parte, si la práctica artística es políticamente relevante por su potencia antagónica, por su capacidad para abrir inciertos espacios de sentido y relación social, ¿qué la distingue de otras prácticas igualmente antagónicas como las del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el 15M⁸ u Occupy Wall Street? Dicho de otro modo, ¿queda algo distintivo en la práctica artística hoy o se ha integrado totalmente en otras esferas, como las de la militancia o el activismo político?

Estas preguntas solicitan una reflexión sobre la convergencia entre los distintos modos de hacer. Desde el comienzo se pedía que pensemos el arte como un modo de hacer, es decir, como un conjunto de prácticas y técnicas dentro del conjunto general de las prácticas y técnicas de producción. Durante gran parte del siglo XIX, la formación y recursos de los artistas eran claramente distinguibles —asociadas amistosa o beligerantemente— a las academias y salones y con las formas tradicionales de la pintura, la escultura, el dibujo y el grabado a su disposición. Sin embargo, conforme fue

⁸ El término 15M se refiere a la protesta social también conocida como Movimiento de los Indignados, el cual surgió en España en 2011, a partir de la crisis económica que golpeó a este país.

avanzando el siglo xx, la técnica artística se hizo cada vez más indistinguible de la técnica general de producción: esto puede apreciarse en el trabajo de Marcel Duchamp o Manuel Álvarez Bravo, pero también en el de Andy Warhol, Robert Smithson o Sol LeWitt –cuyas estrategias se entreveran con las del científico–, el reportero gráfico, el publicista, el arquitecto o el diseñador (Roberts, 2007). Las décadas de 1960 y 1970 lo fueron de ajuste, es sintomático el desplazamiento del taller solipsista y romántico al estudio multidisciplinar como espacio de producción artística (Jones, 1996). Desde entonces, es evidente que se ha consolidado la convergencia entre los distintos modos de hacer. Las que fueron características que hacían distintivo e improductivo al trabajo artístico han dejado de serlo: cada vez más personas trabajan sin horario fijo, con largos periodos de inactividad, son multiempleados, dan un lugar central a la experimentación sobre la planificación, no tienen plan de pensiones ni seguridad social ni están sindicalizados. Sin embargo, nada de esto es ya extraño para la lógica productiva del capitalismo contemporáneo.

Esta convergencia parece integrar y disolver ya sea el potencial político en el mercado, ya sea el trabajo artístico en la militancia pues éste se parecería ya a cualquier otro hacer productivo o a cualquier otro movimiento de disidencia política. No debemos dejarnos arrastrar tan fácilmente por este argumento ya que obvia ese rasgo recurrente de la práctica artística a partir del que se desplegaba la reflexión en este texto. Frente a la apropiación de los modos de hacer artísticos por parte del mercado como en su vínculo con otras formas de antagonismo, la práctica artística sigue operando bajo el principio de la indeterminación, algo en lo que no coinciden esos otros modos de hacer. No es que haya algo intrínsecamente político en toda forma de hacer arte –ya se dijo que es más bien una manera de hacer excepcional y puntual en su historia– si no que específicamente en el periodo en el que ha dominado la lógica del capital ha sido el ejercicio antagónico del trabajo artístico en su disputa por mantener el sentido indeterminado lo que lo ha destacado como político. He aquí donde radicaría la diferencia genérica respecto de estrategias antagónicas como el EZLN o el 15M: el trabajo artístico, su disputa por el sentido, no tiene una dimensión representacional en la medida en que no tiene un objetivo definido ni puede declararse victorioso. Su victoria es la victoria de la indeterminación, la de mantener abiertas las posibilidades de que surjan otras prácticas y otros sentidos. Algo que tampoco comparte el mercado capitalista, que opera sobre un ficticio cierre del sentido (dictando qué es lavar más blanco, el placer de conducir o el correcto tránsito intestinal). En su suspensión de la representación, la práctica artística nada tiene de pura ni de absoluta ni de privilegiada, más bien lo contrario: la implicación de las formas y estrategias históricamente ligadas

al arte en el trasunto de la vida cotidiana no parece tener más finalidad que mantenerla disputada. Esta condición arraigada, situada, hace que las prácticas artísticas compartan estrategias y apariencias con otros modos de lucha social y con las formas dominantes del capitalismo cultural. Sin embargo, su resultado no es otro que una apertura incierta y aprogramática: sostener la posibilidad de hacer sentido de otros modos.

Bibliografía

- Boltanski, Luc, y Ève Chiapello (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, París.
- Bowman, Paul (2007), *Post-Marxism Versus Cultural Studies: Theory, Politics and Intervention*, Universidad de Edimburgo, Edimburgo.
- Debord, Guy (1999), *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari (1988), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia.
- Foucault, Michel (1968), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México.
- Hemmings, Clare (2005), "Invoking Affect. Cultural Theory and the Ontological Turn", en *Cultural Studies*, vol. 19, núm 5, septiembre, pp. 548-567.
- Holloway, John (2010), *Crack Capitalism*, Palgrave Macmillan, Nueva York.
- Jones, Caroline (1996), *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Universidad de Chicago, Chicago.
- Kripke, Saul (1982), *Wittgenstein on Rules and Private Language*, Universidad de Harvard, Cambridge.
- Laclau, Ernesto (1996a), "Beyond Emancipation", en *Emancipation(s)*, Verso, Londres.
- _____ (1996b), "Pragmatism, Deconstruction, Hegemony", en Chantal Mouffe (ed.), *Deconstruction and Pragmatism*, Routledge, Londres / Nueva York.
- Lazzarato, Maurizio, y Antonio Negri (2001), *Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*, DP&A, Río de Janeiro.
- López Cuenca, Alberto (2015), "Value, Equivalence and the Nonidentical: Contemporary Art Practices in the Grey Zone of Human and Commercial Economies", en *Parse Journal*, núm. 2.
- _____ (2014), "Writing Errancy: Outcasts, Capitalism and Mobility", en *Culture Machine*, vol. 15.
- _____ (2012), "Artistic Labour, Enclosure and the New Economy", en *Afterrall. Journal of Art, Context and Enquiry*, vol. 30, pp. 4-13.

- _____ (2009), “Otra cosa: artes visuales y convergencia tecnológica”, en *Revista de Occidente*, vol. 333, febrero, pp. 35-49.
- Lyotard, Jean François (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Universidad de Minnesota, Minneapolis.
- Malcolm, Norman (1986), *Wittgenstein: Nothing is Hidden*, Basil Blackwell, Oxford.
- Michaud, Yves (2007), *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Mouffe, Chantal (2000), *The Democratic Paradox*, Verso, Londres.
- _____ (1993), *The Return of the Political*, Verso, Londres.
- Mouffe, Chantal, y Ludwig Nagl (eds.) (2001), *The Legacy of Wittgenstein: Pragmatism or Deconstruction*, Peter Lang, Oxford.
- Rancière, Jacques (2002), “The Aesthetic Revolution and its Outcome: Emplotments of Autonomy and Heteronomy”, en *New Left Review*, vol. 14, marzo-abril.
- Roberts, John (2007), *The Intangibilities of Form. Skill and Deskillling in Art after the Readymade*, Verso, Londres.
- Rossi-Landi, Ferruccio (1983), *Language as Work & Trade. A Semiotic Homology for Linguistics & Economics*, Bergin & Garvey, South Hadley.
- Schiller, Friedrich (1928), *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Espasa Calpe, Madrid.
- Schumpeter, Joseph A. (1942), *Capitalism, Socialism and Democracy*, Harper, Nueva York.
- Seigel, Jerrold (1986), *Bohemian Paris: Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, Penguin Books, Nueva York.
- Wilkinson, Elizabeth, y L. A. Willoughby (1967), “Introduction”, en Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man in a Series of Letters*, Clarendon, Oxford.
- Wittgenstein, Ludwig (2002), *Investigaciones filosóficas*, Instituto de Investigaciones Filosóficas-Universidad Nacional Autónoma de México / Crítica, México / Barcelona.
- _____ (1994), *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid.