



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Filosofía

Trabajo de fin de grado (TFG)

El rol de la responsabilidad en la dinámica entre autor y público dentro de las esferas pública y privada.

Jaime Aguado Ferrero

Sixto Castro Rodríguez

4 de septiembre de 2020

Resumen: La relación entre el público y el autor, no únicamente mediada por la obra, es un asunto que ocupa una gran importancia con la evolución histórica de estos tres elementos. En la actualidad podemos observar determinados fenómenos relativos a tal relación, que responden y aportan a la discusión que se ha mantenido a lo largo del siglo XX -Greenberg, Adorno, Horkheimer, Carroll, por mencionar algunos de sus interlocutores-. Aquí nos ocuparemos de su problemática proponiendo tres perspectivas desde las que partir, desde tres fenómenos que nos resultan familiares en el momento artístico y cultural que vivimos: el cuestionamiento artístico, el moral, y el personal -o la brecha entre vida privada y pública-. Entran en cuestión aspectos sobre la visión de la técnica, una vez se ha relacionado con la producción artística y cultural, y se atiende a nociones de Heidegger al respecto, poniéndolas en relación a la problemática.

Palabras clave: Autor, Artista, Público, Responsabilidad, Obra, Arte, Arte de masas, Censura, Gran Público, Industria cultural, Capital, Técnica moderna.

Introducción.

A modo de introducción de las siguientes páginas, me propongo exponer ciertas cuestiones relevantes para la figura de autor, de público, de obra, y para su relación -especialmente en la cuestión de la responsabilidad, que más adelante propondré detalladamente-. Trataré dichas cuestiones desde una óptica abarcadora, en el sentido de que para las distintas tradiciones a lo largo del siglo XX que se han ocupado del asunto, existen diferencias e incluso contradicciones que resultan evidentes desde un primer momento. En mi proyecto, pretenderé tomar distintas alternativas para intentar acercarme a la cuestión, puesto que a día de hoy, en nuestro contexto cultural y filosófico se mezclan muchas nociones al respecto. Por ejemplo, cuando nos cuestionamos qué es un autor, podemos acudir a la discusión histórica acerca del arte y de la producción cultural, en la que se enfrentan el ámbito de la artesanía y el ámbito del arte puro; así, también podemos encontrarnos con el foco en una idea del autor como productor de texto, de discurso, quedando más a un lado la figura del autor artístico -como hace Foucault en "Qué es un autor", aunque de esta misma obra extraeré reflexiones que se pueden entender bajo un concepto de autor amplio e inclusivo-; de otro lado, también entramos en una discusión acerca de la esencia del arte -qué le hace al arte ser arte, qué fundamentos y bajo qué condiciones funciona-; además de poder encontrar también la discusión de si la cultura -y el arte- es parte de la naturaleza o toma entidad propia, si funciona a modo de *mímesis* o en sí misma constituye algo nuevo e independiente a los objetos que en ella se pueden referir. En todas estas cuestiones, y en otras tantas, aparecen matices que me servirán para acercarme a la cuestión que aquí yo me planteo principalmente: el papel del autor en relación a su público en cuestiones relativas a la responsabilidad.

De todas estas discusiones, y de todos los puntos de vista y tradiciones filosóficas que en ellos se fundan, puede salir algo que sea interesante para esta cuestión. Por

eso, a lo largo de las páginas, aparecerán distintas temáticas, distintas discusiones, distintas concepciones y distintos focos en lo relativo al autor, al arte, a la producción cultural e intelectual sobre las que trataré de reflexionar, y a partir de las que propondré unas conclusiones y reflexiones en lo que de relativo a nuestro tema nos concierne. Es por eso que en un mismo escrito, en una misma reflexión, abordo aspectos de tradiciones tan dispares como puede ser la Escuela de Frankfurt -Adorno y Horkheimer, en este caso-, las consideraciones fenomenológicas de Heidegger, el tratado por parte de Foucault acerca de la figura de autor en su proyecto general, y también consideraciones de Noël Carroll acerca del arte de masas y su cuestionamiento de los 'detractores' del mismo acerca de su condición de arte -como pudieran serlo Greenberg, MacDonald o Collingwood, además de Adorno y de Horkheimer, a los que alude en su obra *Una filosofía del arte de masas*-. En definitiva, lo que aquí pretendo es extraer de todas estas disciplinas y de todos estos autores una consideración acerca del tema propuesto, entendiendo la multirreferencialidad de la noción de autor en nuestro contexto presente, y la mezcla que existe -al menos a nivel general- sobre estas cuestiones en las problemáticas a las que hoy en día nos enfrentamos. Espero sí, en este proyecto, hilar satisfactoriamente las cuestiones de este campo tan diverso y tan abarcador.

1. Público, autor, código y falta (Foucault).

Desde un primer momento, la noción de público -como proponía anteriormente- se puede entender como un fenómeno multirreferencial. Trataremos aquí una rama de la discusión, de la que se ocupa Foucault, acerca de los límites del autor. Es decir, en qué se basa la figura del autor en su propia definición -qué queda dentro, qué queda fuera-. Y así, por directa relación, con la noción de obra. Y consecuentemente, con el público.

Es decir, *público* puede comprenderse como toda aquella persona a la que puede llegar una obra, y así, a la suma de éstas formando un colectivo definido. Se puede comprender también como algo informe, algo abstracto, a lo que nos referimos cuando pensamos en la posible repercusión de una obra -se entienden así alusiones tales como 'el gran público', cuando abrimos la definición, o 'un público más selecto', si la cerramos-. Podría considerarse también público a una serie de personas a las que va dirigida la obra desde un primer momento. Tanto por parte del autor, como de las personas de las que se ve rodeado normalmente -editores, productores, representantes...-. Lo que se entiende como un 'público objetivo'. Lejos de cerrar una definición o una clasificación de lo que engloba este término, lo que aquí trataré como público se referirá más a aquellas personas que efectivamente han experimentado una obra -ya sea vista, leída, oída...-. Aquel colectivo que se define por haber formado parte del proceso de una obra, sin entrar demasiado en la problemática a la que hacía referencia. Se podría siempre plantear algún problema: ¿Sería público de *Seinfeld* alguien que sólo ha visto dos temporadas y no las nueve de la serie?, ¿podría considerarse público alguien que ha pasado de largo, mirando de un vistazo simplemente, *Las meninas* en el Museo del Prado? Abramos la definición, no nos detengamos en estas cuestiones. Atenderemos a lo que podría entenderse como un 'público efectivo'. Si efectuamos una rápida analogía con el proceso comunicativo, entonces, el público sería aquel colectivo que efectivamente es receptor, siendo el emisor el autor, y el mensaje la obra.

Y en relación a éste es como se forma también la noción de autor y de obra. La relación entre las tres partes -autor, obra, público- parece imprescindible para empezar a tratar la cuestión acerca de su naturaleza. Ya propone Foucault en la charla anteriormente mencionada, *Qué es un autor*, que dichas nociones parecen funcionar más como un código propio que como un referente directo¹. Es decir, que el autor, pese a compartir el nombre con la persona que lo encarna, se sitúa más allá

¹ Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?" en *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, n° 3, julio-septiembre (1969) pp. 73- 104 (Editado por ElSeminario.com.ar)

de ésta. Que dentro de una dinámica lingüística concreta, la referencia al autor no se agota en lo que Wittgenstein, en sus *Investigaciones filosóficas*, consideró como visión agustiniana del lenguaje, en la que éste funciona a modo de señalador, de simple referencia directa, como un dedo apuntando a una mesa cuando se dice la palabra 'mesa'. No es tampoco pura formalidad, puro contenido más allá del continente, no se aparta de su cuerpo y toma entidad propia y ajena. Funciona efectivamente como una guía para determinar -desde que nace esta noción- el estilo, la forma, la coherencia, la continuidad, de una serie de contenidos: una frontera para separar qué puede considerarse propio de una entidad creadora y qué no². Pese a que Foucault focaliza en una noción de autor más referida a los textos y a su relación con las distintas facetas -o egos- relacionadas con él, es interesante definir aquí un autor genérico como un tipo, como un código, donde unas tijeras van recortando qué es obra y qué no lo es, qué obra es y qué obra no es, dentro del formato autor.

Tras la evolución del autor en la historia, sus implicaciones con la cultura de la que forma parte, en la que nace y se forma, y a la que alimenta él también, podemos cuestionarnos quién es hoy un autor para su público, y que consecuencias tiene esta entidad para éste. Dentro de un modelo cultural concreto, el autor funciona como entidad que expresa la relación entre sus partes en constante cambio y transformación. Puede considerarse a la vez testigo, intérprete y constructor -dentro de su determinado contexto- de las condiciones que hacen bullir el avance de la cultura, así como de la historia. Allí encuentra un reconocimiento cuando además de hacerlo de forma cierta, aporta componentes innovadores, entretenidos, bellos, destacables, transgresores... Aunque este último elemento en su cierta medida. Se puede transgredir, pero hay grados de transgresión, y siempre nos encontramos ante la posibilidad de cruzar la frontera -siempre indefinida- que hace saltar la liebre. Llega el momento en el que dicha interpretación, dicha aportación,

² Ibidem pp. 14-16

dicho testimonio, ha traspasado la línea de lo aceptable dentro del concierto global cultural. Cuando algo falla hay responsables humanos, no puede ser la misma sociedad la que haya hecho emanar ciertos sentidos (en las obras) que considera cuestionables. Busca un chivo expiatorio, y qué más cercano y redondo a donde emana dicho problema que la persona concreta de donde surgió su planteamiento, aquella persona que ciertamente comparte nombre con el autor. Es aquí donde el público acepta esa figura de autor, pero para lo que le interesa, o cree interesar. Ese código que supone la entidad de autor se suspende, y hace falta en este momento señalar, cuestionar, ignorar, o castigar a alguien -desde el momento en que se entiende su obra dentro de un sistema de propiedad³.

Aquí es donde yo propongo la cuestión que abordaré a lo largo de las páginas y sobre la que trataré de aportar alguna respuesta: acerca de qué responsabilidad tiene el autor frente a su público y viceversa a distintos niveles. Niveles como el moral, que directamente aparece problemático, pero también el nivel artístico, mediático, de propiedad, de influencia, de correspondencia... Propongo al respecto ciertas cuestiones que nos pueden acercar a qué me refiero, preguntas tales como: ¿tiene el público potestad para demandar, o incluso a exigir, el rumbo artístico de una obra?, ¿puede cuestionar moralmente a la persona que se identifica con el autor?, ¿cuáles son los límites de la vida privada y el espacio público para un autor?, ¿se puede dicotomizar el código autor y el individuo humano que comparte su nombre?, ¿supone una obra -dentro de su incierta naturaleza- un siempre efectivo método para codificar contenidos en clave de obra, sin interrelación con la vida normal y el mundo donde habita? Al cuestionar aspectos de tal naturaleza, tendremos que habitar un espacio donde convivir con cuestiones colindantes, como la ya citada ontología de autor y de obra, como la naturaleza propia del arte, así como de otras muchas como las esferas pública y privada, de intimidad, de libertad... sobre los que se irá haciendo referencia cuando vayan apareciendo.

³ Ibidem pp. 16-17

2. Responsabilidad, reconocimiento y cuestionamiento.

Dentro de toda responsabilidad respecto a otra parte, o de toda petición de responsabilidad, juega un papel fundamental la noción de reconocimiento. No creemos ser responsables respecto a personas a las que no reconocemos -ya sea por desconocimiento o por falta de comprensión-. Y del mismo modo, no pedimos responsabilidad a quienes quedan fuera del ámbito de nuestro reconocimiento, por así llamarlo. Entonces, ¿donde surge el problema, donde comienzan a no reconocerse las líneas? Parece que en el proceso comunicativo que engloba una obra, entre el autor y el público, el reconocimiento cobra un papel más fundamental en la parte más expuesta -pues como se decía, el autor comparte nombre con la persona que lo encarna, incluso si utiliza un pseudónimo o un alias se procede a identificar ambos aspectos-. Es aquí donde el público, como entidad informe y más abstracta, toma conciencia del autor respecto de su obra y de aquí surgen posibles malentendidos o problemáticas -con sus respectivas causas-. Se confunden espacios, se reclaman líneas de actuación, de creación, de moralidad, de comportamiento, artísticas, teóricas...

Algunos ejemplos de dicha problemática en la actualidad:

2.1 Cuestionamiento creativo, imposición artística, intereses.

- *Casi un millón de fans de Juego de Tronos firman una petición para rehacer la octava temporada*⁴

⁴ Tresb (17 de mayo de 2019) Casi un millón de fans de Juego de Tronos firman una petición para rehacer la octava temporada. *buhomag.elmundo.es* (consultado agosto-septiembre 2020) <https://buhomag.elmundo.es/entretenimiento/series/juego-de-tronos-peticion-rehacer-octava-temporada/>

change.org Inicia una petición Mis peticiones Más peticiones Programa de socios Q Entrar

Rehagan la temporada 8 de Juego de Tronos con guionistas competentes

[Detalles de la petición](#) [Comentarios](#) [Actualizaciones](#)

Rehagan la temporada 8 de Juego de Tronos con guionistas competentes



1.836.381 personas han firmado. ¡Ayuda a conseguir 3.000.000!



 pauline odette castañeda ha firmado esta petición

 Chupeme ElAño ha firmado esta petición

Nombre

Apellidos

Correo electrónico

Valladolid, 47007 España 

Quiero saber si esta petición gana y cómo puedo ayudar a otras peticiones ciudadanas

No quiero saber cómo avanza esta petición ni otras peticiones importantes

Firma esta petición

No mostrar públicamente mi firma y mi comentario en esta petición

Procesamos tus datos personales de acuerdo con nuestras [Política de privacidad](#) y [Normas de uso](#)

5

Pasado un tiempo de la noticia citada, la petición ya alcanza casi los dos millones de firmantes. Pese a que cualquier persona, adjuntando una dirección de correo electrónico a su petición, puede realizar una firma, change.org ha tomado cierta relevancia a la hora de peticiones multitudinarias para temas de muy diversa índole. Cuando el final de Juego de Tronos llegó a nuestras pantallas en 2019, el descontento de los espectadores, del público de la serie, no se hizo esperar en las distintas redes sociales. Comentarios negativos acerca del cambio de los guionistas, así como críticas a la resolución de la serie en la octava temporada -tanto en relación a la trama y a su consistencia, como a la calidad de rodaje o al atropellado ritmo al que terminaron sus escritores para poder participar en la saga *Star Wars*-, se hicieron notables tanto en las conversaciones cotidianas como en los post dentro de internet. Pero un paso más allá, cruzando ciertas líneas que todas estas críticas no

⁵ Captura de la página de la petición. Fuente: *change.org* (consultado agosto-septiembre 2020) <https://www.change.org/p/hbo-rehagan-la-temporada-8-de-juego-de-tronos-con-guionistas-competentes>

atravesaban, fue la petición de volver a rodar la octava temporada, y de despedir a los guionistas responsables del final de la serie.

Aquí, dentro de todos los temas en cuestión que se trataban, aparece uno nuevo: la profesionalidad del autor, su vida laboral, la posible intrusión en el puesto de trabajo.

-¿Qué quieres que diga? No quiero hacer más películas cómicas, y nadie puede obligarme. No me siento gracioso, miro al mundo que me rodea y todo lo que veo es sufrimiento humano. [...] -

-Esto es valium.-

-Ah, el tranquilizante para los del mundo del espectáculo. ¿Habéis leído alguno en la primera del New York Times que la materia se está destruyendo? ¿He sido yo el único que lo ha visto? El universo se está deteriorando gradualmente, no va a quedar nada, comprendéis. Y no estoy hablando de mis estúpidas películas, sino que con el tiempo no quedará nada de Beethoven o de Shakespeare... [...]

-En qué piensas cuando sales por ahí.-

-Pues, pienso en toda esa gente y..., ya sabes en lo infelices que son la mayoría de ellos, y en las cosas tan horribles que se hacen unos a otros. No sé, y cuando ves la rapidez con que se desarrolla todo la verdad es que no sabes si merece la pena o no.⁶

En esta obra citada, Woody Allen utiliza la parodia de un artista de mediana edad preocupado por cuestiones existenciales más que por su éxito en su filmografía cómica, despreciándola ya a falta de respuestas acerca del sufrimiento humano y de la falta de sentido de la vida⁷. Se hacen continuas referencias a cómo el público -ya sea indirecta, como directamente- se inmiscuye en la vida del autor para pedir lo mismo de siempre, a lo que están acostumbrados -en el caso de este ejemplo, la

⁶ Stardust Memories (Recuerdos de una estrella). Woody Allen. 1980.

⁷ Siegal, Mark D. "Ozymandias Melancholia: The Nature of Parody in Woody Allen's Stardust Memories", en *Semantic Scholar* (1985)

buena comedia que realiza Sandy Bates, el protagonista-. Cuando este cree que está manteniendo una conversación con una inteligencia superior, la única respuesta a las preguntas -fruto de su crisis de la mediana edad, sumadas a las incertidumbres artísticas que lo habitan- que obtiene es: *¿Quiere prestarle un servicio a la humanidad? Cuente chistes más graciosos*⁸. No hay salida, y parece que su público tiene razones para incidir en sus críticas y en sus voluntades respecto al comportamiento del autor. En su condición de autor, como veíamos, depende de su relación directa con el público, pero, ¿hasta qué punto puede demandar su público adueñarse de la persona que encarna al autor en sus inquietudes artísticas y profesionales?

Parodia también Allen, cuando el terapeuta del protagonista habla sobre la condición de las inquietudes de éste, sobre un trauma que sufren todos los artistas de mediana edad al cuestionar su obra y su influencia en el mundo real. El terapeuta lo denomina *Ozymandias Melancholia*. Juega con la falta de profundidad humana para determinar el sentido de la vida, y el sentido de su obra. Pueden parecer dos aspectos distintos, pero es central la cuestión que aquí se plantea, acerca de la influencia real de la obra del autor en el mundo. La responsabilidad es un eje crucial para la cuestión, desde el momento en que el público se ve influenciado por el carácter mismo de la obra cuando es espectador. ¿Ha de introducir el autor contenidos, cuestiones, relevantes y comprometidas en la relación directa entre obra, cultura e historia? ¿Es responsable de aportar al mundo algo positivo? ¿Qué determina qué es positivo y deseable, y qué es desdeñable y cuestionable? ¿Es el público?

El castigo, al que hacía referencia mencionando a Foucault, aparece en este tipo de cuestionamiento en relación a la condición profesional como autor. Parece que el público ha asimilado que controla las obras en una dinámica similar -o idéntica- a la

⁸ Stardust Memories (Recuerdos de una estrella). Woody Allen. 1980.

de la oferta y la demanda. Y aquí nos retrotraemos a cuestiones que rápidamente nos señalan a Benjamin y a la reproductibilidad en el arte, pero quisiera abordar esta dinámica en un momento posterior y distinto: de cómo ha tornado de nuevo un modelo que recuerda al mecenazgo. Existe un marco de responsabilidad económica donde el autor depende de los movimientos del público, y su cuestionamiento le puede costar su propio trabajo. ¿Podría Sandy Bates sobrevivir escribiendo y creando acerca del sufrimiento y la falta de sentido? Como se dice en esa misma escena: *“El sufrimiento humano no vende entradas en Kansas City”*.

¿Puede existir una verdadera y fluida relación de responsabilidad bajo el marco de estos parámetros económicos? La relación comercial con el público está tan afianzada por medio del modelo de producción que parece que los productores son los nuevos mecenas, que en vez de querer un retrato para colgar en su salón, quieren un producto acabado y moldeado para vender. Y su efectividad queda demostrada. Ahora queda determinar si es el público quien decide lo que ve -y por lo que paga-, o si el modelo intermediario de la producción ha modelado las opciones posibles a modo de píldoras consumibles. Si realmente hay elección. Si algo podemos comprender en todo esto es el marcado papel del gusto, tanto para la obra, como para el autor mismo, y cómo su exagerada consideración a la hora de resolver ciertos aspectos que repercuten en el autor -como el laboral, el personal, el creativo,...-. Sobre este tema del papel del gusto habrá que volver más detenidamente.

2.2 Cuestionamiento ético, censura moral, boicot ideológico.

- *Debate en Oviedo sobre si se debe retirar la estatua de Woody Allen ante las acusaciones de su hija Dylan de abusos sexuales*⁹

⁹ InfoLibre (Publicada el 18/01/2018 a las 17:37, actualizada el 18/01/2018 a las 20:03) Debate en Oviedo sobre si se debe retirar la estatua de Woody Allen ante las acusaciones de su hija Dylan de abusos sexuales. *infolibre.es* (consultada agosto-septiembre de 2020)



El día a día del autor es muy distinto del día a día de cualquier otra persona. Podría afirmarse rápidamente que guarda una estrecha relación con su calidad de personaje público, de exposición ante los distintos agentes sociales. Sin embargo, al respecto del tema que aquí se aborda tiene ciertas particularidades propias respecto a otros personajes públicos -como pudieran serlo futbolistas, políticos o jueces-. Su dinámica en relación a otros agentes sociales en lo referente a su imagen pública cobra ciertos matices que se han ido cristalizando de modos muy concretos a lo largo de los años.

Respecto a la actualidad, está a la orden del día cuestionar personalmente tanto la obra propia de un autor cuando se considera que hay algo ahí que condenar -y por tanto, hacerlo también con el autor- como al autor mismo cuando apoyándose en su

https://www.infolibre.es/noticias/politica/2018/01/18/debate_oviedo_sobre_si_debe_retirar_estatu_a_woody_allen_ante_las_acusaciones_hija_dylan_abusos_sexuales_74253_1012.html

¹⁰ Primera imagen: Noemy García García (31 de julio de 2005) Estatua de Woody Allen en Oviedo *wikipedia.com* (consultada agosto-septiembre 2020)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/13/Estatua_Woody_Allen_en_Oviedo.jpg/800px-Estatua_Woody_Allen_en_Oviedo.jpg

Segunda imagen: Luisma Murias (20 de septiembre de 2008) Woody Allen posa junto a su estatua en una de sus visitas a Oviedo. *La Nueva España (lne.es)* (Consultada agosto-septiembre 2020)

https://fotos00.lne.es/2008/09/20/318x200/2008-09-27_IMG_2008-09-20_02.01.15_672035.jpg

condición de personaje público se cuestionan y condenan también actos en su vida privada. ¿Debemos diferenciar con una barrera fija e inmóvil la figura como persona concreta y el código que aceptamos en referencia a su condición de autor? Resulta sencillo encontrar aquí, dentro de una amplia discusión que no voy a tratar aquí en profundidad, razones para establecer nexos de unión entre la persona y el código. Parece razonable pensar que hay situaciones o actuaciones que tambalean dicha barrera, y resulta intuitivo el hecho de que nazca de nosotros mismos cuestionar todo, y cuestionar día a día, el código y sus presupuestos. Sin embargo, encontramos también a diario ejemplos de sucesos que abren una amplia discusión respecto a qué se puede exigir y qué no debería hacerse respecto a la moralidad -como decía, tanto en el contenido de las obras, como en la vida privada del autor-. Esto nos retrotrae a la discusión a la que se aludía al comienzo de estas páginas, respecto a dónde acaba la obra efectuada por un autor, y dónde comienzan particularidades de su vida que no habrían de considerarse como tal. Es discutible -como propone Foucault en *Qué es un autor*- el hecho de considerar obras posibles borratajos, notas al margen de los textos, una factura o una deuda... Pero también lo es considerar dentro de la obra otros actos privados y personales, como pueden ser relaciones, actitudes u opiniones propias del autor.

¿Se podría considerar parte de su obra, o al menos, debería influenciar sobre aspectos relativos a su obra, las presuntas actuaciones de Woody Allen? Aquí, un rasgo de la condición pública del autor concreto y diferenciado tiene que ver con la presunción de inocencia, o dicho de otro modo, relacionándose con su condición humana, de su derecho de cometer errores sin ser el blanco de la reprobación pública por ello. Su intimidad, en este aspecto, moral -por llamarla de alguna forma-.

El castigo toma forma, dependiendo del ámbito o de la proyección del código autor en sus distintas posibilidades efectivas. Y el castigo toma tanta fuerza y se prepara de un modo tan previsible que incluso, como adelantaba, atraviesa pilares que

parece que todos deberíamos preservar, como la presunción de inocencia en el ejemplo de la anterior noticia. Más allá, incluso, si se demostrara y se condenara judicialmente a Woody Allen, ¿conlleva esto una justificación para retirar su estatua? Aparecería otro marco para la discusión, dentro de la misma problemática, pero con distintas premisas. Son cuestiones que pueden no preocupar desde un principio, pero no se tienen en cuenta sus efectivas repercusiones, tanto en el propio autor, en su carrera profesional, en su imagen, en su vida privada -emocional, psicológica, relacional...-. Parece razonable preservar un derecho a la autonomía moral, un margen -como cualquier otra persona- para poder equivocarse, un tratamiento relativamente igual al que pudiéramos tener con nuestro vecino -aquí, se entendería muy diferente si opino, cuestiono y presiono para que viva su vida de una determinada manera-.

Parece recomendable indagar en las diferencias de los distintos planos, y en las distintas incidencias que tiene el código autor dentro de ellos. El plano judicial, el plano moral, el plano personal, el plano privado, el plano artístico, el plano político, el plano económico... Muchas veces se confunden, pretendidamente, y los medios de comunicación se nutren de ello como una morbosa forma de proporcionar entretenimiento vestida de información necesaria para la ciudadanía, confundiendo opinión y noticia.

- *Msias y Sons of Aguirre. Boicoteados en el Alterna Festival.*

Sigue la controversia en torno a los artistas y grupos acusados de abuso en su posición de poder respecto a las relaciones personales con sus seguidoras. La tensión llega a los propios festivales, con acciones directas sobre los músicos acusados o bajo sospecha.¹¹

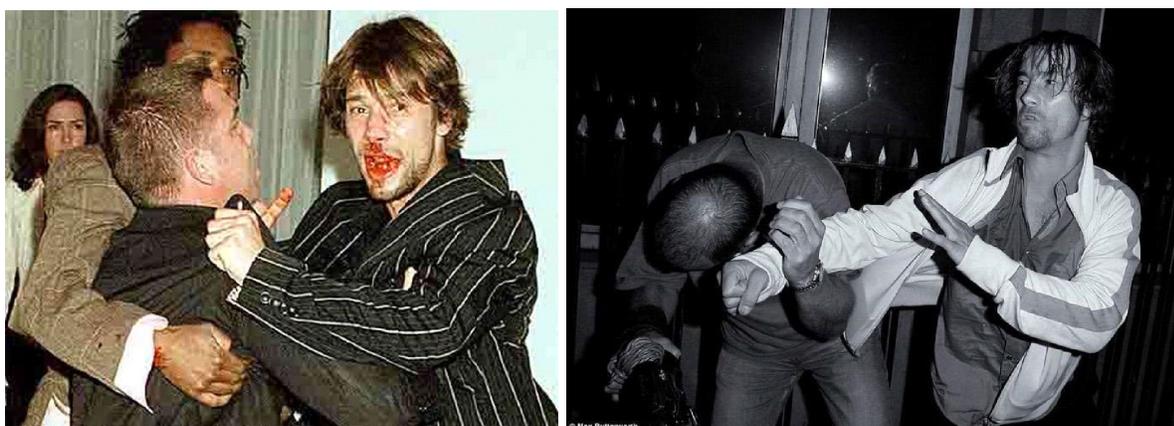
¹¹ Leo Cebrián Sanz (9 de julio de 2018) Msias y Sons of Aguirre. Boicoteados en el Alterna Festival. *losmejoresrock.com* (consultada agosto-septiembre 2020)
<https://losmejoresrock.com/msias-y-sons-of-aguirre-boicoteados-en-el-alterna-festival/>

Desde el momento en el que un autor, en su calidad de personaje público, tropieza en temas legales, o al menos en aspectos donde se les supone una responsabilidad, puede comenzar una campaña de desacreditaciones o boicot al autor o autores en cuestión. En el caso del ejemplo, por su nombre, Víctor Barroso, no lo conoce prácticamente nadie -más allá obviamente de su ámbito privado-. Sin embargo, en el contexto de internet y de su grupo, Sons of Aguirre, es conocido como *Masa*, por su canal de youtube, o *McEndesa*, por su personaje satírico en el mundo del rap. En su twitter, o en su canal de youtube, se hizo famoso por su crítica al liberalismo y al capitalismo, y por denunciar situaciones de abuso de poder o de injusticias -en una actitud crítica respecto a situaciones de influencia mediante un aprovechamiento ilícito del poder-. En el momento en el que un par de chicas aparecen para hablar sobre sus relaciones con él comienza el cuestionamiento. Él, que ha denunciado dichas situaciones, es acusado de haber aprovechado su influencia -dada su fama y que las jóvenes eran fans suyas- para cuestiones de índole sexual -influyendo que eran menores de edad, de diecisiete años, y que las relaciones sexuales fueran sin preservativo, presuntamente, por voluntad de Víctor-. Desde entonces, merma su carrera como músico y su presencia en internet. Y él, junto con sus personas más cercanas en el ámbito profesional y personal, es cuestionado por su atribuida incongruencia.

Lejos de defender una completa separación entre el código autor y la persona que lo encarna, mi reflexión va más dirigida hacia hasta dónde es lícita una expectativa tan directa y dimensionada para con la figura del autor de la que se es público. Hasta qué punto es responsable el autor de su vida personal en el plano moral, y como ya se planteaba, si realmente es juzgable en el mismo plano una obra y una actitud o comportamiento -así, qué baremo se ha de utilizar para 'recortar' lo que es obra y lo que no, de lo que se tiene que hacer responsable el autor respecto a su público y de lo que no, de lo que el público se ha de sentir interpelado y de lo que no-.

2.3 Cuestionamiento personal, brecha en los límites público/privado.

- Jay Kay -cantante del grupo de funk, Jamiroquai- y sus diversos casos de peleas con paparazzis.



12

Respecto a la brecha personal, al traspaso de las línea público-privada, hace cuestionarse qué trascendencia tiene el código autor. También, a qué responde tal confusión respecto a los términos y a las consecuencias ante la falta de una respuesta sencilla a qué responde la noción de autor. Resulta complejo distinguir entre persona y código, puesto que esta en la base de la definición se concluye ser las dos cuestiones al mismo tiempo. Sin embargo, un segundo problema acude a nosotros rápidamente: dependiendo del aspecto concreto que tratemos en nuestro día a día puede destacar una de las dos. Jay Kay sigue siendo Jay Kay a la hora de salir de copas, y del mismo modo sigue siendo Jay Kay cuando da un concierto o cuando aparece en televisión. Sin embargo, su doble disposición se compensa hacia un lado o hacia el otro dependiendo de cómo lo tomemos, de si lo tomamos como hay

¹² Imagen 1: [Mirror.co.uk](https://i2-prod.mirror.co.uk/incoming/article329497.ece/ALTERNATES/s615b/E007011F-ED98-CEC3-B23AB4E042F786A8.jpg) (19 de diciembre de 2008) Jay Kay back in the fray as Jamiroquai discuss new deal [mirror.co.uk](https://i2-prod.mirror.co.uk/incoming/article329497.ece/ALTERNATES/s615b/E007011F-ED98-CEC3-B23AB4E042F786A8.jpg) (consultada agosto-septiembre 2020)

<https://i2-prod.mirror.co.uk/incoming/article329497.ece/ALTERNATES/s615b/E007011F-ED98-CEC3-B23AB4E042F786A8.jpg>

Imagen 2: Max Butterworth (mayo de 2018) [upsocl.com](http://cdn3.upsocl.com/wp-content/uploads/2018/05/4C999BC800000578-5768825-image-a-75_1527194073689.jpg) (Consultada agosto-septiembre 2020)

http://cdn3.upsocl.com/wp-content/uploads/2018/05/4C999BC800000578-5768825-image-a-75_1527194073689.jpg

que tomarlo, o si realmente hay unas pautas cerradas y correctas de determinación, un protocolo que diga: es Jay Kay o es Jamiroquai.

También es importante cuestionarse el marco social y cultural en el que nos desenvolvemos. En el momento actual, donde lo más cercano conceptualmente a la noción de artista sería una especie de ‘marca cultural’ o ‘marca artística’, que el público tiende (o no) a consumir dependiendo de sus características comerciales, se empieza a atisbar el problema de no distinguir a una persona en su condición de individuo anónimo y provisto de derecho. Parece razonable que la condición personal del autor quede salvaguardada, entendiendo su figura más que como unas veces una cosa, y otras veces otra, una suma de ambas a cada momento. Una síntesis de sus partes donde el resultado sume más que la adición de las partes.

- Los *raperos* Ajax y Prok aluden a sus problemas de depresión y de su ausencia en los medios de comunicación en relación a su condición de personajes públicos en una entrevista en *La Resistencia*.¹³

Desde este ejemplo, también se puede comprender el mismo fenómeno ya no desde la intrusión personal propia del periodismo amarillo, o de un fenómeno de subestimación del lado personal del autor. Aquí, se daría el suceso contrario. Cómo desde el momento en que el autor apela a la comprensión y al reconocimiento de unos contenidos en su público, se puede sobredimensionar la cercanía con este. Es decir, el público malinterpreta el código en el sentido de olvidarlo, entiende al autor como una persona más, y como se dirige a él directamente, lo interpreta como cercano, de su círculo. Estos comportamientos explican el hecho de que las celebridades no puedan caminar por la calle, ya no porque los reconozcan y este

¹³ La Resistencia en Movistar+ (28 de mayo de 2018) Entrevista a Ajax y Prok *youtube.com* (consultada agosto-septiembre 2020)
https://www.youtube.com/watch?v=mwRSIlkS6So&ab_channel=LaResistenciaenMovistar%2B

hecho perturbe a cualquiera, sino por la intrusión, por la toma de licencias por parte de desconocidos. Sucesos desde la petición de un autógrafo o de una foto -que si sucede constantemente ya se puede entender como una molestia-, hasta casos más graves como el acoso -vía internet, via personal...-, e incluso se pueden incluir casos de asesinato. En la película antes referida, Sandy Bates es asesinado por un fan cuyas últimas palabras son: *Sandy, es usted mi héroe*. En el caso de Ajax y Prok, se entiende que al ser artistas que apelan a un público joven que vive las mismas situaciones y se ven en los mismos contextos a los que ellos apelan en sus temas, hace que su público objetivo tienda a tomarse licencias, entendiendo una cercanía que en bajas dosis puede resultar incluso agradable -saber que te comprenden y que tu obra llega realmente a calar en tu público-. Pero conlleva una sobredimensionada respuesta que puede llegar a significar casos potencialmente intrusivos y problemáticos.

3. Discusión respecto al funcionamiento del arte y de la producción cultural contextualizados en su historia. El germen de la problemática.

En este apartado abordaré la discusión sobre el arte de masas, contexto en el que nos vemos envueltos a la hora de plantear las cuestiones a las que se ha hecho referencia. Desde el momento en el que nos encontramos ante un nuevo paradigma de la producción, también en el contexto cultural, surgen cuestiones que nacen en un determinado contexto económico, político y social que aparece con la revolución industrial y con el posterior modelo capitalista. A partir de las premisas kantianas sobre el gusto y sobre la experiencia estética, se desarrolla a lo largo del siglo XX una respuesta en base a dichas premisas, que tratarán de resolver el asunto del autor, del público, de la obra, y de su relación en base a las condiciones materiales que se han desarrollado en este contexto.

Aquí, tomaré la propuesta de dos autores de la Escuela de Frankfurt, Adorno y Horkheimer, en cuanto al funcionamiento de la industria cultural que proponen en su obra acerca de la ilustración para comprender un rasgo imprescindible a la hora de tratar el tema que se nos ocupa en estas líneas. Después, acudiré a la crítica de estas cuestiones por parte de Noël Carroll respecto a la desestimación por parte de estos autores, y de otros a lo largo del siglo XX -Greenberg, Collingwood, MacDonald-, al nuevo fenómeno del arte de masas. Esta discusión, este entramado, será la clave para comprender qué sucede con la cultura y qué sucede con el arte en un nuevo mundo globalizado en el que rigen los valores de mercado y un modelo industrial muy determinado -que pretende en este aspecto llegar a la mayor cantidad de personas con la mayor eficacia posible, y con un beneficio económico que rige este funcionamiento. Por tanto, aquí se tratará la relación de responsabilidad del autor frente a su público respecto a factores económicos, y también estéticos y políticos -y se pondrá sobre la mesa la relación que guardan estas dentro del modelo productivo tanto del siglo XX, como en la actualidad, aunque con matices evolucionados y cargados de nuevos sentidos-.

3.1. Adorno y Horkheimer, la industria cultural.

Adorno y Horkheimer proponen, en su escrito acerca de la industria cultural¹⁴, al público -al menos respecto al actual modelo de arte de masas- como un agente pasivo dentro de un modelo de producción de mercancía basada en la técnica llevada cada vez más al extremo. Bajo el dominio del capital, todo queda reducido a su carácter útil. Y los monopolios, lejos de intentar ocultar este hecho, lo utilizan como máxima de su sistema ideológico. La técnica como superación del hombre, la manzana mordida por Adán. La ciencia, las leyes de la naturaleza, el positivismo, la fría lógica que lo gobierna todo llevados al punto central de la imposición de la

¹⁴ Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. "La industria cultural", en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Traducción de Juan José Sanchez. Madrid. Colección Estructuras y procesos. Serie Filosofía. Editorial Trotta (1994) pp. 165-212

ideología del capital. Y aquí es donde entra la función, orquestada y armonizada, de la industria cultural -así, con el resto de industrias, de 'instituciones' de la técnica-. Aquí, lo que en un momento se concibió como actividad artística, o más genéricamente como actividad cultural, nace como mercancía dentro de un entramado de intereses útiles y detrás de ellos, los mayores interesados. Estos se fundamentan en su modelo ideológico apoyados sobre el nacimiento y la crecida de unas necesidades que ellos mismos han creado. “[...] *los elementos sensibles, que se limitan, sin oposición, a registrar la superficie de la realidad social, son ya producidos, en principio, en el mismo proceso técnico de trabajo y se limitan a expresar la unidad de éste como su verdadero contenido.*”¹⁵

Llegados a este punto, a este escenario, donde toda creación de una obra no puede quedar exenta de su valor frente al mercado, aparece la imposibilidad de poder plantear nada fuera del foco del capital. Toda obra, por tanto, está atravesada por un interés. La fuerte corriente de creaciones culturales que supone un modelo de hiperestimulación y de constante avance técnico va dirigida a un único objetivo: que todo siga igual. A que el engranaje de la industria siga girando. Ya no tanto en el sentido de que todo se mantenga estático o inamovible, sino que en su constante cambio, en su imparable evolución, se mantenga el cauce abrupto de la ideología del capital.

Respecto a esto, ¿dónde quedaría la figura del público?, ¿cómo se conformaría?, ¿qué supondría? Dentro de la terminología marxista propia de estos autores de la teoría crítica, el público quedaría reducido a la misma naturaleza que su objeto de consumo, una entidad basada en su mercantilidad. Los estudios de mercado que organizan el flujo de avance de la industria cultural los tomaría como cifras, como estadísticas, -y como iba adelantando- como un elemento pasivo. Y esto no es debido a su voluntad, ni a su capacidad, ni a su falta de compromiso con el arte -al menos

¹⁵ Ibidem pág 169

completamente-. Si se ha organizado un entramado cultural donde todas las reacciones están previstas y enfocadas a las ganancias, usando como medio la segmentación de los posibles intereses del público, nos encontramos ante un sistema cerrado que se orchestra con la intención de que no entre ni un ápice de entropía, de cambio, de contestación. La contradicción, el cuestionamiento directo -como avanzaba- queda previsto desde el momento en que se crean esa serie de necesidades, pudiendo acudir a ellas como fórmula intachable para justificar la multiplicación constante de contenidos repetitivos y con el único fin de saciar dichos intereses creados.

Entonces, desde el momento en el que el público ha sido igualado a la condición de mercancía, la base de toda la problemática respecto a la responsabilidad -desde esta óptica- sería exigir un producto mejor al autor -sin tener en cuenta todo el proceso de funcionamiento de la maquinaria productiva y de la industria cultural-. El autor sería aquí el chivo expiatorio de los engranajes del proceso productivo. Es decir, la cara visible, el nombre de la marca, el enemigo público número uno en el caso de que haya algo que reprochar. No es el jefe de la empresa, ni el director ejecutivo, sino la cara visible que se encarga de recibir los golpes y/o los halagos. Y la industria conoce esto, es ella quien ha dispuesto así el modelo. En el caso de la crítica, el autor sería el encargado de recibir el castigo, y así ha de ser porque desde el primer momento es un puesto prescindible, reemplazable. Si no es la crítica o la puesta en el punto de mira, es el propio tiempo quien lo destituye. Se podría considerar en contra de este funcionamiento que existen autores que parecen ser eternos, que su grandeza o su genialidad son intocables e intachables.

Y esto definitivamente sucede así, como ejemplo de lo mismo que hace la industria cultural con sus contenidos frente al público: crear la ilusión de que con esfuerzo, con ganas, con algo de chispa, con genialidad, se puede aspirar a la grandeza, a la fama y a la eternidad. Sin embargo, no se tiene en cuenta, aún así, que

recurrentemente aparecen nuevos puntos de crítica incluso para los más icónicos autores, adaptándola a la problemática social del contexto histórico concreto, que se renueva constantemente.

Así, podríamos decir siempre que no merece la pena adentrarse en la obra de Heidegger porque era nazi, o en la Platón porque era un misógino o por defender la esclavitud como modelo, o señalar y desdeñar esa faceta de Newton interesada en la alquimia. Pero por el otro lado, la parte correspondiente a todo autor que cae en el olvido, en la censura o en la condena, es la inmensa mayoría. Y así, desde distintas ópticas propuestas y diseñadas por el modelo cultural, se construye el relato de que para que todo evolucione mejor, hemos de alcanzar un nivel cada vez más alto y sofisticado a nivel técnico, para cubrir todas las necesidades que van surgiendo. Visto desde fuera, se trata de un proceso que se retroalimenta negativamente, y que genera una espiral de consumo, nuevas necesidades creadas y expectativas que tienden al infinito.

3.2. Noel Carrol. Su crítica a Adorno y Horkheimer y su propuesta.

En este apartado abordaré la crítica propuesta por Noël Carrol a las nociones de Adorno y Horkheimer respecto a la pasividad, a la relación política-estética en los juicios del arte -y en especial el arte de masas-. También apuntaré brevemente lo que entiende Carroll por arte de masas y una crítica que propone a su explicación Javier Ruiz Moscardó.

3.2.1. Crítica a Adorno y Horkheimer.

Noel Carroll contesta esta visión propuesta por Adorno y Horkheimer en su obra *Una filosofía del arte de masas*, en el capítulo en el que se dedica a contraargumentar las,

para él, más directas oposiciones al modelo del arte de masas¹⁶. Dedicar un apartado¹⁷ dentro de este fragmento para cuestionar y revisar las premisas y desarrollos dentro del texto anteriormente mencionado, *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas* -dentro de *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*-.

Carroll recrimina a Adorno y a Horkheimer en este texto que se apoyan en una noción kantiana, desde su punto de vista, mal interpretada¹⁸. Entiende que la actividad que pretenden del público sí se da en el arte de masas. También, entiende que estos autores defienden que un arte pretendidamente desinteresado, cuando tiene la pretensión -por parte de su autor- de salir del modelo de mercado, es un arte auténtico. Esto se basaría en las nociones que Kant aporta en su Crítica del juicio estético, en el apartado de la belleza. El punto central de la evolución desde un malentendido en Kant sería que trasladan el contenido del análisis del juicio estético que él hace al arte. Esto se aplicaría a la obra de arte como un elemento que haga despertar dichas facultades en su *finalidad sin fin*. Así, se habría desvirtuado la discusión cuando se confunde el juicio estético con el objeto del arte. Esto sucede, entiende, tanto en autores como Greenberg, que confunde actividad del público, como elemento activo en el interpretar de las obras, con una dificultad y una falta de pretendida profundidad en su análisis -un arte por el arte, que busca desentenderse del contenido en su planteamiento, que busca sus condiciones de posibilidad en su proyecto, y que se identifica con las vanguardias del siglo XX-. También defenderá que pese a esta visión de que el público en el arte de masas no funciona activamente, sí lo hace desde el momento en que no se puede trazar una línea separadora entre actividad y pasividad -el mero hecho de observar ya sería activo-, considerando el argumento de la sencillez y de la pasividad del arte de masas en el público como una falacia. Respecto de Adorno y Horkheimer, las nociones kantianas habrían evolucionado de una forma similar, y errónea para Carroll. La noción de que el arte

¹⁶ Carroll, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Traducción de Javier Alcoriza Vento. Boadilla del monte (Madrid). La balsa de la medusa. Antonio Machado Libros (2002)

¹⁷ Ibidem pp. 74-89

¹⁸ Ibidem pp. 89-104

verdadero, el arte auténtico, es el que busca deshacerse de su estatus como mercancía es algo que tampoco acepta en base a la misma crítica. La noción de actividad en el público, que se considera una de las premisas para un arte auténtico, la critica del mismo modo con el erróneo proceder desde la tesis kantiana. Así, cree Carroll que lo que hacen estos autores, junto con los anteriores que cuestionan el arte de masas -Greenberg y MacDonald-, es desestimar el arte de masas del mundo del arte, apartarlo, “librarse de ese problema” para sí salvaguardar el arte vanguardista.

También critica Carroll a Horkheimer y Adorno que los juicios estéticos no intervienen en los juicios políticos o sociales. Que el arte de masas no funciona con el fin de que todo siga igual, puesto que entiende que también existen obras que proponen al mundo situaciones en las éste puede cambiar -aunque se abre la discusión de si estas no están diseñadas para caer en que ese ficticio cambio en el mundo nunca funciona en el plano real, o que minimizan estas posibilidades con el fin de dar un controlado atisbo de fe, que nunca viene mal para tratar la desesperanza de la monotonía social y política-.

3.2.2. Propuesta de Carroll.

De este modo, entiende al público del arte de masas como genuino, aunque acepta que muchas veces ocurren ciertos sucesos a los que los críticos del arte de masas se refieren en sus críticas. La repetición de patrones, la fórmula inagotable de producción de obras para el consumo del mayor número de personas, la falta de profundidad del contenido al seguir un modelo preconcebido, el actuar de los productores y los distribuidores con el fin de obtener el mayor beneficio con el mínimo esfuerzo... Pero considera que esto no es definitorio del arte de masas, y que puede suceder en otras producciones artísticas. Aunque suceda, y se pueda observar directamente en un estudio empírico, también hay ejemplos a los que se puede

acudir donde no sucede, por lo que no supone una cualidad intrínseca del arte de masas.

Carroll propone una atención para la definición del arte de masas neutral, en el sentido de entender las condiciones necesarias y suficientes para clasificarlo. Entiende que el arte de masas, a diferencia de Adorno y Horkheimer, o de Greenberg o MacDonald, no comprende un componente político o ideológico que sea necesario para entender su naturaleza. Sus premisas para la clasificación son tres: arte de masas es aquel que se reproduce -que consta de varias copias o reproducciones-; es aquel que se produce y se distribuye mediante el mecanismo propio de la tecnología de masas; es aquel que se plantea desde un principio para la fácil accesibilidad al mayor número de personas no instruidas con una efectividad mayor¹⁹.

Javier Ruiz Moscardó analiza de esta propuesta -en su artículo *La mayor comprensión para el mayor número: la posición de Noël Carroll acerca del "arte de masas"*²⁰- la pretendida maniobra de Carroll de apartar las cuestiones estéticas de las cuestiones políticas. Entiende de las dos primeras premisas dentro de su propuesta de definición del arte de masas que apuntan a una condición meramente cuantitativa. Señalan la producción, la reproducción, la distribución y el grado de alcance para un mayor número de personas dentro de una escala numérica. Sin embargo, donde carga su propuesta es en el tercer punto. Aquí, esquiva una concepción romántica del autor desde el momento en el que comprende que la facilidad o la asequibilidad al público -que Greenberg y MacDonald entendían como un fallo- es una pretendida estrategia de la producción de las obras dentro del arte de masas. El autor ya no es concebido como artífice de un producto fruto de sus intenciones o deseos, de sus propósitos artísticos o intelectuales, o de sus inquietudes y preferencias: ahora es entendido como un orfebre que ha de crear un

¹⁹ Ibidem pág 172

²⁰ Ruiz-Moscardó, Javier. "La mayor comprensión para el mayor número: la posición de Noël Carroll acerca del "arte de masas"." en Rev. *Guillermo de Ockham*, 16(1) (2018) pp. 37-44.

modelo, en base a que ha de ser consumido más rápida, fácil y eficazmente por el mayor número de personas. Y en este sentido, ya no se apela a la libertad, a la expresividad, a las inquietudes y deseos que se entendía que formaban parte de un proceso creativo. Si desaparece la libertad del autor, parece significar que también desaparece la libertad del público, en tanto que todo está mediado y orquestado por un agente externo a ellos. Se apuesta por una satisfacción del público en el plano del *goce*, entiende Ruiz Moscardó. Un goce enfocado hacia una respuesta relativa al gusto: satisfacer este gusto, en una actividad que no supone de más recursos que los que ya se utilizan en el día a día, sin apostar por un enriquecimiento del público en el proceso, y quitando toda consideración romántica del autor en su actividad. Entiende también que su fallo está en *naturalizar* este funcionamiento que apuesta por la *accesibilidad* de la obra para el público, pero que deja de lado el funcionamiento estructural de la misma.

Como se ha propuesto, en lo relativo a la configuración de una codependencia entre la figura de público y la de autor, mediada por la producción cultural, entra en juego una dinámica mercantil. Esta supondrá la evolución de una nueva forma de comprender la cultura y el arte, y que en lo que concierne a la responsabilidad, introduce en los comportamientos de los distintos agentes nuevas tendencias, y como se ha visto, nuevos problemas. A partir de aquí consideraremos la cuestión de la responsabilidad desde otro punto de vista del todo apartado, en el sentido de que propuestas totalmente alternas también involucran cambios, y configuran nuestro tratamiento de esta dinámica aunque se atienda a nociones mucho más generales y en otros aspectos dentro del estudio filosófico al respecto. A continuación, un apartado en lo referente a consideraciones que surgen de mano de la fenomenología -en este caso, de las propuestas heideggerianas sobre la técnica moderna dentro de su modelo filosófico propio-.

4. Heidegger, el plano de la técnica moderna respecto a la relación.

Como iba adelantando, en las consecuencias directas de la propuesta heideggeriana, aparecen nuevos matices que también configuran el *collage* de la problemática en nuestro día a día. Aquí, trataré de exponer la dinámica del autor, la responsabilidad, y el público entendiendo estas figuras dentro de lo que Heidegger comprende como técnica moderna, para después proponer un posible análisis fenomenológico del autor. Citaré, primero, un análisis propio -en respecto de la noción de técnica, y de técnica moderna, propuesta por Heidegger en una de sus conferencias.

[...]atendemos a las nociones que Heidegger aporta sobre la técnica -para la exposición me basaré en el artículo de Heidegger sobre *La pregunta por la técnica*-. Heidegger entiende que, preguntándonos por cual es la esencia de la técnica, poniendo bajo el foco de la discusión todos los aspectos que pudieran ser imprescindibles para tal pregunta, llegaríamos a dos nociones básicas -que a cualquier persona le podría parecer razonable justificar-: En primer lugar, que la técnica es una ejecución de medios y fines. [...] En segundo lugar, que la técnica es un quehacer humano. [...] Estas dos nociones, entenderá Heidegger, están correlacionadas en tanto que es una actividad humana que se dispone de medios y de fines -entendiendo también los fines como medios para otros fines-. Y de su humanidad se entiende que atraviesa toda vida humana, tanto si se exagera su puesta en escena como si se quiere negar. [...] esto no es suficiente para llegar a conocer la esencia de la técnica, para transitar el camino a través del cual nos acercaremos a los fundamentos de la tecnicidad. Una comprensión técnica en su momento de desarrollo moderno -tanto en el contexto del propio Heidegger, como de manera mucho más potenciada en nuestra perspectiva actual, llevado a extremos insospechados para ambos-, pero también en su momento pasado de hacer artesanal y artístico también. La corrección [de la aproximación que se hace respecto a estas dos nociones anteriores], entiende, no es suficiente para comprender las condiciones de verdad para la esencia de la técnica, aunque es un primer paso del que partirá en su camino de investigación. [...] por parte de Aristóteles, se conciben las cuatro

modalidades de causa: causa material, causa formal, causa final y causa eficiente, funcionando todas de la mano para fundamentar la existencia de los entes. Y esto sucede tanto a nivel humano, a nivel productivo, como a nivel natural, a nivel biológico. En la misma concepción y origen de todas las cosas se aunarían estas cuatro causas, haciendo así aparecer la realidad. Haciendo aparecer los concretos. Y aquí está la clave para comprender la técnica y su esencia, para Heidegger: hace aparecer las cosas frente a nosotros, a las cuales nos referiremos con la noción de verdad. *La técnica es un modo del hacer salir de lo oculto. La técnica esencia en la región en la que acontece el hacer salir lo oculto y el estado de desocultamiento, donde acontece la αλήθεια, la verdad.* [citando “La pregunta por la técnica” de Heidegger] [...] respecto al quehacer de la técnica moderna, lo que la constituye como una técnica nueva y diferenciada -pese a que sigue teniendo del carácter de *hacer salir lo oculto*, se encuentra bajo la explotación de la naturaleza ya no como un elemento con el que me relaciono bajo las condiciones propias de ambos para mi actividad productiva, sino como un provocar, como un forzar, como un emplazar. Así, como parte de la naturaleza que tiende al desocultamiento, en la técnica moderna va más allá que esta, entendiendo el desocultamiento como exigencia a la existencia. Así, en la concepción de la técnica moderna como emplazamiento, el mismo hombre también es emplazado.²¹

Heidegger también comprende la técnica moderna como el modelo que se apoya sobre las pretendidas fórmulas que prevén a la naturaleza y que pretenden adelantarse a ella.²² De este modo, su explicación de la técnica moderna es, entiendo, adaptable a la problemática que estamos tratando. El conglomerado artístico y cultural en el que nos encontramos suponen una rama, una parte del todo que responde a la forma de entender la técnica en la modernidad. Todo camina en un único sentido, el progreso por el progreso, con el fin de que radicalmente todo siga igual. Aquí, una forma de salir de dicho modelo, o de intentarlo, sería volver a

²¹ Aguado Ferrero, Jaime. *La categoría estética del reciclaje -lo reciclado- en un escenario postapocalíptico*. Inédito. pp. 1-3

²² Heidegger, Martin. “La pregunta por la técnica”, en *Conferencias y Artículos*. Traducción por Eustaquio Barjau. Barcelona. Ediciones del Serbal (1994) pp. 9-37.

comprender la técnica en su sentido original: un modo de hacer salir a la verdad, sin forzarla, una actividad humana de medios y fines que haga aparecer la verdad -y no una verdad al estilo del positivismo, que pretende anticiparse, una verdad que suponga un aparecer, un suceso propio del momento presente.

Respecto a nuestra cuestión: una forma de hacer arte que suponga un intento y una ejecución efectivas para dotar de verdad a la realidad. Heidegger ya comprendía una noción de verdad muy concreta, una verdad propia de la literatura. Aquí podríamos entender propiamente dicha literatura por el significado que aporta un proyecto artístico y cultural que tienda a la autenticidad, en el sentido de búsqueda y dotación de sentido. Aquí, la problemática surgida entre público y autor se encontraría relacionada con la capacidad productiva y con el forzar a la realidad a comportarse como uno quiere, intentando anticiparse a ella y confrontándose si no funciona como estaba previsto. La reflexión que hace Heidegger sobre la esencia de la técnica puede sernos clave para comprender ciertos aspectos que se podrían entender de la dinámica autor-público. Si nos basamos en la premisa de la técnica moderna, y entendemos el paradigma cultural y artístico dentro de esta dinámica, comprenderemos que se está intentando exigir a la naturaleza que produzca unos resultados concretos, una realidad concreta.

Así, los espectadores de Juego de Tronos se enfrentan a los autores de su final porque exigen una resolución 'digna' respecto de sus expectativas sin respetar la visión de sus creadores -en un proceso análogo al de exigir de la naturaleza un resultado concreto, desde una dinámica que entiende la producción cultural desde los mismos parámetros de la técnica moderna entendida por Heidegger-. Los seguidores de Sandy Bates en la ficción piden más y más comedia porque quienes crean el mercado y los contenidos son ellos y sus necesidades. Los fans de Jay Kay -o los que disfrutaban de sus escándalos y sus apariciones en la prensa amarilla- o los de Ajax y Prok, que confunden su implicación con estos, y entienden que su nivel de

vinculación a su público está marcado por sus deseos y por sus expectativas. Quienes creen que se ha de retirar la estatua de Woody Allen, o quienes boicotean a Sons of Aguirre por cuestiones morales dentro de su vida privada. Y todo esto se debe a que bajo esta óptica de la técnica moderna, si no sucede como le exijo a la realidad que suceda, el problema no es mío, sino de la realidad, y siempre pretenderé ajustarla a mi noción de cómo deben funcionar las cosas. Y no sólo yo, sino que toda la gente pretenderá hacerlo, desde sus intuiciones más individuales hasta sus pretensiones más colectivas. El mundo funciona así, y así se pretende que siga funcionando, pese a todos los avances que dan una imagen de que el mundo evoluciona y se revoluciona a una velocidad impresionante.

5. Algunas conclusiones y reflexiones.

Así, habiendo propuesto bajo distintas propuestas a lo largo del siglo XX, pretendo ahora exponer ciertas conclusiones y reflexiones que reflejan ese fenómeno multirreferencial al que me refería. Pudiendo considerarse contradictorias ciertas propuestas que se han tratado, lo cierto es que aquí considero que esto no afecta a las consideraciones -podemos considerar en ciertos aspectos, así es, confusas por ello- que se hacen en nuestro día a día y que generan unas consecuencias que no son del todo explicables si no atendemos a la globalidad de referencias -y aquí, lejos de intentar zanjar la cuestión, simplemente se ha propuesto bajo ciertos y determinados parámetros-.

5.1. Juicio estético/juicio político.

Siguiendo en las líneas que propone Adorno y Horkheimer, aquí, el producto de la técnica se iguala al productor de la misma. Es decir, en una concepción desde el ámbito de la técnica moderna, el producto y el productor se convierten ambos en productos desde el momento en que se quiere forzar un desvelamiento, cuando se

exige a la naturaleza a desocultarse. En el ámbito del arte, cuando Adorno y Horkheimer atienden a una idea de arte como un intento de salir del mercado, del esquema del capital, comprenden que la clave se encuentra en el intento de salir de esas fórmulas positivistas del mercado. Que el arte auténtico supondría salir de dicho mecanismo, y que al no poder hacerlo propiamente -puesto que no es posible concebirse fuera del sistema que da forma a la cultura- toma un aspecto central el intentarlo. El proponérselo, el tratar de llevar a cabo una salida, una crítica, un contenido que despierte la actividad en el público, y que éste cree sus críticas propias que se dispongan en una tentativa común. Sin embargo, en un modelo de la industria cultural son completamente comprensibles estos errores de forma, esta problemática generada, esta confusión respecto a los términos. El público y el autor no pueden guardar una verdadera relación -con su respectiva responsabilidad de establecer unos mínimos y unas pautas para la interacción- si nadamos en un contexto donde se desvirtúan los términos y las formas.

En definitiva, uno de los puntos centrales en los que radica la propuesta de Adorno y Horkheimer es que los aspectos estéticos influyen en los aspectos políticos y sociales -o incluso que no son tan diferentes unos de otros-. En ejemplos que no se refieren a la industria cultural, no se ve la realidad del mismo modo viviendo en un piso de cincuenta metros cuadrados que en un adosado, tampoco se ve la realidad del mismo modo viendo las montañas en la pantalla que atravesándolas. Nuestro aprendizaje y desenvolvimiento en el contexto estético en el que vivimos formará también parte de la elaboración de juicios morales y juicios políticos. Así, la industria cultural se encarga de crear el mundo al que acudimos mediante la televisión, los museos, la industria discográfica, el cine o nuestro ordenador. Aquí sí, con ejemplos puestos en el contexto del autor y de la producción artística y cultural, la crítica de las fórmulas no va tanto a su repetitividad, o a su falta de imaginación y creatividad -que también-. Aquí, los modelos creados originan un entorno estético que nos introduce en un modo de comprender la realidad política.

Lo que sí que podemos observar, en lo que a nuestra cuestión afecta, es que el comportamiento del arte de masas funciona de un modo muy característico. Dejando fuera el aspecto de la genuinidad del arte o sus tipos, el arte de masas supone un comportamiento entre las partes del proceso creativo y artístico muy concreto. El público, por tanto, en relación a los tres tipos de problemáticas que se han propuesto en el apartado 2, se comportaría así en consecuencia. Se ha educado y vive en un contexto donde sus intereses son comerciales. Si algo no les convence desde el punto artístico, ya no se atiende al código autor en su complejidad, en su aspecto humano, en su proyecto propio e individual, se entiende como un dispensador de entretenimiento y desconexión del mundo real -para, como se entiende, proponer las pautas para que este siga igual-. Si algo no les convence desde el punto moral, ya no se atiende al autor como un desconocido -que al fin y al cabo es lo que es-, se le atiende como un subordinado, como alguien a quien se ha contratado, y los aspectos morales de su vida privada y de su intimidad ahora sí entran en juego en la ecuación. Si se ven involucrados con la obra, se entiende que el autor se identifica con su obra, y estiran los límites de la privacidad y de su intimidad como con derecho también a poseerlos, como su disco, cuadro o película en la estantería.

Respecto a su discusión de Carroll con Adorno y Horkheimer, entiendo que en su crítica atribuye que éstos proponen una especie de arte genuino, auténtico, que escapa del modelo de mercado. Aquí, entiendo, Adorno y Horkheimer no llegan a hacer tal cosa, donde se pone el acento es en que no existe tal cosa como arte auténtico desde el momento en que todo está mediado por las condiciones materiales, por el funcionamiento de la industria, por el dictado de un modelo manejado por el capital. De aquí, se puede inferir que por lo que estos autores apuestan es por el intento, por sembrar un germen que pueda crear conciencia de una situación, del contexto en el que vivimos. En términos marxistas, un arte que

pretenda desalienar, aunque no sea capaz de hacer emancipar, ni de otorgar una autonomía total y efectiva. Aquí, el análisis crítico, el funcionamiento de la imaginación y el entendimiento -siguiendo la propuesta kantiana de su *Crítica del juicio estético*- estaría guiado a alcanzar un cuestionamiento y una actividad propositiva que permita -al menos intentar- salir de la dinámica del capital. Que las proposiciones no se mantengan estáticas como sucede en la industria cultural.

Todas estas consideraciones también guardan una relación directa con la posición del gusto respecto al arte y a la producción cultural. A lo largo del siglo XX, con el desarrollo de las vanguardias y con consideraciones -como las de Adorno- de una nueva etapa post-histórica en el arte, se entiende del arte que se aparta de la búsqueda del gusto. Que puede expresarse en distintos ámbitos, en distintas formas, y el gusto personal y privado -o formado por un público colectivo- pasa a no tomar una fuerte importancia para la ejecución y el éxito de una obra. El público, se observa, siempre vuelve a aspectos calificativos respecto del gusto.

Este estadio post-histórico en el que supuestamente vivimos, un estado de completa libertad, sin constricciones a priori para los artistas (Danto pone el ejemplo wittgensteiniano de la mosca que escapa de la botella), cabe pensar que también es un estado de completa libertad para el público de la obra, de modo que puede perfectamente pensarse que una respuesta estética apropiada a cualquier tipo de arte -sea esa respuesta buscada o no- es “no me gusta” o, como en el ejemplo con el que comenzaba [al principio del artículo], “no nos gusta”. El público, pues, puede volver a ejercer libremente el gusto, sin prestar mucha atención a cuál sea “la intención” de la obra o del artista o a si se ha “entendido” o no la obra del mismo.²³

La defensa de que el gusto no conforma parte esencial de una obra, pudiendo considerar que este forma parte de una respuesta pasiva del público, donde no hay esfuerzo, no hay complejidad y no hay una actitud activa -volviendo a los primeros

²³ Castro, Sixto J. "¿Qué hay de malo en “no nos gusta”?" en *Estudios Filosóficos* LXI (2012) pp. 447- 544. pág 529

autores apocalípticos²⁴- para leer las implicaciones políticas que supone el arte no supone que quede apartado de la ecuación. El público, según podemos apreciar empíricamente, siempre puede retornar a esa idea de gusto sin tener que interiorizar para la crítica aspectos como el intencional o el formal. ¿Es negativo, contraproducente, indeseable que el público analice la complejidad de una obra dependiendo del factor gusto? Parece exagerado pretender que esto no suceda. Como se considera en la cita, desde el momento en el que se apela a la libertad del proceso creativo, esto incluye a un factor muy importante dentro de él, la respuesta del público. Y ésta, se estará dispuesto a aceptar, que cuanto más libre sea más completo será el proceso creativo y general de la obra. Sin embargo, la reducción de todo al gusto, sí parecería una forma de reducir todo al estímulo, a la reacción inmediata, a la complacencia del público. Y la explotación de esta reducción bajo parámetros mercantiles parece un escenario que sí que puede llegar a comprometer la libertad que se defiende -si la balanza se descompensa, ese complejo equilibrio entre creación individual y producto puede inclinarse hacia un punto peligroso para esa misma libertad-.

5.2. Catarsis.

Un punto fuerte de la lógica del capital y de esa apuesta positivista respecto del modelo de mercado para el arte y para las propuestas intelectuales es la apelación a la emoción -más pronunciadamente en el arte-. Se ha considerado que el arte, ya sea dentro de un modelo impostado de suscitación de emociones creadas con escuadra y cartabón, ya sea dentro de una producción pretendidamente al margen de dicha lógica, ya sea a lo largo de la historia de la producción del autor, tiene un marcado carácter emotivo, apuesta por hacer referencia a las emociones. Ya desde la Antigua

²⁴ Como así refiere Ruiz Moscardó -en La mayor comprensión para el mayor número[...]- que Umberto Eco se refiere a los detractores y defensores del arte de masas, los que estudian esta temática.

Grecia, en las tragedias se observaba, si no directamente se pretendía, una catarsis para el auditorio. Leyendo a Aristóteles en su *Poética*, se plantea el fenómeno en su carácter psíquico o psicológico relacionado con la liberación de tensiones emocionales al experimentar -aunque no directamente- situaciones de tensión, de miedo, de compasión, además de otras tantas emociones. También, así, de otro fenómeno análogo relacionado con éste, en un aspecto fisiológico que apunta a una especie de cura médica del suceso.²⁵

Un éxito del capital, del *marketing*, tal y como podemos demostrar en el documental *El Siglo del Individualismo (The Century of the Self)* -de Adam Curtis, en 2002- es la apuesta por incentivar los afectos emocionales al producto, a la mercancía que se pretende vender. Y el arte, en especial, aunque también la producción cultural en general, posee una naturaleza propia en relación a este componente de apelación a la emoción que lo convierte en un producto muy adecuado para explotar ese valor para el consumo. La catarsis anteriormente referida pasaría a funcionar como una forma predilecta de anclar la emoción al consumo.

La liberación de esa tensión emocional con el fin, además, de que ahí se quede. Cuando salimos de ver una película, normalmente, podemos experimentar dicha sensación de tranquilidad, de alivio, de satisfacción, que rara vez dura más que la vuelta a casa. Una vez la hemos asimilado, las cuestiones de las que tratara la obra poco permanecen en nuestra cabeza, y menos para poner el foco de la crítica sobre ellas, de elaborar una respuesta activa al suceso que se ha vivido -apuntando de nuevo a las nociones de Adorno y Horkheimer-.

²⁵ Sánchez-Palencia, Ángel. "«Catarsis» en la *Poética* de Aristóteles". *Anales Del Seminario De Historia De La Filosofía*, 13, 127 (1996) pp. 142-143. (Editado por ElSeminario.com.ar) pág 34.

5.3. Técnica moderna, exigencia y condena.

Podemos entender que el arte de masas -comprendiendo este fenómeno en sus implicaciones más relacionadas con un modelo mercantil cada vez más exagerado- aparece con el nacimiento de la técnica moderna, en el sentido de que nace en un contexto de pretendido avance tecnológico que transforma por completo nuestra visión de la naturaleza. Y en el sentido en el que aquí tratamos, transforma nuestra visión de la naturaleza de una obra, de su autor y de su público. La nueva actitud, como ya se mencionaba, no consistirá en entender el fruto de la técnica como un desvelamiento de la verdad, tal como entiende Heidegger, ahora se exigirá unos comportamientos muy determinados a la naturaleza del autor y a la forma y contenido de su obra. En vez de proponer una actitud de descubrimiento, de ver qué aporta esta nueva propuesta -en el marco contextual de su momento, sus implicaciones con la cultura donde nace y su pertenencia a una tradición y a un universo de sentidos-, se le exige comportarse de una determinada manera. El público ha tomado, donde debería aparecer el carácter crítico, estético-político al que apelan Adorno y Horkheimer, el papel propio de un censor. Y más si se desvirtúa la actitud crítica desde la propuesta de una obra con la pretensión de que todo siga igual. Pasa a formar parte de un mecanismo coercitivo que la propia mecanicidad del capital pretende de él.

Es decir, ya no solo no poner en juego las facultades del entendimiento y la imaginación, en esa actitud activa que despierta la crítica y el avance, sino que se apuesta por una actitud que refuerza todo lo contrario: que todo siga igual. Que las cosas que son sean como tienen que ser. Que el arte y la proposición literaria o intelectual innove, pero lo justo para que nada cambie en el funcionamiento propio de la industria, de la técnica moderna. Que del mismo modo que evolucionan las comunicaciones, las industrias petroquímicas, o la industria alimentaria, lo haga también la industria cultural. Renovando medios que facilitan y respaldan la

producción y su continuidad, a un ritmo cada vez más desenfrenado y eficiente. Que las obras no sean más que producción, y en tanto producción, consumibles, y en tanto consumibles: ¿puede usted valorar la calidad del servicio que se le ha proporcionado?

5.4. Breve reflexión acerca de una posible concepción fenomenológica de autor.

Se puede entender, en contraposición, una visión fenomenológica de la producción cultural: una visión del autor como una figura que se propone descubrir la realidad, y a quien se le permiten ciertas licencias para estirar los límites de lo hasta el momento aceptado, para descubrir -sin forzar a la realidad, a la naturaleza- nuevos sentidos en su proyecto. Aquí, el público debería comprender al autor como una especie de explorador, una figura de transgresión de límites con el fin de cuestionarlos y revisarlos. Un explorador cuya actividad, cuya puesta en cuestión, cuyo desvelamiento de la realidad y de su sentido ya no sólo como proyecto individual o autónomo -que también podría serlo-, sino en un sentido más abarcador respecto a la cultura en la que se ampara y la que lo cobija. Mantener así un proyecto de desvelamiento del sentido, de la realidad que emerge, mediante sus obras. Aquí podría tomar un importante significado esa cuestión que Foucault propone en una posibilidad del código autor y de su funcionamiento, en cuanto a su disolución: *¿Qué importa quién habla?*

Y así, la obra podría entenderse -en su delimitación- desde una óptica más abierta y adaptable al momento concreto y a la naturaleza concreta de cualquier obra en cuestión. De una interpretación así, aceptando las partes del código autor y preservando así la suma de sus condiciones -tanto de derechos, deberes y libertades por la parte personal, como de proyecto y obra por la parte referida al código- formaría una síntesis más completa de la noción autor. Se podrían encontrar

muchos aspectos interesantes que podemos estar descuidando focalizando el autor en su persona y en su responsabilidad respecto de su medio. Y ya no para justificar una separación entre autor y persona, o para librar al autor de toda posible responsabilidad. Se trataría de funcionar en un código *como si*, para ver funcionar a la naturaleza por sí misma, formando parte de ella sin forzarla o exigirle resultados -como se imaginaba Andy Kaufman que sus espectadores golpearían sus televisores cuando vieran unas imágenes similares a interferencias en el televisor, que él mismo había planeado-. Sandy Bates -el personaje de Woody Allen en *Stardust Memories*-, al responder a los extraterrestres cuando le dicen que si quiere hacer una contribución al mundo haga chistes más graciosos, responde algo muy concreto. Una frase que él plantea como un problema, como una cuestión a resolver, y que se puede interpretar también como una respuesta, como un proyecto, y que me parece perfecta para terminar estas líneas: *Sí, pero tengo que encontrar un significado* -en la versión original referido como 'meaning', pudiendo entender también 'un sentido'-.

Bibliografía.

Carroll, Noël. *Una filosofía del arte de masas*. Traducción de Javier Alcoriza Vento. Boadilla del monte (Madrid). La balsa de la medusa. Antonio Machado Libros (2002)

Castro, Sixto J. "¿Qué hay de malo en “no nos gusta”?" en *Estudios Filosóficos LXI* (2012) pp. 447- 544

Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?" en *Bulletin de la Société française de philosophie*, año 63, n° 3, julio-septiembre (1969) pp. 73-104 (Editado por ElSeminario.com.ar)

http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf

Heidegger, Martin. "La pregunta por la técnica", en *Conferencias y Artículos*. Traducción por Eustaquio Barjau. Barcelona. Ediciones del Serbal (1994) pp. 9-37.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. "La industria cultural", en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Traducción de Juan José Sanchez. Madrid. Colección Estructuras y procesos. Serie Filosofía. Editorial Trotta (1994) pp. 165-212

Ruiz-Moscardó, Javier. "La mayor comprensión para el mayor número: la posición de Noël Carroll acerca del “arte de masas”." en Rev. *Guillermo de Ockham*, 16(1) (2018) pp. 37-44. <https://doi.org/10.21500/22563202.3581>

Sánchez-Palencia, Ángel. "«Catarsis» en la *Poética* de Aristóteles". *Anales Del Seminario De Historia De La Filosofía*, 13, 127 (1996) pp. 142-143.

<https://revistas.ucm.es/index.php/ASHF/article/view/ASHF9696120127A>

Siegel, Mark D. "Ozymandias Melancholia: The Nature of Parody in Woody Allen's Stardust Memories", en *Semantic Scholar* (1985)

<https://www.semanticscholar.org/paper/Ozymandias-Melancholia%3A-The-Nature-of-Parody-in-Siegel/249a23c61c10659af3beae92e285f0e92902d9c8>

Sumario

Resumen, palabras clave. (Página 1)

Introducción. (Página 2)

1. Público, autor, código y falta (introducción). (Página 3)

2. Responsabilidad, reconocimiento y cuestionamiento. (Página 7)

2.1. Cuestionamiento creativo, imposición artística, intereses. (Página 7)

2.2 Cuestionamiento ético, censura moral, boicot ideológico. (Página 11)

2.3 Cuestionamiento personal, brecha en los límites público/privado. (Página 16)

3. Discusión respecto al funcionamiento del arte y de la producción cultural contextualizados en su historia. El germen de la problemática. (Página 18)

3.1. Adorno y Horkheimer, la industria cultural. (Página 19)

3.2. Noel Carroll. Su crítica a Adorno y Horkheimer y su propuesta. (Página 22)

3.2.1. Crítica a Adorno y a Horkheimer. (Página 22)

3.2.2. Propuesta de Carroll. (Página 24)

4. Heidegger, el plano de la técnica moderna respecto a la relación. (Página 27)

5. Algunas conclusiones y reflexiones. (Página 30)

5.1. Juicio estético/juicio político. (Página 30)

5.2. Catarsis. (Página 34)

5.3. Técnica moderna, exigencia y condena. (Página 36)

5.4. Breve reflexión acerca de una posible concepción fenomenológica de autor. (Página 37)

Bibliografía y sumario (Página 39)