



---

# Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

Máster en Profesor de Educación Secundaria Obligatoria, Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas

## UNA PROPUESTA DIDÁCTICA DE LA ESTÉTICA ARTÍSTICO-POLÍTICA DE LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA EN 1.º DE BACHILLERATO

Jorge Furones Chaguaceda

Tutor: Víctor Cases Martínez

Curso 2023-2024

Solo cuando la humanidad esté liberada y reconciliada podrá contemplar quizá el arte del pasado sin avergonzarse, sin que haya en esa contemplación un mal deseo de venganza contra el arte contemporáneo, y sea una auténtica satisfacción dada a los muertos.

Theodor W. Adorno.

El problema no es oponer la realidad a sus apariencias. Es construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir, otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de las palabras y las cosas, de las formas y de las significaciones.

Jacques Rancière

Agradecimientos:

A mi madre por introducir en mí un imprescindible espíritu crítico y una excepcional sensibilidad estética.

A mi padre por enseñarme y ayudarme tanto siempre con una sonrisa y una constancia excepcional.

A mi pareja por escucharme, comprenderme y hacerme sentir que todo tiene solución.

A mis amigas y amigos por regalarme carcajadas, pero también momentos de reflexión y discusión.

A mi tutor por aconsejarme y ayudarme en todo lo posible para acabar este proyecto didáctico tan importante para mí.

Gracias a todos ellos he podido formular este trabajo, pero también he conseguido que se edifique en mí la docencia como proyecto vital.

Muchas gracias.

**RESUMEN:**

Se pretende crear una unidad didáctica sobre estética y política que cumpla con la normativa de la vigente LOMLOE. Versará sobre las relaciones que se pueden establecer entre la estética y sus manifestaciones con respecto al ámbito de la política y la crítica social. Antes de desarrollar a la unidad, se explicará conceptualmente y teóricamente cuáles han sido las condiciones materiales que han podido llegar a esta relación, incidiendo principalmente en la aparición de las vanguardias y la posmodernidad como momentos histórico-artísticos e histórico-filosóficos relevantes para la unión de ambas disciplinas aparentemente indisociables. Como fundamentación teórica se utilizarán los planteamientos de filósofos tan importantes como Rancière, Lyotard, Vattimo e integrantes de la Escuela de Frankfurt.

**PALABRAS CLAVE:**

Unidad didáctica, estética, política, posmodernidad, vanguardias.

**SUMMARY:**

The goal is to develop a didactic unit which consists in aesthetics and politics and that aligns with the regulations of the current LOMLOE. This unit will explore the connections that can be drawn between aesthetics and its expressions within the realm of politics and social critique. Prior to delving into the unit, a conceptual and theoretical explanation will be provided regarding the material conditions that have led to this relationship, particularly emphasizing the emergence of the avant-garde and postmodernism as significant historical-artistic and historical-philosophical moments that have intertwined both disciplines, which now seem inseparable. As a theoretical framework, the perspectives of philosophers such as Rancière, Lyotard, Vattimo, and members of the Frankfurt School will be utilized.

**KEY WORDS:**

Didactic unit, aesthetics, politics, postmodernism, avant-garde.

## ÍNDICE

1. Introducción.....	6
2. El formalismo y su ruptura.....	11
3. Estética y política.....	17
3.1. Estética y Escuela de Frankfurt.....	18
3.2. Estética y postmodernidad: diferendos.....	24
3.3. Una estética no solo política: nihilismo y hermenéutica.....	28
3.4. Estética y política: emancipación e ironía.....	32
4. Justificación didáctica.....	37
4.1. Objetivos.....	38
5. Esquema de competencias.....	40
6. Secuenciación didáctica.....	43
6.1. Atención a la diversidad.....	46
7. Conclusiones.....	48
8. Anexos de la unidad didáctica.....	51
9. Referencias.....	57

## 1.Introducción

En una realidad en la que la dimensión perceptiva del hombre está reducida a unas recurrentes esferas estéticas, y en la que nuestra dimensión moral está condicionada por las políticas sociales y económicas del momento, la reflexión acerca de la complejidad de su composición y su plausible alteración y reconducción es algo necesario para el progreso al servicio de las nuevas circunstancias. Nietzsche afirmaba en su *Estética y teoría de las artes* que toda la realidad es estética y que nosotros tenemos la potencialidad de alterarla. Ahora bien, ¿qué consecuencias ético-políticas podrían desencadenar estos cambios? ¿Es lícito cambiar la estética que nos rodea? Es decir, ¿se puede crear una unión entre la estética y la política?

Todas estas preguntas de difícil solución pero de vital importancia son interesantísimas y seguro que muchos de nosotros estaríamos dispuestos a aportar nuestra perspectiva con respecto al tema en un extenso y aparentemente inacabable ensayo filosófico. No obstante, lo que verdaderamente quiero en este trabajo es hacerles ver a mis alumnos que al menos podemos responder a una pregunta de las recién formuladas. Es decir, quiero que sean conscientes de que la estética no es únicamente una posible ficción ontológica, como afirmaría Kant y luego Rancière en su obra *El Espectador emancipado*, sino que es una realidad que está conectada con nuestra relación moral con el mundo, con los demás individuos y, por lo tanto, con numerosas reflexiones éticas y políticas imprescindibles para su transformación o conservación en el espacio. En este ensayo intentaré explicar en qué consiste esta relación, gracias a la ayuda de algunos de los pensadores, filósofos y artistas más relevantes que han tratado de mostrarnos este hilo conductor tan significativo y que ha sido motivo de tantas perspectivas y posiciones al respecto. Ahora bien, este trabajo perdería su relevancia filosófica si acaso no se empleara un esfuerzo adicional por transcribir estas elucubraciones en un interesante y útil material didáctico que pudiera aplicarse con todos aquellos alumnos que cursan Filosofía en Bachillerato. El resultado final de estas investigaciones será la creación de una pequeña y adaptada unidad didáctica que permita relacionar contenidos del currículo de 1.º de Bachillerato y que, gracias a la ayuda de ligeras innovaciones, se consolide como una situación de aprendizaje interesante y pedagógica para los alumnos.

Enhebrar el hilo para unir dos disciplinas tan significativas y simbólicas como son la estética y la política es un trabajo necesario para incorporar nuevas reflexiones sobre los modos de proceder éticamente y de entender perceptivamente el mundo científico-social que nos rodea. Ahora bien, el principal motivo de este trabajo no es tanto adentrarnos en estas meras

reflexiones cuanto mostrar a los alumnos que la estética se ha politizado y que la política se ha estetizado. Para ello, deberemos hacerles entender en qué contexto histórico-filosófico estamos insertos y de esta manera comprenderán más fácilmente el gran cambio de rumbo que la estética ha trazado a partir de las obras de arte y las demás manifestaciones artísticas que se han realizado en los últimos años.

El arte vanguardista y contemporáneo guarda una estrecha relación no solo con los modos de proceder artísticos, sino también con los modos de proceder políticos. Esta politización del arte fue un recurso muy utilizado en el siglo XX principalmente por el régimen soviético de la URSS o el régimen nazi. Ahora bien, esas imágenes representaban una estética sublime dispuestas de esta manera para reflejar una contundente ideología. Nuestra labor como profesores pienso que es enseñarles a ver, decía Rancière, esto es, darles a conocer el concepto que esconden todas estas representaciones estéticas<sup>1</sup>. Sobre este pretexto, el arte contemporáneo crea imágenes que hacen despertar en el espectador una nueva mirada, un nuevo enfoque sobre el que concebir las situaciones del mundo. Pero para mirar, primero se debe conocer; por lo tanto, este arte político ayudará a que los estudiantes contemplen, reflexionen y aprendan qué otras realidades pueden concebirse a partir de una imagen. Considero que hacerles ver, es decir, enseñarles a ver imágenes que no se reducen meramente a un ambiente bello y mimético ayudaría, como afirma Sergio Martínez Luna, a crear una nueva cultura visual de la imagen<sup>2</sup>, esto es, a la creación de una nueva mirada ante la ingente cantidad de imágenes de las que nos proveen los medios, la digitalización y las nuevas tecnologías. Con ello, aprenderán a saber gestionar toda esta nueva información, pero también entenderán de una manera práctica cómo es que el mundo de los iconos y las representaciones ha cambiado considerablemente. La estética conforma todo lo “visible”, pero a veces ver su relación con otras facetas de la realidad es complicado. Buscamos con este trabajo explicarles y mostrarles esta ruptura de la estética dieciochesca, es decir, esas representaciones puramente vasarianas y subsumidas en los cánones y determinadas teorías estéticas; así como mostrarles qué relación puede guardar ahora esta nueva etapa estética con la disciplina de la política. El material que utilizaremos entonces será el arte y sus drásticas variaciones tanto teóricas como figurativas. Mostrar a los alumnos esta relación entre las dos disciplinas ayudará no solo a aproximarles a una nueva realidad de conocimiento que ignoran completamente, sino también a acrecentar su

---

<sup>1</sup> Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Manantial, p. 10.

<sup>2</sup> Martínez Luna, S. (2019). *Cultura Visual. La pregunta por la imagen*. Vitoria. San Soleil Ediciones, p. 24.

interés por estas dos importantes facetas de la vida. Hacerles ver la importancia del arte y de la política desde una perspectiva diferente y bajo la compleja pero atractiva visión que muestra la filosofía puede ser una manera muy acertada para que los jóvenes puedan focalizar su atención y participar activamente en alguna de estas dos actividades humanas. Ya afirmaba Aristóteles en su *Metafísica* que el asombro es el paso previo al filosofar. De ahí que nuestra labor como educadores sea mostrarles nuevos modos de relacionarse con el mundo para que puedan seguir asombrándose y aprender nuevos conocimientos, ya que, siguiendo nuevamente con el filósofo heleno, “todo el mundo por naturaleza desea conocer”<sup>3</sup>. Pienso que profundizar en esta relación puede ser una forma muy interesante de cumplir con esta máxima aristotélica y seguir formando a comprometidos ciudadanos y, a la vez, excelentes observadores.

En primer lugar, trataremos de exponer una de las cuestiones más relevantes relativas a la estética como es el formalismo. Esta teoría, en sus diferentes grados, sostiene que los valores estéticos de una obra de arte pueden pervivir autónomamente al margen de los posicionamientos éticos y políticos de los individuos. Se trata de descontextualizar la obra de arte y otorgarle una esfera única a la hora de juzgarla. Kant fue el primer autor que, en su *Crítica del Juicio*, se dio cuenta de que la razón actuaba de una manera epistémicamente distinta cuando tenía que enfrentarse a las obras de arte. Entendió que estas no podían ser comprendidas de la misma manera que había propuesto en sus dos críticas anteriores, sino que se debía poner el foco en la experiencia estética, en aquella experiencia que se desencadenaba en el sujeto al contemplar una obra de arte. Kant se percató de que las manifestaciones artísticas tienen un aura<sup>4</sup> que las ensalza y las diferencia de los demás objetos cotidianos, los que pueden comprenderse desde una perspectiva científicista. Ahora bien, ¿y si realmente las obras de arte no fueran realmente elementos perceptivos que proveen ineludiblemente una experiencia estética y pudieran comprenderse, como diría Gadamer, desde otras perspectivas horizontales? Las vanguardias iniciaron esta duda en forma de manifestaciones artísticas que desmontaban

---

<sup>3</sup> Aristóteles. (2019). *Metafísica*. Barcelona. Gredos, p. 73.

<sup>4</sup> Aquí estoy utilizando el término *aura* para referirme a una capa inmaterial o energía intrínseca de la obra que provee, desde la perspectiva kantiana, la posibilidad de experimentar individualmente una experiencia estética. La definiría, desde un formalismo extremo, como el conjunto de propiedades formales inherentes a la obra de arte que permiten que se active el libre juego de la imaginación y el entendimiento. No conviene confundir este término con el “aura” irrepetible y única que denota la originalidad de la obra de arte de la que habla Walter Benjamin en su texto: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Benjamin, W. (2009). *Estética y política. Para una crítica de la violencia. Teorías del fascismo alemán. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Sobre el concepto de historia*. Buenos Aires. Las Cuarenta).

este formalismo y su modo de enfrentarse a ellas. Estaban creando entonces un nuevo proceder, un nuevo modo de relacionar el arte con el mundo.

Las vanguardias fueron el prelude de la nueva era estética; no obstante, hoy por hoy nos damos cuenta de que este prelude ha ido evolucionado progresivamente hasta convertirse actualmente en un nudo cuya conclusión vemos muy lejana y que hoy día concebimos como postmodernidad. Esta es la etapa teórica y práctica posterior que pretende alejarse de los valores del progreso y de la presunta y particular emancipación que la modernidad buscaba. En realidad, la modernidad estaba imbuida y sometida por las máximas de la Ilustración entre las cuales podemos mencionar el famoso giro copernicano que protagonizó Kant, al situar al hombre con un valor prioritario frente al objeto en todas las facetas de la realidad, ya fuesen epistemológicas, estéticas e incluso políticas. Esto trajo como consecuencia la intensa búsqueda de una libertad humana no exenta de críticas ya que, en realidad, se adoptó una relación de dominio sobre las cosas. En la modernidad la racionalización y el desencantamiento de la naturaleza eran también características inherentes en este nuevo modo de proceder<sup>5</sup>. Ahora bien, esta inexorable caída de la naturaleza bajo el dominio del hombre auguró un inexorable progreso social. Este aumento de la productividad y predominio del yo, que, a priori, podría ser considerado como un acto loable y prometedor, fue en definitiva, una realidad cínica y enfocada a unos valores demasiado antropocéntricos. Los autores de la Escuela de Frankfurt se dieron cuenta de las consecuencias que la Ilustración había traído consigo, por lo que se encargaron de revisarla críticamente. La Ilustración trabaja con el sujeto, sí, pero no escapa de la inalterable forma de ver las relaciones sociales del hombre con la historia. Sigue manteniendo un progreso vacío que puede que, en esencia, no se corresponda realmente con aquello que propugna. La postmodernidad es el argumento contrafáctico de la modernidad. Escapa de la lógica de la Ilustración y proclama el fin de la historia.

La disolución de la historia en los diversos sentidos que pueden atribuirse a esta expresión es probablemente, por lo demás, el carácter que con mayor claridad distingue a la historia contemporánea de la historia moderna<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Esta interpretación sobre la Ilustración y la modernidad fue planteada por T. Adorno y M. Horkheimer en *La Dialéctica de la Ilustración*. Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (2018). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid. Trotta.

<sup>6</sup> Vattimo, G. (2023). *El fin de la modernidad, Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona. Gedisa, p. 19.

La actualidad y, por lo tanto, la postmodernidad se caracterizan por la disolución de los grandes relatos, como diría Lyotard en *La condición postmoderna*, ante el fracaso que trajo consigo la modernidad. La apertura de infinitos horizontes y perspectivas es apreciable en los distintos ámbitos de la realidad: científico, ético, político y estético. Esto tiene como consecuencia ensalzar la hermenéutica, abrir las puertas al relativismo, e incluso poder abrazar sin problemas el nihilismo. Pero no solo eso, la posmodernidad no solo ha permitido a los individuos poder plantear interminables lecturas del mundo, sino también legitimarlas y descubrir que los antiguos relatos eran, en realidad, verdades discutibles y hegemónicas sistemas que tenían la pretensión de explicar con una única cosmogonía el mundo. Estos nuevos relatos abren la posibilidad de establecer una gran filosofía de la diferencia, como ya lo hicieron Deleuze, Guattari o Lyotard. Abrir la puerta a los nuevos relatos trae consigo la ausencia, o como diría Lyotard: el diferendo. Gerard Vilar interpreta este término como “aquella diferencia que se produce cuando los discursos de unos y otros no encuentran principios comunes para ponerse de acuerdo”<sup>7</sup>. Al margen de que estos diferendos se vislumbren con una actitud pesimista, la postmodernidad ha normalizado esta situación y, además, la ha enaltecido. Las distintas perspectivas sobre el modo de relacionarse con el mundo y los demás pueden llevar a aporías irresolubles; es cierto, pero quizás esta sea la libertad que anhelaban tanto los modernos. De ahí que Rancière incite a que el espectador mire, pero también actúe, que sea partícipe de la historia y aporte su visión personal, la cual tiene un peso capital entre todas las disponibles. Rancière entiende entonces el arte y la política como esferas que permiten subvertir estos grandes relatos que se etiquetaban como verdades naturales<sup>8</sup>. Ahora el arte, con ayuda de la política, permite proveer otros discursos, en forma de imágenes que denotan un cambio que posibilita, gracias a las condiciones de la posmodernidad, ser escuchadas y acceder a emancipación de las antiguas y criticables hegemónicas visiones del mundo.

Esta emancipación es la que quiero transmitir a mis alumnos gracias a la ayuda de material visual y artístico. Lo más importante es hacerles comprender que sus visiones del mundo también importan y que no deben regirse por los dictados convencionales. La postmodernidad ha provisto las condiciones de su emancipación. Veamos cómo puede darse a partir de estas dos esferas ya mencionadas.

---

<sup>7</sup> Vilar, G. (2019). *Pensamiento político posfundacional. Jean François Lyotard: Estética y política*. Barcelona. Gedisa, p. 19.

<sup>8</sup> Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Bordes Manantial, p. 74.

Se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los iconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en una práctica social<sup>9</sup>.

## 2. El formalismo y su ruptura

Baumgarten y Hamman fueron los precursores del origen de la estética como disciplina, así como también responsables de la fijación y la orientación de este campo de estudio. Ambos entendieron que la estética no podía ser entendida con la misma metodología y razonamiento lógico que el de la ciencia ya que aunque fuera considerada, según Baumgarten, como la ciencia del conocimiento simbólico o sensible, no estaba exenta de los juicios acerca de la belleza y la fealdad. La pregunta acerca de si acaso este tipo de propiedades estéticas se encontraban en el objeto o en el sujeto fue un debate abierto desde la antigüedad, que pasó por la época medieval y concluyó, aunque con posibilidad de réplica, en la modernidad. Las propiedades estéticas de los objetos no pueden ser medidas ni cuantificadas con los mismos instrumentos y procesos que utiliza la ciencia; por lo tanto, la cuestión a resolver será saber cómo emplear correctamente estos conceptos estéticos y su relación con los objetos del mundo sensible.

Hume ya propuso en su obra *Of the standard of the taste* que la belleza, siguiendo una similar línea argumentativa que el emotivismo moral, tenía una intrínseca relación con los sentimientos personales y subjetivos. Y es que aunque no defendiera que no había una belleza objetiva de las cosas, sí creía que al menos, podíamos intentar representar aquello que era considerado como tal. Gracias al desarrollo de una serie de facultades o disposiciones estéticas como la delicadeza, el buen gusto, el criterio comparativo o la ausencia de prejuicios, los individuos podrían convertirse en unos auténticos jueces de gustos. Es decir, en una serie de sujetos cuyo veredicto, de belleza o fealdad era, pues, el “adecuado”.

Enfocar los problemas de la disciplina estética desde la perspectiva sentimental podía ser una buena solución para emitir juicios coherentes y con pretensión de universalidad respecto a los objetos sensibles. No obstante, Kant decidió, siguiendo con su característico giro copernicano, enfocar el problema de la estética desde otra perspectiva, atendiendo a las capacidades del sujeto racional sin centrarse prioritariamente en intentar descifrar qué condiciones permitían que un objeto fuera bello.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 54.

En *La Crítica del Juicio*, Kant distingue dos tipos de juicios para aclarar el problema epistemológico propio del ámbito de la estética: determinantes y reflexionantes. Los juicios determinantes son aquellos en los cuales lo particular se subsume a los dictados universales, es decir, nuestros juicios sobre las representaciones particulares caen bajo reglas universales y leyes generales. Estos juicios se corresponden con los juicios de las ciencias puesto que permiten obtener una presunta objetividad e ineludible consenso al tomar como criterio esas reglas y leyes universales.

Por otra parte, en la estética encontramos juicios reflexionantes, aquellos “donde lo universal, bajo lo cual lo particular debe ser subsumido, no está dado en conceptos, sino que debe aún buscarse”<sup>10</sup>. Kant formula la existencia de estos juicios porque sostiene que la estética debe enfocarse desde la ausencia de conceptos. Kant es formalista porque entiende que la estética y el arte son autónomos ante cualquier concepto y que los juicios contemplativos que se forman en el sujeto se configuran con respecto a la forma inherente del objeto en sí. Los objetos podrán tener o no propiedades estéticas, pero la concreción de la belleza en estos reside siempre en las impresiones propias del sujeto: “El juicio de gusto es solamente contemplativo, es decir, es un juicio que, indiferente a la existencia de un objeto, sólo mantiene unidos la índole de éste con el sentimiento de placer y displacer”<sup>11</sup>. Es un juicio autónomo frente a cualquier concepto y atendiendo a cualquier fin, de ahí que posteriormente Kant afirme que la belleza es una finalidad sin fin, es decir, es “la forma de la finalidad de un objeto en tanto que es percibida sin la representación de un fin”<sup>12</sup>, una universalidad subjetiva que place desinteresadamente *per se*. Esto podría parecer *a priori* una contradicción; no obstante, los juicios estéticos que se postulan bajo el placer que la forma del objeto nos provee perceptivamente son individuales y subjetivos. Ahora bien, Kant considera que estos juicios actúan *como si* fuesen objetivos. Según Kant, todos por el mero hecho de ser hombres, compartimos un *sensus communis* que nos permite acercarnos a una conciencia colectiva no solo ética, siempre mirando hacia el deber, sino también estética al configurarse en nosotros un juicio de gusto placentero sobre determinados objetos u obras de arte. Este sentido común estaría conformado gracias al libre

---

<sup>10</sup> Del Barco, Ó. (2000). Apuntes sobre Kant y el arte contemporáneo (*Primera parte de una intervención en el seminario de Filosofía del arte y arte contemporáneo en el Museo Caraffa, Córdoba*). Revista de la Universidad Nacional de Córdoba. p. 18.

<sup>11</sup> Clarke, G. (2019). Estética kantiana después del fin del arte. La vigencia del formalismo kantiano en el conceptualismo contemporáneo. *Revista AyD*, 6, p. 45.

<sup>12</sup> Del Barco, Ó. (2000). *op.cit.*, p. 19, citando a I. Kant en la *Crítica del Juicio* de Kant.

juego de la imaginación y el entendimiento. Recordemos que la experiencia estética para Kant aparecía cuando no se podía concretar en el objeto percibido un concepto epistémico y de conocimiento tras el proceso de aplicación de categorías en el entendimiento. La imaginación es tratada como aquella facultad del hombre encargada de intuir la forma de un objeto aun sin la presencia de este y traspasarla al entendimiento. Seguidamente esta misma facultad le otorgará unas categorías determinadas para concretar epistémicamente el objeto fenoménico al que nos exponemos perceptivamente. Y claro que a dicho objeto fenoménico que cae sobre el concepto de la obra de arte se le pueden aplicar la modalidad, relación, cantidad o cualidad; no obstante, la experiencia estética y el juicio reflexionante emitido conforme a este objeto no se han formulado precisamente por esas categorías, sino por ese libre juego entre la imaginación y el entendimiento que no cesa en la elaboración de un presunto *concepto estético*. Kant pretendía extender su formalismo al arte considerando que este debería concebirse como una actividad autónoma ajena a cualquier otra esfera y ser juzgada en sí<sup>13</sup>, ha de ser pensado a partir de la misma belleza que ostenta la naturaleza, las mismas propiedades formales que permiten que se genere en nosotros esta categoría estética.

El campo del formalismo fue desarrollado posteriormente por algunos autores como Clement Greenberg o Nick Zangwill. Greenberg defiende, por ejemplo, la defensa de un arte que pone el foco en su forma inherente y una necesaria descontextualización a la hora de juzgar la obra. También rechaza la mera interpretación subjetiva y trabaja por convertir el arte en una esfera independiente y autónoma. No obstante, Greenberg añade esos condicionantes para el establecimiento de un arte “digno”, sino también el necesario rigor y fuerza en la forma<sup>14</sup>. El gran problema de Greenberg y muchos de los que tenían una idea parecida con respecto al arte es que se autoproclaman a sí mismos como la conciencia superior de la historia (del arte) adoptando una visión muy simplista y esquematizada de cómo había sido esta desde su formación y cómo debería ser. La justificación de su propuesta elitista para el futuro de las artes residía precisamente en una crítica feroz que el propio Greenberg sostenía contra el emergente arte *kitsch*. Afirmaba que este tipo de arte representaba mero entretenimiento, una clara subsunción a los intereses mercantiles y una falta de respeto al rigor y esfuerzo que convencionalmente se habían llevado a cabo en las obras. En realidad, lo que está haciendo

---

<sup>13</sup> Aznar Almazán, S. y López Díaz, J. (2019). *Arte desde los setenta: Prácticas en lo político*. Madrid. Editorial Universitaria Ramón Areces UNED. p. 11.

<sup>14</sup> Marín Buitrago, L. (2018). Problemas en torno a la concepción formalista de la recepción del arte en Clement Greenberg. *Cuadrante Phi*, 30. p. 77.

Greenberg es utilizar el arte *kitsch* como estratagema para devaluar el arte vanguardista o político del momento. El elitismo artístico que sostiene devalúa, en consecuencia, cualquier tipo de artefactualidad innovadora o transgresora que se escapa de los cánones que él mismo parece establecer en su presunta teoría artística. Ahora bien, Greenberg cree que con estos presupuestos metodológicos va a establecer un formalismo estético coherente con respecto a la crítica del juicio kantiana. Sin embargo, Kant, aunque considerase que una obra de arte deba generar un placer desinteresado en el sujeto y ser bella, no estaba dando instrucciones teórico-artísticas sobre el modo de hacer o identificar arte. Es decir, frente al teórico estadounidense, Kant no concibe que el rigor o el esfuerzo deban ser condiciones *sine qua non* para considerar algo como arte. ¿Acaso las hojarasca, que según Kant es ejemplo de belleza libre, tiene en sí, en su creación estética este gran rigor y esfuerzo del que hablamos? Las filigranas y tracerías que conforman las estructuras arquitectónicas son para Kant ejemplos también de belleza libre, belleza que place desinteresadamente sin concepto. Tomando estos ejemplos como analogía, podemos afirmar que no está muy claro delimitar qué condiciones estéticas inherentes debería tener un objeto estético para ser considerado como bello, para ser considerado como arte. Algo sugiere también a la hora de hablar sobre belleza adherente:

Naturalmente Kant (...) considera que los palacios son ejemplares en su belleza precisamente porque siguen siendo bellos a pesar de la aristocracia que los ha mandado construir. Y ahí se para; nunca va más allá de esta sugerencia y nunca hace lo que parece que sugiere: admitir que toda estética es política, pero olvidarse del tema<sup>15</sup>.

Debemos recordar que la facultad de gusto para Kant es la capacidad que tiene el sujeto para poder juzgar un objeto en función del placer y el displacer que le sugiere de manera desinteresada. El gran problema de Greenberg recae en la defensa de una autonomía estética artística eliminando de la ecuación al sujeto perceptivo. Piensa igual que los medievales y los clásicos, y así lo demuestra en su obra *Hacia un nuevo Laoconte*. Concebir una estética formalista de este tipo parece otorgar el peso de nuestros juicios estéticos no a nuestras impresiones subjetivas, sino al objeto en sí. En consecuencia, parece que es necesario la existencia de unos condicionantes formales para que haya un placer o displacer en nuestros juicios y, por ende, podamos detectar una belleza inherente. Como decían los pitagóricos, Platón o Aristóteles: “La belleza es un rasgo objetivo de las cosas bellas; ciertas proporciones

---

<sup>15</sup> Aznar Almanzán, S. y López Díaz, J. (2019), *op. cit.*, p. 11.

y disposiciones son bellas en sí mismas y no porque resulte que apelen al espectador o el oyente”<sup>16</sup>.

Cabe aclarar que no estamos afirmando que las obras de arte carezcan de propiedades estéticas y que estas mismas puedan afectar en cierta manera a nuestro juicio, como defendería Nick Zangwill en su artículo “The Metaphysics of Beauty”<sup>17</sup>. Solo sostenemos que es paradójico que Greenberg haya utilizado a Kant, el filósofo que puso al hombre como centro de todos los juicios que debían hacerse sobre la realidad perceptiva, para considerar que la primacía de las artes residía en sus características formales inherentes.

Ahora bien, el problema principal de definir el arte únicamente por sus presuntas características estéticas reside en la reducción de todo aquello que nos podría aportar la riqueza de la obra en sí a sus meras combinaciones formales. Ni siquiera la representación realista, nos diría Greenberg, podría ser una característica artística que nos interesara a la hora de juzgar el arte. Y es que para el estadounidense, el arte moderno, que según él habría empezado con Manet y acabado con Cézanne, los cubistas y el arte abstracto, no se habría creado con la intención principal de fracturar la tradición vasariana premoderna con respecto a la figuración pictórica en pro de expandir más aún los límites del arte, sino que su motivación principal consistiría en enaltecer las propiedades estéticas de la obra independientemente del contenido representacional de esta. Sin embargo, la historia pone a cada uno en su lugar, y Greenberg no es la excepción. El siglo XX nos enseñó que “el arte moderno no fue un periodo estilístico así como podríamos considerar con el manierismo o el rococó, sino que estaría marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia del arte”<sup>18</sup>.

El arte moderno, si por algo se caracteriza no es precisamente por reducir su campo de creatividad y experimentación a los formalismos, sino por dar un mayor protagonismo a los contenidos expresados en sí mismo y a partir de su manifestación<sup>19</sup>:

---

<sup>16</sup> Tatarkiewicz, W. (2017). *Historia de seis ideas*.. Madrid Tecnos. p. 170.

<sup>17</sup> Véase en Zangwill, N. (2010). Un formalismo estético viable. Traducción de D. Díaz Soto. *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II Época, 5, pp., 79-98.

<sup>18</sup> Aznar Almazán, S. y López Díaz, J. (2019), *op. cit.*, p. 13.

<sup>19</sup> En los siguientes apartados trataremos de adentrarnos en las particularidades que esconde el arte moderno a través de autores como Vattimo, Adorno, Horkheimer y Benjamin; entre otros pero es menester anticipar que los contenidos que podemos detectar a partir de una obra moderna no necesariamente deben provenir de esta misma, sino que este arte pretende evocar sentimientos, emociones y gran cantidad de interpretaciones a partir de aquello que estamos presenciando. Vemos entonces cómo sus propiedades estéticas dejan de ocupar un papel fundamental

Cuando la recepción del arte es una recepción formalista, sucede algo que va en contra de lo que son las obras mismas, a saber, se plantea un dualismo irreconciliable entre forma y contenido (...) Es mutilar la obra y tomarla como cualquier objeto a la deriva<sup>20</sup>.

Parece que el rumbo metodológico de la creación de obras modernas se fue deshaciendo progresivamente de las teorías artísticas formalistas y hoy día nos encontramos con un paradigma más adorniano. Es decir, a Adorno le interesaba la política y buscaba una autonomía para el arte, pero entendiendo que cada propuesta artística era en sí misma política. Adorno crítica el arte por el arte, ya que, según él, los artistas del siglo XX no asumen que todo sentido e intencionalidad que se intente insuflar en la propia obra pueden ser interpretados como un posicionamiento político. Incluso los que quieren desasirse de todo sentido:

Es fácil convencer al nuevo neodadaísmo de su falta de implicación política y desmontarlo como falto de sentido y de objetivo en una doble acepción. Pero así se olvida que esos productos que están fuera del sentido, lo manifiestan aún a sí mismo como obras de arte<sup>21</sup>.

Veamos ahora entonces si acaso los valores posmodernos que empezaron en el siglo XX y continúan hasta nuestros días pueden haber ayudado, o han sido un correlato más de este cambio de paradigma artístico y estético en pro de la heteronomía y alejándose, en muchas ocasiones, de la autonomía formal que deseaban autores como Gautier o Greenberg.

### 3. Estética y política

En este apartado intentaremos ahondar en los presupuestos teóricos que han llevado a que la estética y la política estén hoy día más vinculadas que nunca. Ya desde la antigüedad con las civilizaciones de Oriente Medio y Egipto el arte no solo se utilizó como elemento ornamental o como objeto de veneración divina, sino también como herramienta propagandística para enaltecer la figura del representante político del momento. El arte, desde el clasicismo hasta la modernidad, ha estado continuamente relacionado con la política; no obstante, muchas veces

---

a la hora de crear juicios unívocos sobre su representación al comprobar que una gran cantidad de interpretaciones y, por ende, "juicios estéticos" pueden formularse.

<sup>20</sup> Marín Buitrago, L. (2017). *op., cit.*, p. 79.

<sup>21</sup> Adorno, T. W. (1983). *Teorías estéticas*. Barcelona. Ediciones Orbis S.A. p. 204.

desde una perspectiva optimista, es decir, desde una perspectiva tal que no evocase a la crítica, al cambio, la renovación o la transgresión. Ya lo afirmaba Adorno: “Nadie había concebido todavía la idea de un arte opuesto de raíz a la sociedad y los controles sociales”<sup>22</sup>. Tras la crisis del formalismo artístico y el arte mimético que seguía la tradición vasariana, apareció a finales del XIX y principios del XX un nuevo modo de proceder estético-artístico con las vanguardias. Todo cambio en cualquier paradigma de la realidad trae consigo un choque dialéctico que puede ser aceptado y apoyado por unos y rechazado y defenestrado por otros. Esta actitud es en sí política, y es cierto, con este mismo hecho estamos politizando el arte; ahora bien, toda esta apertura de posibilidades del mundo artístico ha llevado a la elaboración de manifestaciones artísticas que tratan asuntos políticos desde una dialéctica negativa, criticando irónicamente, sarcásticamente o incluso con una gran creatividad y originalidad cuestiones humanas que nos atañen y muchas veces llamamos por apartar la mirada hacia otro lado<sup>23</sup>.

Hablaremos sobre la importancia que tiene decir que no a la realidad, una cuestión que enfatizaron y trabajaron mucho los integrantes de la Escuela de Frankfurt llegando a la conclusión de la enorme potencialidad que ostentaba adoptar una actitud crítica para la renovación de tradiciones o antiguos paradigmas de todos los tipos. Posteriormente explicaremos en qué consiste en realidad el concepto de posmodernidad desde Lyotard y, en consecuencia, ahondaremos en el nihilismo y la hermenéutica que han podido emerger más fácilmente bajo estas condiciones. Y, por último, mostraremos, desde Rancière, cómo el arte puede servir tanto para criticar, como para crear una emancipación plausible respecto a los modelos imperantes de organización sociopolítica a los que ineludiblemente el hombre posmoderno está sujeto. Para ello, recuperaremos la importancia que supone la ironía desde una perspectiva socrático-kierkegaardiana con la intención de mostrar finalmente que siempre es posible un nuevo acontecer, un nuevo horizonte en nuestro modo de proceder con el mundo. Una herramienta para conseguirlo: el arte crítico, el arte político...

### 3.1. Estética en la Escuela de Frankfurt

La modernidad no podría entenderse sin el periodo de la Ilustración. Esta etapa, época o acontecimiento tanto material como teórico trajo consigo en Occidente la aparición de

---

<sup>22</sup> Adorno, T. W. (1983), *op. cit.*, p. 295.

<sup>23</sup> Sobre esta idea versará la obra *El espectador emancipado*, que abordaremos en los siguientes apartados.

numerosos avances en muchas de las dimensiones del hombre: economía, política, derecho, industria, ciencia... Ahora bien, también trajo consigo una actitud muy denostada por los filósofos de la que hablaremos en este apartado: la ambición por el todo y el afán desmedido en el progreso. Esto afectará sustancialmente al arte y, más concretamente, al concepto de obra de arte, el cual estará supeditado a estos avances tecnológicos y políticos desde una perspectiva propagandística asociada al auge del capitalismo. Para entender la ruptura formalista del arte vasariano es necesario indagar primero en las tesis fundamentales de la Ilustración, ya que estas mismas anticipan o, en términos hegelianos, suponen la tesis que luego será desplazada y renegada por el periodo en el que se desarrollan las vanguardias artísticas del siglo XX: la posmodernidad.

La Ilustración se caracteriza por el desencantamiento de la naturaleza y la desmitologización de esta para otorgar el poder total al ser humano. La Ilustración entonces pone el foco en el hombre, en el sujeto en vez de en el objeto y eso le da la licitud de poder domeñar a la naturaleza. “El proceso de Ilustración se revela como un proceso de progresiva racionalización, abstracción y reducción de la entera realidad al sujeto bajo el signo del dominio”<sup>24</sup>. Ahora bien, esta nueva actitud respecto al mundo condujo a un oxímoron imprevisto. Intentar racionalizar todas, o al menos la mayoría de las esferas en las que el hombre estaba envuelto, es decir, conseguir un auténtico sueño weberiano, parecía augurar un proceso esperanzador que permitiese lograr la emancipación y la libertad. No obstante, trajo todo lo contrario, si bien es cierto que el progreso tecnológico, económico e incluso político era innegable, las carencias que aparecieron en consecuencia brillaron con luz propia. “Los hombres renuncian al sentido”<sup>25</sup>, escriben Adorno y Horkheimer, también sacrifican la integridad de la naturaleza para su comodidad, e incluso reniegan de la búsqueda de la verdad, ya que ahora la esencia del saber es la técnica. Esta es una concepción epistemológica subrayada por algunos filósofos como Lyotard. El pensador francés considera que la verdad ya no es sinónimo de saber, sino de utilidad o, como él la llama, utilidad performativa:

El estado y/o la empresa abandona el relato de legitimación idealista o humanista para justificar el nuevo objetivo: en la discusión de los socios capitalistas de hoy en día, el único creíble es el poder. No se compran sabios, técnicos y aparatos para saber la verdad, sino para incrementar el poder<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Horkheimer, M., Adorno, T. W. (2018). *op.cit.*, p. 13.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 61.

<sup>26</sup> Vilar, G. (2019), *op.cit.*. p. 69.

La razón instrumental es para Horkheimer, en esencia, esto mismo. Consiste en un tipo de razón que reduce las acciones a aquellas que produzcan unos resultados calculables sobre el mundo empírico, limitando este mismo campo de actuación y de conocimiento a lo mensurable fenoménicamente. Es una racionalidad que aparenta progreso pero que en realidad trae consigo ausencia de libertad y una degradación de la experiencia humana a costa de elegir prioritariamente la eficiencia y el control. Dice Horkheimer que “el número se convirtió en el canon de la Ilustración”<sup>27</sup>. Reducir el campo del conocimiento a la matemática fue, en parte, causa de la herencia de Galileo al afirmar que el universo estaba escrito en caracteres de esta disciplina. Esta pretensión fue tomada luego en consideración y adoptada por el positivismo, cuya tesis consistía principalmente en que el conocimiento de la realidad se reducía al ámbito de los hechos y su cuantificación. No obstante, Husserl denunció esta concepción profundamente en *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología, trascendental*, no poniendo en duda explícitamente los avances científicos que se conseguían sino esta pretensión epistemológica que, en realidad, no se acercaba a la esencia en sí del objeto. Reducir la verdad a los hechos supuso una vez más la instrumentalización de la realidad y el consecuente dominio de la naturaleza a los que nos hemos estado refiriendo.

Por eso la Ilustración teme a la verdad, porque no le interesa, porque ha devenido en un instrumento liberal que alimenta los deseos del capital acrecentando, el dominio tanto de la naturaleza como del conocimiento, sujetos ambos a estos desdeñables fines prácticos. La Ilustración venía a liberar a los hombres y despojarlos de los mitos a los que habían sido expuestos a lo largo de toda la historia; no obstante, el primado de esta razón es en realidad una nueva racionalización instrumental, que, según Adorno y Horkheimer, representa fielmente aquello que quería eliminar: el mito del progreso. Un progreso que sacrifica la individualidad en aras de una universalidad regida por la eficiencia, lo práctico y lo calculable. Esto trae consigo un vaciamiento del yo y de su trascendencia; o como diría Kierkegaard en su *Concepto de la Angustia*, la imposibilidad de dirigir la mirada nuevamente hacia nuestras diversas perspectivas históricas, algo en lo que luego insistirá W. Benjamin en sus tesis sobre la historia, donde subraya la necesaria débil fuerza mesiánica que deberían adoptar los hombres en estos tiempos de avance incesante. De ahí que podamos considerar, bajo esta lógica instrumental que trajo consigo la Ilustración, que la maldición del progreso es la imposible

---

<sup>27</sup> Horkheimer, M., Adorno, T. W. (2018), *op.cit.*, p. 63.

regresión, y a la vez, la ineludible regresión hacia tiempos vacíos e insustanciales. La Ilustración, siguiendo con la estela kierkegaardiana, es como si eliminase lo infinito que hay en nosotros.<sup>28</sup>

A pesar de que los románticos como Novalis, Caspar David Friedrich o Espronceda, en España, intentaran escapar de este tipo de racionalidad al poner el foco en la creatividad, enaltecer la figura del sujeto y el individuo o no considerar a la labor del artista como una actividad dirigida a fines mercantiles, el arte en las postrimerías del siglo XIX y el siglo XX sufrió cambios sustanciales generados prioritariamente a partir de la instrumentalización de su identidad. Estas artes fueron apropiadas y desarrolladas, en su mayoría, por los dictados de la industria cultural.

Benjamin consideraba que la época de la reproductibilidad técnica, a pesar de que había traído consigo el desprecio del aura de la obra de arte, de esa “manifestación irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pudiera estar”<sup>29</sup>, o, mejor dicho, el aquí y el ahora de esta en el momento de su producción original, había traído consigo también una nueva esperanza para las artes. Según él, el régimen nazí estaba utilizando estos medios técnicos para difundir sus mensajes de odio y antisemitismo; no obstante, Benjamin creía que esta nueva esperanza se llegaba a materializar realmente con ejemplos tales como las obras cinematográficas de Charles Chaplin, las cuales transmitían mensajes de crítica política y económica, a la vez que estaban creando una manera innovadora de hacer arte.

Por su parte, Adorno coincidía con Benjamin al aceptar que la reproductibilidad técnica minaba la autenticidad y la esfera aurática de la obra de arte en sí. Ahora bien, el autor de la *Dialéctica negativa* no creía que este nuevo modo de proceder llevara a que las manifestaciones artísticas consiguieran liberarse del yugo del progreso y de las clases dominantes. La reproductibilidad técnica estaba consolidándose entonces como un nuevo medio con el que estas mismas clases pudieran difundir su cultura. Y claro que Adorno no renegaba del potencial que podrían llegar a tener la radio, el cine o las revistas para adoptar una actitud crítica respecto al sistema imperante. No obstante, este potencial difícilmente se podría llegar a desarrollar si

---

<sup>28</sup> Kierkegaard, S. (2008). *La enfermedad mortal*. Madrid. Ed Trotta. p. 33.

<sup>29</sup> Benjamin, W. (2009). *Estética y política. Para una crítica de la violencia. Teorías del fascismo alemán. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Sobre el concepto de historia*. Buenos Aires. Las Cuarenta. p. 93.

acaso el control de estos medios estaba supeditado a los intereses mercantiles y, en consecuencia, a los dictados de la industria cultural. La cultura está estrechamente relacionada con la clase dominante, ya que en ella se encuentran los verdaderos dueños de producción de este insidioso entresijo simbólico. De ahí que Hal Foster considere que “aunque toda coyuntura histórica esté sobredeterminada, sigue estando regida por una ``estructura dominante´’, y de que la relación existente entre lo económico no es directa, sino estructural”<sup>30</sup>. En consecuencia, podríamos considerar que aquellos avances que las vanguardias artísticas intentaron conseguir para romper las formas tradicionales del arte y consolidar un sentimiento de protesta y de crítica a la cultura imperante se desvanecieron progresivamente cuando el mercado se apropió de estos nuevos medios de producción con el fin de cambiar el sentido de la cultura artística a la categoría de mercancía. En definitiva, “las rebeldías vanguardistas que se dirigían contra el sueño de la razón fueron digeridas en las últimas cuatro décadas por las manifestaciones mediáticas”<sup>31</sup>.

Decía Adorno que “solo las auténticas obras de arte han podido sustraerse a la pura imitación de lo que ya existe”<sup>32</sup>. La reproductibilidad técnica, en vez de crear escenarios prometedores para que el arte pueda escapar del formalismo kantiano al que estábamos acostumbrados, se ha convertido en realidad en un instrumento de mimesis mejor desarrollado y que encierra en sí todavía los deseos de la ideología capitalista.

No se oye el tintineo del gorro de cascabeles del loco, sino el manajo de llaves de la razón capitalista, que vincula incluso en la imagen, el placer a los fines del éxito (...) El arte está limitado, más de lo que él imaginaba, a los señores externos<sup>33</sup>.

Las obras reproducibles están vestidas, así como dice Benjamin, de una teología negativa, de *l'art pour l'art* que esconde tras de sí el rechazo de cualquier elaboración objetiva del proyecto, pero sobre todo de cualquier función social. Ya lo venía anticipando Nietzsche años atrás: “La lucha contra la finalidad en el arte es siempre la lucha contra la tendencia moralizadora del arte. *L'art pour l'art* significa: el diablo busca la moral”<sup>34</sup>. Por eso Adorno entiende que las existencias de estas obras no dejan de ostentar una ideología, como diría Marx, es decir, una

<sup>30</sup> Foster, H. (2003), Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 5.

<sup>31</sup> Fajardo, C. (2004). Las vanguardias estéticas y la posmodernidad. *Bogotá. Universitas Humanística*, 52, p. 35.

<sup>32</sup> Horkheimer, M., Adorno, T. W. (2018) *op. cit.* p. 181.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 182-183.

<sup>34</sup> Nietzsche, F. (2004). *Estética y teoría de las artes*. Madrid. Tecnos, p. 107.

falsa conciencia que realmente oculta las relaciones de poder de aquellos capitalistas que hacen negocio con estas innovaciones. Benjamin y Adorno comparten la opinión de que, por ejemplo, en el cine, esta falsa conciencia se consigue gracias a la creación de obras cuyo objetivo principal es el divertimento. De ahí que “el cine aún no haya entendido su verdadero sentido, sus posibilidades reales”<sup>35</sup>. El sentido que debería perseguir el arte, según estos dos autores, es el de la búsqueda de un *non-sense* simbólico real, es decir, no de un arte por el arte insidioso y que oculte la ideología de los sistemas imperantes, sino de un arte crítico tanto de la realidad como de sí mismo, en definitiva, de un arte político en la acepción más abarcante del término. Veamos a qué se refiere esto exactamente desde la perspectiva adorniana.

El arte que se produjo desde los 70 representaba un arte postvanguardista y, además, estaba envuelto en una indudable crítica social. Este arte podría considerarse como un recurso necesario para criticar la razón instrumental imperante que ya hemos denunciado en los modos de proceder de la industria cultural. De esto mismo se da cuenta Adorno: para él, los ejemplos más transgresores de la nueva estética, del nuevo arte como es el caso del dadaísmo, no representan en realidad eso que querían mostrar desde un principio, un anti-arte, sino un nuevo medio innovador que no escapa de la categoría artística. El dadaísmo, al igual que muchas manifestaciones vanguardistas como las performances, los *ready-made* o los *collages*, en vez de encontrar un presente rupturista, sigue envuelto, aunque de una forma más *sui generis*, en la misma dimensión metafísica que engloba al concepto de arte. “El avance que exigen más allá del punto de la subjetividad lo tuvieron que dar retrocediendo a la igualación con lo pasado y a la arbitrariedad de un orden hecho por ellos mismos”<sup>36</sup>. El arte político al igual que estas formas nuevas de expresión artística no puede escapar de la racionalidad estética ya que esta tiene su fundamento en la creación y utilización de manifestaciones artísticas para cumplir una exigencia vital de tal forma que los medios tradicionales no pueden.

Para Adorno, la tesis de Hegel según la cual el arte nace de una necesidad se hace plausible precisamente al mostrar la banalidad que suponen las argucias estéticas de la industria cultural. “El arte nunca fue perfectamente autónomo respecto la autoritaria industria cultural”<sup>37</sup>, pero es que tampoco encuentra su propia autonomía con la crítica, ya que esta actitud supone una subsunción de él mismo, por enrevesado que parezca al mero hecho de romper los paradigmas en los que se ve envuelto. El arte no es autónomo porque su artefactualidad está regida por la

---

<sup>35</sup> Benjamin, W. (2009), *op. cit.*, p. 104.

<sup>36</sup> Adorno, T. W. (1983), *op. cit.*, p. 48.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 32.

voluntad del autor o autores que lo han realizado, pero no solo por eso, sino también porque su mera existencia contesta críticamente a una respuesta que acaece ante los estímulos de necesidad, ya sean subjetivos, sociales, artísticos o políticos, que le impiden realizarse como una esfera independiente.

Son promesas a través de su negatividad hasta llegar a la total negación, como el gesto con el que puede comenzar una narración, como el primer sonido pulsado en una cítara, que prometen algo no oído o no sucedido, aunque fuera lo más tremendo; como las cubiertas de cada libro, entre las que la vista se pierde en el texto y se asemejan a la promesa de la cámara oscura. La paradoja de todo arte nuevo es conseguir algo rechazándolo<sup>38</sup>.

Esta dialéctica negativa del arte que defienden Adorno y los demás integrantes de la Escuela de Frankfurt llega a su cénit con las manifestaciones artísticas del arte político. Un arte comprometido que incluye en su interior una negatividad que ha de resolverse en la realidad social y en sus cambios. El arte político, como total negación, no tiene la pretensión de apoderarse del discurso ni aun de imponer un sentido. Como diría Adorno, el arte se encuentra en una época en la que su sentido parece encontrarse en crisis, como ya anticipamos con la crítica del arte por el arte. Establecer un sentido es caer en el ámbito de consolidar una racionalidad. El arte, según estos autores, rechaza la tesis hegeliana acerca de que su ser en-sí no tiene la pretensión de encontrar lo absoluto y que, en consecuencia, se configure finalmente como un ser-en-sí para sí comunicable. El arte trasciende su presunta objetividad y se convierte en un instrumento de gran interpretación que amplía sus horizontes perceptivos<sup>39</sup>. Adorno sostiene que el arte no tiene un único sentido, pero tampoco puede escapar hacia un ausente *non-sense* puesto que su ser no puede escapar de la facticidad del aquí y el ahora, tanto de su expresión formal como de la inacabable red de juicios que el sujeto pensante hace de esta. Esto nos recuerda la estética formal viable de la que hablaba Nick Zangwill, ya que no podemos reducir el sentido de la obra a sus características formales, pero tampoco comprimir todo su lenguaje al arbitrio subjetivo de la población. No obstante, según Adorno, y un tanto Benjamin, la obra de arte actual no escapa del sentido objetivo que parece ostentar, pues su definición está determinada y condicionada por las clases dominantes.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>39</sup> Vemos cómo poco a poco el arte político deja de ser en sí mismo ontológicamente político, es decir, este tipo de arte escapa de la determinación objetiva que inicialmente se le ha otorgado. La potencialidad del arte político reside entonces en dejar que sus manifestaciones no atiendan a una intencionalidad clara, evidente y única, sino que abran las puertas de la libre interpretación subjetiva, abran el paso a la hermenéutica.

Esta época histórico-artística caracterizada por una ampliación de sentidos, la ausencia de límites formales o incluso el cuestionamiento del propio concepto de arte ha provocado a que la estética deba dirigir la mirada sobre sí misma y resolver las aporías que inherentemente encierra. Adorno, por su parte, afirma que la estética debe tener en consideración cada una de las obras de arte, ya que, para el autor alemán, la obra de arte es, en realidad, “identidad consigo misma liberada de toda constricción de identidad”<sup>40</sup>, es decir, es única en sí misma, pues no está supeditada a ninguna categoría o comparación. Es probable que la imposibilidad de seguir un esquema único ante la heterogeneidad que encierran las obras de arte se deba a su permanencia en una época histórica que ha despertado de la racionalidad mitificada de la Ilustración y que hoy día podríamos llamar posmodernidad.

### **3.2. Estética y posmodernidad**

La Escuela de Frankfurt criticó las tesis del proyecto ilustrado y mostró los peligros de una racionalidad que evolucionaba bajo los dictados de un insidioso progreso. No obstante, tras este periodo, y ayudado en parte por el romanticismo, el dominio de esta racionalidad y sus pretensiones de falsa emancipación y libertad del mundo bajo sus presupuestos se fue disipando. Es posible que los valores que la Ilustración propagó en sus inicios no tuvieran la intención de ser dañinos y conformar una sociedad vacía, insustancial e injusta, sino que quisieran conseguir esa ansiada libertad acompañada de un próspero progreso. Sin embargo, ocurrió precisamente todo lo contrario. La Rusia estalinista, la Alemania nazi o la degradación de la cultura por las ambiciones del capital son algunos ejemplos históricos que confirman esta mala praxis ilustrada. Hoy en día el mundo no quiere seguir siendo moderno, aunque tampoco quiere abalanzarse a los presupuestos del romanticismo. No quiere suscribir una racionalidad que ha conducido a desastres por culpa de su idealizado progreso cuyos únicos criterios son la productividad y el “éxito”, pero tampoco una irracionalidad que puede convertirse en aquello que planteó desplazar: discursos de dominación y praxis de actuación monopolistas. En este momento de la historia, la sociedad quiere regirse por la verdad, o, mejor dicho, por las verdades, es decir, quiere escapar de aquellos grandes relatos que tenían la pretensión de encontrar una única verdad omnicomprensiva que englobara a toda la realidad. La complejidad del mundo es superior a una única teoría que la abarque en su totalidad, y para comprender esto debemos recordar aquello que decía Edmund Husserl: el mundo es un plexo de significados, y

---

<sup>40</sup> Adorno, T. W. (1983), *op. cit.*, p. 168.

adoptarlo como una proposición con vistas a las siguientes consideraciones que planteemos sobre la realidad. Esta etapa en la que no hay cabida para los grandes relatos y metarrelatos que tienen la pretensión de explicar objetivamente la realidad, pero que sí consiente y acepta la diversidad del mundo se llama, según Lyotard, posmodernidad. Gerard Vilar realiza una analogía muy adecuada para explicar la profundidad de este concepto tan importante para la historia de la filosofía contemporánea:

Como los paganos, que afirman la multiplicidad de dioses y cultos, debemos afirmar la multiplicidad de discursos y los retos, debemos reírnos de las afirmaciones totalizadoras y fundacionales que inducen a la preocupación por lo verdadero (...) Lyotard busca tanto rechazar la teoría como repensarla de acuerdo con una lógica completamente diferente, tolerante con las singularidades<sup>41</sup>.

La posmodernidad no necesariamente detesta la tradición, ni tampoco abraza y confía plenamente en la innovación. En realidad, valora la multiplicidad del mundo y los distintos modos con los que puede ser comprendido y organizado. Esta crisis teórica caracterizada por una imposibilidad epistémica e incluso ética de lograr una uniformidad objetiva que explique la complejidad del mundo remite a las filosofías rupturistas del siglo XIX como la de Kierkegaard o la de Nietzsche:

La muerte del pensamiento fuerte hunde sus raíces en la filosofía nietzscheana y la muerte de Dios (...) con la exaltación de la libertad, la desvinculación de cualquier tipo de atadura, con la consecuente sublimación del individualismo<sup>42</sup>.

La realidad se organiza entonces a partir de una incesante creación de nuevos escenarios, valorados y tomados en consideración, pero a la vez renegados y con la necesidad de contemplar nuevos horizontes. La posmodernidad ha conseguido cumplir la máxima vitalista nietzscheana: la realidad como continua manifestación artística impulsada por la voluntad de poder y su anhelo de creación. La potencialidad de la creación es su continua negación, y esto precisamente nos recuerda a Adorno cuando afirmaba en su *Teoría estética* que toda cultura es un contraargumento de los modos de organización tradicionales.

¿Y si la posmodernidad y su gran valor creativo han sido los causantes del desdibujamiento de los límites del arte? Recordemos que las vanguardias aparecieron, como afirmaba Marinetti

---

<sup>41</sup> Vilar, G. (2019). *op. cit.*, p. 53.

<sup>42</sup> Hernández Mirón, J. L. (2010). Manifestaciones de la estética posmoderna en la aparición y desarrollo del microrrelato. *Analecta Malacitana*, 29, p. 124.

en su *Manifiesto Técnico a la literatura futurista*, con la intención de “escupir todos los días sobre el altar del arte”<sup>43</sup> y, en consecuencia, desmontar los paradigmas artísticos que se habían mantenido hasta ahora. No obstante, esta pretensión vanguardista fue apropiada por las clases altas, los *media* y los nuevos procedimientos de reproductibilidad técnica, reduciéndola a la categoría de mercancía. Sin embargo, esta etapa posmodernista, en parte propiciada por estos nuevos fenómenos artísticos, renegó de esta razón instrumental, fue evolucionando progresivamente hasta conseguir que la sociedad consintiese que el poeta y el artista dejaran de dirigir su trabajo a pretensiones formalistas e incluso sueños vanguardistas y se convirtieran, en realidad, en auténticos “pequeños Dioses que prometiesen un proyecto de creación de la subjetividad autónoma y subversiva”<sup>44</sup>. El artista encarna ahora, y dentro de sí, la fuerza de una creatividad carente de límites y libre de imposiciones ajenas. Y todo esto no sería posible si el ideal posmoderno no hubiese prosperado tanto en las sociedades occidentales. Por eso, cabe afirmar que, a pesar de que la cultura, la política y la economía también se viesen afectadas, la disciplina que condujo entonces al paroxismo las tesis de la posmodernidad fue el arte.

El arte asume ahora un papel similar a la política. La política carece de juicios, prerrogativas o reglas escritas, en el sentido fuerte de leyes naturales que determinan el correcto funcionamiento de un estado. En consecuencia, la realidad social entiende que no existen unas instrucciones concisas, ni una objetividad más allá de la coyuntura histórica, que permitan cumplir con el anhelado buen gobierno que, por ejemplo, representó Ambrogio Lorenzetti en su pintura *Efectos de un buen gobierno*. De ahí que Lyotard se pregunte si acaso es posible pensar en hacer política sin la idea de justicia. Se deconstruye en esta época posmodernista el consenso y por otra parte, se reconoce la diversidad de los distintos modos de organización: los diferendos. El diferendo es para Lyotard:

un caso de conflicto entre (por lo menos) dos partes, conflicto que no puede zanjarse equitativamente por faltar una regla de juicio aplicable a las dos argumentaciones. Que una de ellas sea legítima no significa que la otra no lo sea<sup>45</sup>.

La realidad política se configura a partir de desacuerdos y dialécticas inacabables; sin embargo, esta configuración permite lograr que se cumpla una de las máximas de la política: “Todo es

---

<sup>43</sup>Marinetti citado por Fajardo C. (2001). *op.cit.*, p. 30.

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 31.

<sup>45</sup> Vilar, G. (2019). *Pensamiento político postfundacional. Jean François Lyotard: Estética y política*. Barcelona. Gedisa, p. 87. Citando a Lyotard, *Le Differend*, París, Minuit, (1998). *La diferencia*, Barcelona, Gedisa. Trad. Alberto. L. Bixio.

político, si política es la posibilidad de la diferencia”<sup>46</sup>. Intentar acabar con los diferendos en la política significaría adentrarnos en un régimen de organización autoritaria en la que solo un punto de vista estaría permitido. Y esto para Lyotard es inconcebible incluso desde una aproximación ontológica, puesto que él considera que la realidad es necesariamente un conjunto de representaciones, idiosincrasia y posibles sentidos asociados a un mismo referente, a unos mismos hechos del mundo. Descuartizar la diferencia sería descuartizar la riqueza de gran parte de la totalidad del mundo. Y sobre estos dos presupuestos versará el arte: sobre la aceptación de una gran variedad de discursos y formas de representación artísticas, y sobre la potencialidad de subvertir la realidad social natural. Bajo esta misma concepción lo entiende Rancière cuando relaciona la esencia de la política con la estética vanguardista: “La política (como la estética actual) reestructura los objetos y relaciones visibles que se habían establecido por orden natural y les asigna una nueva perspectiva”<sup>47</sup>. El arte se convierte ahora en un instrumento para poder crear nuevas configuraciones sensibles, para criticar lo que se da por sentado y, en definitiva, para poder decir lo indecible<sup>48</sup>.

La posmodernidad ha conseguido deslindar el arte de su función original, propagandística y de exaltación de la belleza, para, ahora, dotarlo de una potencialidad enorme ya sea tanto formal como expresiva consiguiendo que su concepto quede siempre inacabado y en constante creación. No obstante, parece que el arte ha sacrificado su autonomía para dedicar sus esfuerzos a extender sus límites en pro de fundar valores nuevos, unos valores motivados por el ideal nietzscheano, y que muchas veces ayuda a explicar y representar aquello que la política no puede. Veamos ahora si acaso esta es la opción principal que debe ocupar la estética dentro de este periodo en el que se ha dado fin a la modernidad.

### **3.3. Una estética no solo política: nihilismo y hermenéutica**

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>47</sup> Rancière, J. (2010), *op.cit.*, p. 61.

<sup>48</sup> Rancière cree que el arte puede ser un medio para poder solventar los problemas de la representación de aquellos momentos más incómodos y terribles de toda la historia política. El caso de la Shoah nazi es un claro ejemplo, él considera en su obra *Le destin des images* que el problema de su representación es relativo, solo hace falta elegir los medios convenientes, pero sobre todo los fines para ello. Este anhelo de expresividad rompería el famoso dicho de Adorno, según el cual no se debería hacer poesía después de Auschwitz. Pero el arte como la política procuran dar una respuesta a estas situaciones: la política al intentar solventarlo; el arte, por su parte, al intentar aliviar y denunciar tan sutilmente estas circunstancias tan duras.

La posmodernidad y sus tesis fundamentales afectaron duramente a la concepción estática y positiva de la historiografía, así como a su visión monopolista de los sucesos y acontecimientos del pasado. La historia no solo es el conjunto de los hechos, ni las narraciones de los vencedores, sino también de los vencidos, así lo entendía Benjamin en sus *tesis sobre la historia*. La posmodernidad también provocó la devaluación de los grandes metarrelatos que tenían la pretensión objetiva de explicar el funcionamiento de la realidad y, en consecuencia, la aceptación de los diferendos en política. Si por algo se caracteriza la posmodernidad es por no excluir la *diferencia* de los distintos modos en los que la realidad se desarrolla.

Ya hemos sostenido que el arte ha optado por dirigir su rumbo hacia cauces más cercanos a la política. Pero... ¿acaso esta afirmación no supondría nuevamente subordinar la gran potencialidad de esta disciplina a otra esfera meramente humana? La política y la estética, afirmaba Rancière, podían entenderse como dos medios para cambiar las relaciones visibles entre los objetos y cambiar el orden natural que se les había asignado originalmente. No obstante, este no debería ser el único modo de entender el concepto de arte, sino una posibilidad más de sus interminables horizontes.

También cabría entender el arte como una esfera al servicio de las corrientes nihilistas según Schopenhauer o como la reacción contra dicho nihilismo<sup>49</sup>, según Nietzsche. La muerte de Dios supuso un antes y un después en la historia de la modernidad y, como apuntaba Vattimo, no trajo consigo un fin de todos los valores, sino que produjo una “desvalorización de los valores supremos y, en consecuencia, el ser se disolvió completamente en el discurrir del valor”<sup>50</sup>. El mundo posmoderno ha convertido las verdades del mundo, como diría Nietzsche, en auténticas fábulas<sup>51</sup>. Los discursos contemporáneos han perdido la pretensión metafísica de esa búsqueda de la verdad en-sí. El giro copernicano kantiano, que permitió establecer los límites de nuestro intelecto, la necesaria destrucción y transmutación de los valores que impulsó Nietzsche, el reconocimiento de los románticos y su irracionalidad como medida plausible para permanecer en la existencia y la deslegitimación de aquella presunta objetividad de la que alardeaban los textos científicos, llevado a cabo por la posmodernidad han producido una ontología de la decadencia. Por eso parece que el único modo de salir de ese marasmo es por medio de la aceptación del nihilismo. La relación del arte con esta postura filosófica puede ser muy

---

<sup>49</sup> Nietzsche, F. (2004), *op.cit.*, p. 19.

<sup>50</sup> Vattimo, G. (2023), *op.cit.*, pp. 28-30.

<sup>51</sup> Vattimo, G. (2023), *op.cit.*, p. 34.

divergente, como ya anticipamos. Mientras que Schopenhauer consideraba que el arte tenía que servir de paliativo momentáneo para poder soportar el sufrimiento que encarnaba en sí la existencia, Nietzsche sostenía que el arte y sus artistas representan la mejor opción para combatir el sinsentido del nihilismo ya que optan por escoger una voluntad de poder optimista. De ahí que afirme lo siguiente: “Los artistas son una especie intermedia; al menos establecen una metáfora de lo que debe ser; son productivos en cuanto que cambian y transforman realmente; no como el hombre de conocimiento, que todo lo deja como está”<sup>52</sup>.

Las tesis del nihilismo se conectan con la crítica de la cultura de masas que encontramos en los pensadores de la Escuela de Frankfurt, también con las advertencias de Lyotard, quien afirma que todo es apariencia y representación e incluso sostiene, rememorando a Baudrillard, que las copias del mundo tienen más ser e impacto sociocultural que la realidad en sí configurándose en forma de simulacros. La posmodernidad refleja y ensalza las tesis ontológicas schopenhauerianas y nietzscheanas al considerar que todo es *vorstellung* (representación). De ahí que operemos estéticamente aceptando la crisis de lo real, y suponiendo que hay un velo de Maya que nos imposibilita conocer lo más profundo de la realidad y por eso nos quedamos meramente en la superficie: “Estar tan inmenso en la ilusión y condenado a la superficialidad es ahora su esencia”<sup>53</sup>, afirmaba Nietzsche. La estética posmoderna deja de funcionar entonces como una mimesis platónica porque asume que el mundo es ilusión y engaño y ante eso crea escenarios que sirven tanto de escapatoria como de superación de lo “real”. El arte tiene un valor transformador, pero no para superar el nihilismo, sino para establecer un giro estético sobre los modos de proceder en esta cultura de masas. La estética contemporánea debería narrar la historia de una fábula ingenua que mostrara un nuevo acontecer original, como querrían Nietzsche o Heidegger, en vez de estar sometida a la influencia de los medios de comunicación y los deseos del capital.

No obstante, esto sería nuevamente subordinar el arte a fines humanos, y en concreto a fines políticos. Cabría entonces entender el arte como un conjunto de manifestaciones y representaciones visuales de las aporías epistémicas y las vicisitudes metodológicas que trae consigo el nihilismo. La posmodernidad, recordando a Lyotard, consistía en este nuevo movimiento o acontecimiento que había transformado nuestra conciencia después de todos los

---

<sup>52</sup> Nietzsche, F. (2004). *op.cit.*, p. 147.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 153.

cambios culturales, históricos y artísticos que habían sucedido a finales del siglo XIX. Defendimos que los conceptos de diferencia y diversidad habían llegado a su máximo esplendor y, por ende, a la posibilidad de un nuevo comienzo; no obstante, también podríamos concebir esta modernidad tardía como una llamada que nos exhorta a la despedida<sup>54</sup>. Nos exhorta a una despedida de los grandes valores objetivos tradicionales y nos imposibilita pensar en un funcionalismo práxico. El arte debería avanzar entonces hacia esta misma disolución. La teoría escatológica del arte que Arthur Danto recoge en su obra *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* sostiene que el arte conoció su fin en 1964 con las obras de Andy Warhol y, más concretamente, con la “Brillo Box”. ¿Acaso no podríamos considerar este tipo de manifestaciones artísticas como un claro ejemplo estético de los anhelos más profundos del nihilismo? El arte habría perdido su trascendentalidad, hasta el punto de subyugarse a sí mismo a las banalidades formales de los objetos cotidianos. Hasta el punto de no querer expresar nada...

Ahora bien, esta podría ser una visión muy pesimista de la potencialidad que encierra en sí mismo el arte contemporáneo. La posmodernidad ha traído consigo una crisis de lo real, pero eso no significa que necesariamente nos tengamos que encerrar en un plexo de significados *ad infinitum* que conduzcan siempre al mismo punto, a la nada. En realidad, esa variabilidad formal y conceptual que manifiesta el arte, y que ha sido posible gracias a este mundo del arte, en términos de Dickie, permite extender los límites de la estética. Vattimo afirma, así, que “el arte auténtico sólo habla callando y la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición”<sup>55</sup>. Las nuevas formas de manifestación artística no suponen un fin del arte, y en consecuencia un nihilismo en esta disciplina, sino al contrario, permiten una apertura que conduce a la hermenéutica y al enaltecimiento de la interpretación de las distintas vanguardistas y transvanguardistas obras de arte. En la obra de arte se revela la verdad de la época y si precisamente encontramos esta nueva inconmensurabilidad estética es porque nuestro tiempo actual no se deja suprimir por los límites. Ya no hay límites formales, como odiaría Greenberg, ni tampoco un sinsentido conceptual en las obras, como querrían los nihilistas. Se ha alcanzado aquello que un día escribió Adorno, siempre pensando en los planteamientos nietzscheanos: “Su sentido es mera apariencia y gracias a esta apariencia alcanza la *methexis* en la verdad”<sup>56</sup>. El sentido de la obra

---

<sup>54</sup> Vattimo, G. (2023), *op. cit.*, p. 38.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>56</sup> Adorno, T. W. (1983), *op.cit.*, pp. 142-146.

no es unívoco, incluso a veces se podría concebir una ausencia de este si no fuese por su facticidad inherente. Vincularla a un único sentido significaría sucumbir a una perspectiva totalizante acerca de su ser, cuando lo verdaderamente importante son las interpretaciones que se pueden extraer de esto mismo.

Gadamer entendía, en *Verdad y método*, que la esencia de la obra de arte residía en su capacidad para poder establecer puentes comunicativos entre el espectador y la obra en sí. Afirmaba que no había que entenderla únicamente desde su formalidad, sus contenidos conceptuales e incluso desde sus condicionantes históricos, sino que el sujeto podría captarla también desde su subjetividad juntando ambos horizontes, el del pasado de la obra y el presente de su contemplación: “La obra le dice a uno algo, y no lo dice únicamente como documento histórico, (...) le dice a cada uno algo como si le fuese realmente dicho a él, como algo actual y contemporáneo”.<sup>57</sup> En realidad, la obra de arte no deja de ser una experiencia para y por el espectador, de ahí que afirmara Adorno que “quien contempla una obra hace un pacto con ella”<sup>58</sup>.

La abstracción de las obras de arte de las vanguardias y las transvanguardias permite que la hermenéutica aflore cada vez más y, en consecuencia, el valor de la interpretación adquiera cada vez más protagonismo. Todas las obras de arte que precedieron el siglo XX permiten establecer una fusión de horizontes, como consideraba Gadamer, pero el arte contemporáneo, estéticamente hablando, representa el paroxismo hacia la introspección de un sujeto que lo está contemplando. Si hay una pregunta que siempre está presente dentro de este nuevo proceder artístico y está relacionada estrechamente con el espectador es la siguiente: *¿qué te sugiere la obra?* Podemos estrechar una fusión hori-zontica con *El nacimiento de Venus* de Botticelli o *La Madonna Ruccellai* de Duccio, pero la potencia interpretativa y la posible conexión entre la obra, el sujeto y la realidad culminan con el arte contemporáneo. Precisamente porque esta estética, que es inherentemente posmoderna, desvela una razón comunicativa caracterizada por un “núcleo normativo de una conciencia emancipada que conduce a la idea de una sociedad abierta”<sup>59</sup>. Este arte sirve de medio para que el sujeto experimente con la obra, reflexione y piense todo aquello que esa estética le sugiera. El arte conceptual es un ejemplo muy claro de esta razón comunicativa. Y no hace falta llegar a un consenso con la obra, como seguramente

<sup>57</sup> Gadamer, H. G. (1996), *Estética y hermenéutica*. *Διαλογον*. *Revista de Filosofía*, n.º 12, p. 8.

<sup>58</sup> Adorno, T. W. (1983), *op.cit.*, p. 101.

<sup>59</sup> Wellmer, A. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Madrid. Visor, p. 124.

se debería establecer según Habermas, sino que lo más importante es la capacidad que tiene esta para estrechar un diálogo profundo y comprometido con la realidad hasta el punto de que consigamos esa conciencia emancipada libre de ataduras dogmáticas.

Si me preguntan a mí qué objetos y elementos caerían bajo el concepto de arte diría que todo aquello que es digno de ser interpretado. Considero que esta estética posmoderna ha conseguido no acaparar, sino abrir la dimensión de la subjetividad y que esta cumpla un papel protagonista dentro incluso de la propia constitución de la obra de arte. La potencialidad de la hermenéutica se percibe cuando sus planteamientos llegan incluso a la propia praxis estético-artística. Es decir, cuando la interpretación es indisociable del nuevo rumbo al que está expuesto el arte en esta época posmoderna.

### **3.4. Estética y política: emancipación e ironía**

En el apartado anterior hemos apostado por considerar que el arte no necesariamente debe ser político. Quizás es cierto y la estética puede llegar a alcanzar esa independencia con respecto a esta disciplina, pero ¿y si realmente este nuevo rumbo interpretativo que conduce a un camino de introspección entre la obra y el sujeto permite que se abra una reflexión sobre este en el mundo y su relación con los demás? Si es posible esta situación estaríamos demostrando que estas manifestaciones transvanguardistas no están eximidas de la continua interpretación y quizás podrían incluso invitarnos a revisar los modos de relacionarnos con el mundo, es decir, quedarían al margen de una actividad puramente política.

La estética política se caracteriza por la muerte del autor y, en consecuencia, un indisociable nacimiento del lector<sup>60</sup>, como diría Barthes. En realidad, el artista y la intencionalidad que ha depositado en su creación suponen los factores más nimios dentro de esta relación con la obra, puesto que se limita y restringe la capacidad interpretativa de un agente más significativo: el espectador. La manifestación artística encarna un plexo de significados infinitos que adquieren valor si el espectador que la contempla así lo considera. En definitiva, debemos afirmar que ni las características formales ni el contenido originario representan lo más importante de la obra, sino que este acontece en el reconocimiento hermenéutico que le otorga el lector, la reflexión que suscita y la conciencia crítica que le despierta. Esta capacidad de la obra que permite que

---

<sup>60</sup> Barthes, R. (1984). *El susurro del lenguaje*, Barcelona. Paidós, p. 71.

el ciudadano, entre otras cuestiones, adquiera conciencia de la esfera sociopolítica a la que está expuesto está muy relacionada con el concepto de emancipación de Rancière:

La emancipación es el poder que tiene cada uno de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra (...) En ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador<sup>61</sup>.

El espectador emancipado es entonces aquel que toma conciencia de lo que ve militando una reacción ya sea positiva, asociándose; o negativa y crítica, disociándose. El espectador no es solo un contemplador, nos dice Rancière, sino que lo es, en realidad, en la medida en que decide actuar. La emancipación es el resultado final de esa asociación o disociación materializada a partir del conocimiento de la obra y la praxis política que suscita. Pero ¿qué significa este conocimiento de la obra? Rancière cree que para que un sujeto se convierta en un verdadero espectador, este primero debe saber contemplar la manifestación artística, es decir, ser consciente de que esta obra *sui generis*<sup>62</sup> no debe ser apreciada del mismo modo que toda esa cultura visual producto de la mediatización y las mercancías capitalistas, sino de una forma que nos permite adentrarnos en la lógica de la concienciación. De ahí que el arte transvanguardista sea para Rancière algo puramente político: “El arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los iconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social, etc”<sup>63</sup>. El arte debe despertar una culpabilidad<sup>64</sup>, afirma también el filósofo francés, y no precisamente por aquellas obras que critican negativamente determinadas prácticas sociales, sino porque debemos ser conscientes al contemplar esas obras de arte de que nosotros somos también partícipes de todas estas situaciones que pueden no ser de nuestro agrado y que pueden considerarse como una injusticia<sup>65</sup> desde nuestra más profunda subjetividad. El lector es ahora un actor que tiene la

<sup>61</sup> Rancière, J. (2005), *op. cit.*, p. 23.

<sup>62</sup> Utilizamos este término porque sostengo, al igual que Adorno, que las obras de arte de la estética contemporánea son muy abstractas, fruto en parte de la situación posmoderna en la que nos encontramos. De ahí que Adorno afirme en su libro *Teoría Estética* que “el arte abstracto lo es tanto como lo han llegado a ser las relaciones entre los hombres” (Adorno, T. W. (1983), *op.cit.*, p. 49).

<sup>63</sup> Rancière, J. (2005). *op. cit.*, p. 54.

<sup>64</sup> *Ibíd.*, p. 87.

<sup>65</sup> En esta época posmoderna en la que la objetividad se ha vuelto en realidad una ilusión, y en otras ocasiones un anhelo, parece que es menester relativizar ciertos conceptos morales ante la ausencia de un discurso omniabarcante que recoja todas sus posibles acepciones. Para Lyotard, por ejemplo, la injusticia no significa lo opuesto a la justicia, sino que es lo que prohíbe que la pregunta por lo justo y lo injusto se pueda plantear. Así lo recoge Gerard Vilar, en palabras del filósofo francés de su obra *Au juste* (Vilar, G. (2019), *op.cit.*, p. 55).

capacidad de cambiar las cosas, así lo demuestran de manera indirecta las *performances* o los *happenings*, que son el producto artístico más humanista dentro de la estética contemporánea.

Recordando a Foucault, quienes determinan en estos tiempos posmodernos la verdad de los conceptos son, en parte, las ciencias regidas por el modelo neopositivista, pero para cuestiones políticas y estéticas, la estructura dominante es la que decide qué es apto y qué no. ¿Acaso los que detentan el poder tienen la definición inamovible de conceptos tales como los de justicia, igualdad o libertad? De ahí que, en ocasiones, como diría Foucault en el *Nacimiento de la Biopolítica*, hay que preguntar a la verdad por sus discursos de poder, y al poder por sus discursos de verdad. Rancière se ahorra las sutilezas foucaultianas y arremete profundamente contra las clases dominantes defendiendo, al igual que considerarían Adorno, Horkheimer y Hal Foster, que estas son las que determinan estructuralmente las políticas permitidas, la cultura a la que accedemos y, en consecuencia, la estética y datos sensibles que debemos “consumir”, en el sentido más peyorativo del término. Haciendo una prosaica lectura psicoanalítica del gusto estético de la mayoría de individuos dentro de la sociedad, es posible que ese descontento generalizado hacia esta estética-artística contemporánea se deba principalmente a un malestar cultural en el sentido más freudiano posible. Este tipo de arte rompe los esquemas de la esencia de la cultura, es decir, rompe todo aquello que no se puede hacer. Estas manifestaciones subversivas critican los modelos sociopolíticos hasta el punto de deconstruir sus paradigmas aparentemente inalterables. Por eso mismo, el arte, concluye Rancière, es político, ya que crea disensos sensoriales:

Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo<sup>66</sup>.

Imaginemos que el artista Joseph Beuys pasara por las calles de Düsseldorf con una liebre muerta<sup>67</sup> explicándole las diferentes manifestaciones arquitectónicas más impresionantes de

---

Rancière estaría a favor de esta postura ya que, para él, el saber no es realmente conocimiento sino un posicionamiento (Rancière, J. (2010), *op. cit.*, p. 16). Por lo tanto, actuar justamente sería, en consecuencia, una elección puramente subjetiva impulsada por los motivos ideológicos de cada sujeto.

<sup>66</sup> Rancière, J. (2010). *op.cit.*, p. 65.

<sup>67</sup> Josep Beuys fue un artista alemán reconocido internacionalmente por su gran participación en el arte contemporáneo realizando instalaciones, *happenings* o *performances* artísticas. Su obra más famosa fue *How to Explain Pictures to a Dead Hare*. En ella Beuys realizó una *performance* cubierto con miel y pan de oro en la cara mientras sujetaba en sus brazos una liebre muerta. Los espectadores contemplaban desde un cristal cómo Beuys le explicaba al cuerpo inerte del animal las distintas obras de arte que se encontraban en la sala.

esta ciudad. *A priori*, seguro que muchas personas se escandalizarían o, incluso, alguno de ellos llamaría a la policía. No obstante, esto no sucedió exactamente, pero sí algo similar dentro de una sala de arte contemporáneo. El arte político, además de las plausibles interpretaciones que el espectador se construye personalmente, tiene dos objetivos muy bien definidos: crear esos disensos tan subversivos y controvertidos para la conciencia social predominante, sobre todo para las grandes élites reacias al cambio estructural, y, otro que es una consecuencia directa que aprobaría Hal Foster, tratar el concepto de “límite cultural como algo a derribar”.<sup>68</sup> Entonces ¿qué diferencias existen entre las vanguardias y las transvanguardias? Precisamente la concepción política que albergan estas últimas. Mientras que las vanguardias representan una transgresión estética de los valores tradicionales formalistas, el arte transvanguardista refleja resistencia, ya que, en términos hegelianos, esta nueva estética ha adquirido una autoconciencia de su praxis y la potencialidad que ostenta, es decir, consolida una actitud crítica con respecto a las políticas y estructuras sociales imperantes. Como señala Foster, “el arte político puede llevarse hasta una posición deconstructiva que disuelva el valor de verdad o poder de cohesión de toda representación política dada”<sup>69</sup>.

El arte político encarna dentro de sí una constante intencionalidad irónica. Recordemos que Sócrates fue el primer gran maestro que utilizó esta forma expresiva para intentar encontrar la verdad de los discursos sin caer en falacias y falsedades. No obstante, el pensador que identificó una relación entre la esfera estética y la esfera ética apoyándose en la ironía fue Sören Kierkegaard. La ironía es un medio que logra expresar lo contrario de aquello que se quiere decir realmente. Utiliza un lenguaje totalmente ajeno a sus verdaderas intenciones y representa junto al humor una variación de la categoría estética de lo cómico. Kierkegaard concibe la ironía como *confinium*<sup>70</sup> entre la esfera estética y la ética, es decir, como una posición existencial donde el sujeto individual toma conciencia y reflexiona profundamente sobre su subjetividad dentro de su particular contemporaneidad. Es una posición que provoca “una transformación de la mirada que precede a la transformación existencial”.<sup>71</sup> Se trata de elegir entre ese marasmo de posibilidades, deseos y pasiones que siempre finalizan en la insustancial inmediatez, al que Kierkegaard llama estadio estético, o dar un salto existencial más profundo

---

<sup>68</sup> Foster, H. (2003), *op. cit.*, p. 7.

<sup>69</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>70</sup> Es decir, como límite o frontera entre ambas esferas. Así lo defiende a lo largo de su obra y tesis doctoral *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates* (Sobre el concepto de ironía con especial referencia a Sócrates).

<sup>71</sup> Schulz, J. (2021). Kierkegaard y el concepto de ironía. *Boletín de Estética*, 56, p. 73.

que finaliza al guiar nuestras acciones hacia deberes universales y normas éticas convencionales. Esto sería alcanzar la esfera ética.

Ahora bien, la ironía inserta dentro de las obras de arte político contemporáneas se caracteriza, al igual que en Kierkegaard con respecto a la alternancia entre los estadios, por reflejar una “suspensión que abre infinitas posibilidades cuya función es puramente negativa”<sup>72</sup>. “El artista utiliza esta ironía romántica, sostiene Peña Arroyave, para convertirse en el gran demiurgo capaz de crear y destruir lo creado, para trascender y evadir los límites”<sup>73</sup>. Esta ironía es en realidad el medio para despertar en los espectadores esa conciencia crítica que anhela Rancière y, en consecuencia, conseguir la emancipación anhelada. Podríamos estrechar un paralelismo con Kierkegaard, ya que este mismo considera, desde la perspectiva de Jorge Schulz, que “la ironía es importante y necesaria para el desarrollo de la conciencia subjetiva individual”<sup>74</sup>. Posibilita, bajo su inherente negatividad, que el sujeto se pregunte profundamente por aquello que está contemplando y que nos adentremos en una dimensión especulativa no solo de crítica, sino de incertidumbre por el lugar que ocupamos en esta realidad histórica y sus prácticas sociopolíticas a las que estamos expuestos diariamente. Todo ello ocurre porque la obra de arte está imbuida de una insidiosa ironía que nos despierta la posibilidad de elegir otro modo de actuar en el mundo. Esta sería nuevamente la clara definición de un espectador emancipado para Rancière: “Los espectadores ven, sienten, actúan de cierta forma y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema”<sup>75</sup>. Este poema es fruto del desarrollo de la propia subjetividad que, gracias a la ironía, permite que el sujeto crea una interpretación única de los nuevos datos sensoriales que desprende la obra y actúe, pero sobre todo que reflexione.

En definitiva, el arte político es irónico, ya que es “continua negatividad que libera al sujeto de las ataduras de la realidad”<sup>76</sup> y, en consecuencia, permite emanciparse, pues que le ayuda a despertar esa conciencia crítica capaz de borrar los límites entre la ficción y lo real, creando una asociación o disociación acorde a su subjetividad más profunda.

---

<sup>72</sup> *Ibíd.*, p. 55.

<sup>73</sup> Peña Arroyave, A. (2014). Sören Kierkegaard como fundamento de la existencia estética, *Metafísica y persona. Filosofía, conocimiento y vida*, 12, p. 98.

<sup>74</sup> Schulz, J. (2021), *op. cit.*, p. 57.

<sup>75</sup> Rancière, J. (2010), *op. cit.*, p. 20.

<sup>76</sup> Schulz, J. (2021), *op.cit.*, p. 61.

#### **4. Justificación didáctica**

La unidad didáctica que se planteará a continuación se amoldará a los contenidos, competencias específicas y criterios de evaluación de la asignatura de Filosofía de 1.º de Bachillerato. El título de la unidad será el siguiente: “La estética y su relación con el arte político”. Se intentará mostrar a los alumnos la definición del concepto de “estética” y, en consecuencia, se les presentarán las relaciones que esta disciplina filosófica puede llegar a tener con el ámbito de la ética y la política. La unidad didáctica, así como el resto de la asignatura,

se impartirá en el Instituto de Educación Secundaria Obligatoria “León Felipe”, un centro que pertenece al municipio zamorano de Benavente.

La asignatura de Filosofía queda consolidada como materia obligatoria en el currículo de primero de Bachillerato para cualquiera de las especialidades que se contemplan, perteneciendo entonces a una materia general de esta etapa. La unidad específica que realizaremos a continuación se regula gracias al Real Decreto 243/2022 del 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas de Bachillerato. El borrador del Proyecto de Decreto por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas en el currículo de Bachillerato en la comunidad de Castilla y León propone su implantación en el primer curso de dicha etapa (artículo. 14.3).

Los objetivos de etapa son aquellos logros que se espera que el alumnado haya alcanzado al finalizar la etapa y cuya consecución está vinculada a la adquisición de las competencias clave, las cuales son desempeños que se consideran imprescindibles para que el alumnado pueda progresar con garantías de éxito en su itinerario formativo, y afrontar los principales retos y desafíos globales y locales. Las competencias son fundamentales para el concepto de perfil de salida, ya que este es el estado de nivel de adquisición de dichas competencias al nivel de la etapa. Dichas competencias, a su vez, están formadas por unas concreciones que también conforman el perfil de salida llamados “descriptores operativos”.

#### **4.1. Objetivos y competencias**

Con respecto a los objetivos de etapa del Bachillerato, estos se corresponden a lo estipulado en el artículo 33 de la Ley Orgánica 2/2006 del 3 de mayo junto a los que sostiene el artículo 7 del Real Decreto 243/2022 del 5 de abril y finalmente aquellos que también dicta el artículo 6 del Decreto 40/2022 del 29 de septiembre:

a) Investigar y valorar los aspectos de la cultura, tradiciones y valores de la sociedad de Castilla y León. b) Reconocer el patrimonio natural de la Comunidad de Castilla y León como fuente de riqueza y oportunidad de desarrollo para el medio rural, protegiéndolo y mejorándolo, y apreciando su valor y diversidad. c) Reconocer y valorar el desarrollo de la cultura científica en la Comunidad de Castilla y León indagando sobre los avances en matemáticas, ciencia, ingeniería y tecnología y su valor en la transformación, mejora y

evolución de su sociedad, de manera que fomente la investigación, eficiencia, responsabilidad, cuidado y respeto por el entorno.

Las competencias son las capacidades, actitudes o habilidades que deberían conseguirse o desarrollarse en el sujeto individual a lo largo de su vida. Para que esta tarea se pueda llegar a cumplir, el sistema educativo debe enfocar su metodología de enseñanza-aprendizaje bajo determinados objetivos, contenidos y criterios de evaluación específicos destinados a estas mismas competencias. Las competencias generales quedan estipuladas en el artículo 16 del Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato. Se trata de ocho competencias:

- a) Competencia en comunicación lingüística.
- b) Competencia plurilingüe.
- c) Competencia matemática y competencia en ciencia, tecnología e ingeniería.
- d) Competencia digital.
- e) Competencia personal, social y de aprender a aprender.
- f) Competencia ciudadana.
- g) Competencia emprendedora.
- h) Competencia en conciencia y expresión cultural.

Adentrándonos en la asignatura de Filosofía de 1.º de Bachillerato, los valores filosóficos representan pilares fundamentales en la ciudadanía, ya que permiten formar individuos en capacidades y actitudes muy significativas y relevantes para el fomento de una buena convivencia social. La filosofía comprende numerosas ramas como la estética, la ética, la política, la epistemología, la metafísica o la lógica, entre otras. Todas ellas conforman saberes en los que se impulsa la racionalidad del sujeto hasta la propia trascendencia conceptual. Es decir, la filosofía, estudiada en su conjunto, permite un cuestionamiento continuo e incesante de los modos de estructuración de la realidad. Es inevitable que el científico se pregunte por otros modos de pensar dentro de su actividad; no obstante, para ello, parece que es necesario que conozca la esencia del conocimiento científico. También es ineludible que el artista piense nuevas formas de recrear la belleza en sus obras, aunque para ello deba intentar profundizar en la naturaleza del arte. De la misma manera, un político ha de pensar continuamente en la creación de nuevas leyes ante la aparición de nuevos contextos socioculturales con el tiempo;

no obstante, parece que es necesario que tenga una noción aproximada de aquello que significa la idea de justicia o, incluso, el concepto de hombre.

Si bien es cierto que es posible que la filosofía no aporte respuestas apodícticas sobre estas cuestiones, permite reflexionar profundamente sobre estos aspectos y genera nuevas cuestiones que ilustran el progreso del conocimiento humano. Por este motivo, y por la gran cantidad de competencias y conocimientos teóricos que se adquieren con el estudio de esta disciplina, parece que es menester que el sistema educativo tenga en cuenta la asignatura de Filosofía en el currículo.

La asignatura de 1.º de Bachillerato establece que el alumno debe conseguir determinados fines. Entre ellos podemos mencionar:

- Adquirir la suficiente madurez y eficacia en la expresión de ideas y razonamientos.
- Conocer los contenidos filosóficos desde una perspectiva temática.
- Desarrollar una mejor comprensión de los textos y reflexionar a partir de ellos.
- Aprender los nuevos canales de discusión y debate para discutir ideas.

Una de las partes esenciales de la LOMLOE reside en su insistencia a la hora de dirigir las situaciones de aprendizaje de los docentes hacia instrumentos pedagógicos que combinen varias materias, es decir, que el modo de impartirlas adquiera un enfoque interdisciplinar. Y resulta que esta unidad didáctica no es la excepción. La secuenciación de estos contenidos muestra cómo cada sesión está estrechamente ligada con asignaturas como historia del arte, historia y geografía.

## **5. Esquema de competencias**

Es cierto que esta unidad didáctica se podría llegar a relacionar con muchas otras competencias específicas; pero voy a centrarme en las que considero que tienen más relevancia y protagonismo a la hora de iniciar la secuenciación didáctica de la unidad en sí.

La inclusión de las competencias 8 y 9 en esta tabla es necesaria, puesto que la relevancia pedagógica de esta unidad descansa principalmente sobre los objetivos que estipulan estas mismas. Es decir, los alumnos deberán tratar de desarrollar habilidades de análisis ético y político de las diferentes circunstancias que ocurren en la realidad social y relacionarlos con las manifestaciones artísticas y estéticas que se contemplan día a día, tanto en los medios como en los museos u otros lugares en los que ambas realidades (arte y política) puedan converger. Por otra parte, es cierto que los alumnos se aproximarán a los planteamientos y elucubraciones de algunos filósofos y pensadores que han trabajado sobre esta cuestión, y aprenderán a relacionar sus teorías con otros contenidos que se habrán dado durante el curso o incluso con vivencias y experiencias cotidianas propias. Ahora bien, en esta unidad didáctica, será de vital importancia la participación activa de los alumnos a nivel dialógico. Quiero que intervengan y ofrezcan a los demás compañeros y compañeras su punto de vista ético-artístico, pero desde una perspectiva respetuosa, tolerante y crítica sin caer en dogmatismos. Me gustaría que se abriese ocasionalmente el debate acerca de qué es arte y qué no lo es y cuáles son las condiciones necesarias y suficientes para que algo sea considerado como tal. No obstante, esto ya lo introduciremos en la secuencia didáctica. Bajo estos presupuestos y estas condiciones, considero que la competencia 4 es una muy buena opción para poder evaluar este modo de proceder en el aula con respecto a la metodología participativa y dialógica que se planteará en esta unidad didáctica.

Las competencias que no serán evaluadas en esta unidad didáctica, aunque sí en las demás unidades del curso son las competencias específicas 1, 2 ,3 ,5 ,6 ,7 y 10.

Competencias específicas	Criterios de evaluación	Contenidos del currículo	Indicadores de logro
<p>4. Practicar el ejercicio del diálogo filosófico de manera rigurosa, crítica, tolerante y empática, interiorizando las pautas éticas y formales que este requiere, mediante la participación en actividades grupales y a través del planteamiento dialógico de las cuestiones filosóficas, para promover el contraste e intercambio de ideas y el ejercicio de una ciudadanía activa y democrática.</p>	<p>4.1. Promover el contraste e intercambio de ideas y la práctica de una ciudadanía activa y democrática a través de la participación en actividades grupales y el ejercicio del diálogo racional, respetuoso, abierto, constructivo y comprometido con la búsqueda de la verdad, acerca de cuestiones y problemas filosóficamente relevantes (CCL1, CCL5, STEM1, CPSAA3.1, CC2, CC3, CCEC1, CCEC3.2).</p>	<p>-Definición, ámbitos y problemas de la estética: arte, belleza y gusto. La relación de lo estético con otros ámbitos de la cultura. Ética y estética. El papel político del arte.</p> <p>-Teorías clásicas y modernas acerca de la belleza y el arte.</p> <p>-Teorías y problemas estéticos contemporáneos. La reflexión en torno a la imagen y la cultura audiovisual.</p> <p>- La filosofía y el futuro: las grandes predicciones de nuestro tiempo. La imaginación científica y la literaria.</p>	<p>El alumno es capaz de relacionar en sus intervenciones orales sus propios planteamientos estético-artísticos con cuestiones ético-políticas con respecto a los contenidos que se imparten en clase.</p> <p>Es capaz de expresarse con claridad verbal, respeta el turno de palabra de los compañeros y aporta ocurrencias que se relacionen tanto con lo dicho por los demás compañeros y compañeras como con los contenidos del curso.</p>
<p>8. Analizar problemas éticos y políticos fundamentales y de actualidad, mediante la exposición crítica y dialéctica de distintas posiciones filosóficamente pertinentes en la interpretación y resolución de los mismos, para</p>	<p>8.1. Desarrollar el propio juicio y la autonomía moral mediante el análisis filosófico de problemas éticos y políticos fundamentales y de actualidad, considerando las distintas posiciones en disputa y elaborando, argumentando, exponiendo y</p>	<p>-Ética y estética. El papel político del arte. La filosofía y el futuro: las grandes predicciones de nuestro tiempo.</p>	<p>El alumno es capaz de aportar reflexiones filosóficas que permitan relacionar la importancia de la política con el arte como medios de expresión humana, estableciendo las semejanzas y diferencias entre ellos.</p>

<p>desarrollar el juicio propio y la autonomía moral.</p>	<p>sometiendo al diálogo con los demás las propias tesis al respecto (CCL5, CPSAA1.2, CC1, CC2, CC3, CC4, CE1.).</p>		<p>Saber relacionar en las manifestaciones estéticas y artísticas, modelos de conducta y corrientes éticas dadas en clase, ya sea gracias a la representación de la forma de la obra, ya sea en el contenido implícito en esta.</p>
<p>9. Desarrollar la sensibilidad y la comprensión crítica del arte y otras manifestaciones y actividades con valor estético mediante el ejercicio del pensamiento filosófico acerca de la belleza y la creación artística, para contribuir a la educación de los sentimientos y al desarrollo de una actitud reflexiva con respecto al lenguaje y sentido de las imágenes.</p>	<p>9.1. Generar un adecuado equilibrio entre el aspecto racional y emotivo en la consideración de los problemas filosóficos, especialmente los referidos al ámbito de la estética, a través de la reflexión expresa en torno al arte y a otras actividades o experiencias con valor estético y el análisis del papel de las imágenes y el lenguaje audiovisual en la cultura contemporánea (CPSAA3.1, CC2, CC3, CCEC2, CCEC3.1, CCEC3.2).</p>	<p>-Definición, ámbitos y problemas de la estética: arte, belleza y gusto. La relación de lo estético con otros ámbitos de la cultura. Ética y estética. El papel político del arte.</p> <p>-Teorías clásicas y modernas acerca de la belleza y el arte. Teorías y problemas estéticos contemporáneos.</p>	<p>El alumno es capaz de contemplar una manifestación artística desde la perspectiva estética y no desde una perspectiva meramente formal y como un usual objeto de conocimiento.</p> <p>Ser capaz de identificar en qué consisten conceptos como el de belleza, sublime u otras categorías estéticas y su pervivencia o no en este arte contemporáneo.</p> <p>Ser capaz de reconocer la importancia de la creación en el arte y el cambio de paradigma artístico que aconteció en las vanguardias así como su relación</p>

			con la aparición del arte político.
--	--	--	-------------------------------------

## 6. Secuenciación didáctica.

La unidad didáctica tendrá una temporalización de 9 sesiones y será realizada durante las últimas tres semanas antes de la evaluación del tercer trimestre. Según el currículo de 1.º de Bachillerato, la parte de estética y política está cronológicamente estructurada para impartirse en la parte final del curso lectivo. Seguiré esta secuenciación normativa porque considero que es necesario que los alumnos y alumnas tengan unas nociones básicas anteriores de epistemología, ética o metafísica para adentrarnos en la impartición de estos nuevos contenidos. Los objetivos que se pretenden conseguir con la realización de esta unidad didáctica son: explicar de forma detallada y precisa de los conceptos de estética y política, analizar con rigor las obras de arte más influyentes de la historia en términos estéticos y estableciendo su relación con la política y los aspectos sociales, reflexionar conjuntamente con los estudiantes acerca de la importancia que ha tenido y tiene el arte como instrumento y agente del cambio y crítica sociopolítica, y, por último, se pretende fomentar la creatividad y la expresividad artística con relación a temas políticos contemporáneos.

La primera sesión será una introducción de la unidad didáctica Comenzaré explicándoles en qué consiste el término “estética” aclarándoles entonces que se trata de una rama específica de la filosofía. Les proporcionaré la definición que Baumgarten dio sobre este concepto en su obra *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* y pensaremos sobre ello. Después trabajaremos con Platón y Aristóteles y les explicaré cuáles fueron sus mayores contribuciones a esta rama. Para ello utilizaré como herramienta didáctica un fragmento del *Banquete*, y otro de la *Poética*.

En la segunda sesión seguiremos trabajando con la estética mostrando a los alumnos y alumnas la repercusión que esta cobra en la época medieval gracias al neoplatonismo y la importancia de la luz. Mencionaremos a algunos autores que aportaron significativos planteamientos teóricos que luego resultaron ser muy relevantes para la creación arquitectónica como el caso de San Agustín de Hipona, Santo Tomás de Aquino, Grosseteste o Pseudo-Dioniso de Areopagita. Trabajaremos con imágenes de catedrales y relicarios para que perciban estéticamente la importancia de la luz (anexos 1 y 2). Seguidamente, sirviéndome de

fragmentos de la *Crítica del Juicio* culminaré estas dos sesiones que solo hablan de un contenido puramente estético para mostrarles, trayendo a colación nuevamente a Baumgarten, el origen real de la disciplina y sus presupuestos conceptuales bajo la perspectiva de Kant. Como tarea para casa, les pediré que traigan pensados algunos ejemplos artísticos, obras de teatro, esculturas, pinturas u obras arquitectónicas que se puedan relacionar con lo dado en clase estas dos últimas sesiones.

En la tercera sesión corregiremos conjuntamente esta tarea que les pedí la sesión anterior con la intención de conseguir un aprendizaje cooperativo. Seguidamente, iniciaremos el viraje de la estética hacia ramales más políticos. Les mostraré la función propagandística y de enaltecimiento de poder que supusieron las obras arquitectónicas, pictóricas y escultóricas a lo largo de la historia. Esto les ayudará a darse cuenta de que la estética y el arte no son meras esferas autónomas, sino que también son usadas como medios para alcanzar otros fines, son entonces heterónomas y al servicio de la sociedad, en concreto de los poderosos según estos ejemplos. Trabajaré utilizando principalmente el artículo de Fernando Ayala Blanco, “Reflexiones en torno a la relación arte y poder a la luz de la hermenéutica”. También proyectaré en la pizarra digital algunas imágenes como el Augusto de la prima Porta y las pirámides Giza como ejemplos de manifestaciones artísticas que se encuentran al servicio del poder.

En la cuarta sesión hablaremos en profundidad sobre la ruptura formalista del arte y, en consecuencia, les explicaré una fundamentación filosófica de la aparición del arte vanguardista y el arte político que se inició en los 70. Para ello nos centraremos principalmente en los autores de la Escuela de Frankfurt, más concretamente, en el libro de W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, en la *Dialéctica de la Ilustración* de M. Horkheimer y T. Adorno y su crítica a la industria cultural y en el libro *Teorías estéticas* de Adorno. Buscamos que los alumnos y alumnas se den cuenta de que el arte contemporáneo es tan abstracto como el modo en el que nos relacionamos los unos con los otros<sup>77</sup>. Se trata de hacerles entender que el capitalismo tardío, la tecnologización y el aumento de la conciencia crítica han propiciado un nuevo modo de expresión artística que desemboca ineludiblemente en una abstracción tal que abarca la dimensión política.

---

<sup>77</sup> Adorno, T. W. (1983). *op.cit.*, p. 49.

En la quinta sesión, reproduciré en primer lugar este vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=4LP8h2pID7E&t=355s>, el cual habla sobre el concepto de posmodernidad, y seguidamente trabajaremos en profundidad sobre esta noción. Intentaremos relacionar este concepto filosófico y sus características inherentes con el panorama artístico contemporáneo. Para ello utilizaré, sobre todo, el libro *La condición posmoderna* de Lyotard y el libro titulado *Jean-François Lyotard: estética y política* de Gerard Vilar. A partir de este último libro y bajo la perspectiva posmoderna les haré ver a los alumnos que la política y el arte tienen más características en común que diferencias, así como que todo arte, sobre todo el contemporáneo, puede llegar a ser político.

En la sexta sesión, haremos una actividad en la que los alumnos participarán de manera individual inicialmente y luego de manera conjunta a través de un debate. Los alumnos y alumnas deberán escribir en un folio qué condiciones debe tener un objeto para que sea considerado como una obra de arte. Para ello les daré un máximo de diez minutos, después de los cuales escribiré en una pizarra las aportaciones más interesantes y debatiremos conjuntamente si acaso estas características pueden ser las “adecuadas” para designar en su totalidad aquello que debe cumplir una obra de arte. Tras esto, les iré poniendo en la pizarra digital algunas obras de arte, sobre todo contemporáneas y de carácter político, que no cumplan con todas o incluso con ninguna de las condiciones que los alumnos y alumnas han descrito (anexos 5, 6, 7 y 8). Seguidamente, los introduciré en la filosofía del arte de Arthur Danto y su teoría escatológica para hacerles ver, junto con la *Brillo Box* de Andy Warhol, que todo puede llegar a ser una obra de arte.

En la séptima sesión, utilizando la filosofía de Rancière, y más concretamente su libro *El espectador emancipado*, les mostraré por última vez la relación que se puede establecer entre la estética y la política. Les haré ver que el arte puede ser un instrumento para comprometerse con la realidad política y un instrumento para la emancipación, así como para la búsqueda de la libertad y transformación del mundo. En resumen, en esta sesión incidiremos principalmente en la importancia que suponen los conceptos de “compromiso” y “emancipación” para el nuevo rumbo político que han tomado este tipo de artes. Los últimos diez minutos de la sesión haré uso de la aplicación de Adobe firefly para que los alumnos y las alumnas tengan una perspectiva más clara del modo de funcionamiento o de creación de las artes políticas, es decir, de aquellas artes que están imbuidas de una indudable crítica social y política. Adobe firefly es una

inteligencia artificial capaz de representar imágenes a partir de una descripción textual que el usuario aporte.

La octava sesión estará destinada a la realización de un esquema a modo de resumen sobre todo lo que hemos dado en la unidad didáctica y, para ello, utilizaremos en clase la aplicación Cmaptools. Después los estudiantes dispondrán de unos minutos para preguntar aquello que no les ha quedado muy claro acerca de todo lo visto en clase, pero, sobre todo, para resolver dudas antes del examen de la siguiente sesión.

En esta última sesión, se realizará un pequeño control o examen que servirá para concluir con la unidad didáctica y con los modos de evaluación de las competencias. (el examen se corresponde con el anexo 9). Gracias a este control, se utilizará una herramienta de evaluación formativa, es decir, se utilizará un medio para comprobar la construcción y adquisición de conocimientos de los alumnos y alumnas durante este periodo en el que se ha impartido la unidad didáctica. Asimismo, esta actividad se medirá a partir de heteroevaluación, es decir, una evaluación cuyo rendimiento y calificación del mismo lo asigne solo el propio docente. No creo que sea necesaria ninguna prueba más que ayude a calificar el progreso del alumnado, ya que lo más importante no son determinadas notas numéricas, sino la evaluación en su conjunto. Quiero decir, evidentemente esta misma no se reducirá únicamente a este control puesto, que las intervenciones en clase, los debates espontáneos que acontezcan y las cuestiones a resolver serán también herramientas muy útiles para que el docente perciba cómo los alumnos y las alumnas están aprehendiendo los contenidos.

## 6.1. Atención a la diversidad

El concepto de diversidad proviene del latín, *diversitas* y significa variedad. Fue introducido y considerado como un factor importante dentro de las aulas en la reforma educativa que se llevó a cabo con la Ley Orgánica 1/1990, del 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo o también conocida como LOGSE<sup>78</sup>. Esta nueva innovación pedagógica se realizó con la intención de ayudar y atender a aquellos alumnos y alumnas que requerían necesidades especiales para poder superar cada curso académico sin muchas dificultades. También se planteó para integrarlos en la dinámica del grupo y del curso, ya que, si no eran capaces de

---

<sup>78</sup> Este término se encuentra más concretamente recogido en el artículo 37 de la ley anteriormente descrita. Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo (1990). BOE núm. 238, de 4 de octubre de 1990, 28934.

superarlo, corrían el riesgo de quedar desplazados de un sistema educativo que no contaba con las adaptaciones curriculares necesarias e individualizadas para cada alumno.

Hoy día con la Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación, el concepto de diversidad ha variado sustancialmente y ha derivado hacia perspectivas más inclusivas. Las adaptaciones curriculares que se plantean a alumnos con necesidades en este marco jurídico no se enfocan desde la integración, sino desde la inclusión, que son conceptos que ostentan diferencias significativas. La integración intenta crear situaciones de aprendizaje que permiten la normalización de la vida de este tipo de alumnos, mientras que la inclusión asume que la diversidad y heterogeneidad son algo inherente a las sociedades y, en consecuencia, se propone un currículo común con unas adaptaciones determinadas incorporadas ya implícitamente. Mientras que la integración intenta solventar “el problema”, la inclusión asume las variaciones tanto materiales como intelectuales del alumnado tal y como es acomodándose a ellas. La integración intenta introducir al alumno desde fuera, y la inclusión lo reconoce como uno más ya implícitamente desde dentro del sistema educativo.

Esta nueva actitud pedagógica recuerda a la emancipación intelectual de la que hablaba Jacques Rancière en *El maestro ignorante*. Él defiende una filosofía de la emancipación que tiene como presupuesto psicopedagógico fundamental el reconocimiento de la potencialidad de cada inteligencia. Entendía que todas las inteligencias eran iguales y que podían aprender solas sin el maestro explicador, y así lo demuestra narrando la historia de Joseph Jacotot, un exiliado revolucionario que consiguió enseñar francés a estudiantes flamencos sin impartir ninguna lección. Decía Rancière que “la sociedad toma la igualdad como objetivo, es decir, considera la desigualdad como el punto de partida (...) siendo esta misma igualdad fundamental, ausente, actual e intempestiva”<sup>79</sup>. El filósofo francés considera que el concepto de igualdad es, en esencia, paradójico, porque si bien debemos aceptar que todos somos desiguales, es necesario partir de la igualdad como premisa y, a la vez, como objetivo para crear una sociedad más justa. Y es que Rancière no sostiene que instruir sea comprobar teleológicamente la incapacidad de un sujeto para la adquisición de unos determinados conocimientos, sino potenciar las capacidades que él mismo ignoraba para “elevantarlo

---

<sup>79</sup> Rancière, J. (2005). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Madrid. Libros del Zorzal, pp. 15-17.

gradualmente hacia su propia ciencia”<sup>80</sup>. Y para ello es necesario, a veces, la adaptación y la ayuda del profesorado y las demás partes del equipo educativo.

La LOMLOE opera bajo estos presupuestos filosóficos en materia de atención a la diversidad y, para demostrarlo, indicaremos algunas adaptaciones curriculares que se podrían implementar para este tipo de unidad didáctica en caso de que hubiese algún alumno que lo requiriese.

- Utilización de una presentación digital para aquellos alumnos/as que tengan TDAH o simplemente se desconcentran fácilmente (tecnología asistida).
- Diapositivas con imágenes de grandes dimensiones y una redacción clara.
- Uso de distintos lenguajes para la comunicación que permita, entre otras cosas, mayor claridad en la exposición oral de contenidos e instrucciones de tareas.
- Activación de conocimientos previos: contextos histórico-artísticos que aprendieron en la etapa de Secundaria.
- Esquemas-resumen y glosario de los términos importantes al final de cada sesión.
- Estrategias mnemotécnicas, sobre todo para los nombres de los autores filosóficos. Ejemplos: Adorno (asociarlo a un elemento ornamental), Horkheimer (asociarlo oralmente al nombre del profesor: Jorge), Kant (asociarlo al concepto “no poder” en inglés: can’t) o Lyotard (asociarlo a la prenda de ropa: Leotardos).
- Anécdotas informales que guarden relación con los contenidos expuestos (sentido del humor).
- Correcta gestión del tiempo.
- Subtítulos en los vídeos reproducidos durante la sesión.

La mayoría de estas herramientas didácticas han sido inspiradas por el modelo de aula que presenta el Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y Formación del Profesorado (INTEF).

## 7. Conclusiones

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 21.

La unidad didáctica que se ha expuesto quiere representar un ejemplo tanto teórico como práctico de los contenidos estético-políticos tratados al principio de este trabajo. Antes de mostrar a los alumnos la racionalidad filosófica que se encuentra detrás de este arte político era necesario empezar por aquellas etapas histórico-artísticas en las que triunfaba el formalismo y las condiciones sobre las que descansaba el nacimiento de la estética filosófica. Al explicar a los alumnos el formalismo de Kant y las grandes críticas dedicadas a Greenberg, quizás se empezarían a dar cuenta de que reducir la potencialidad del arte a cuestiones meramente formales sería establecer una teoría artística muy limitada y prosaica. Es decir, asumirían tal vez que las artes no pueden reducirse a estéticas meramente bellas o estéticas miméticas que requieren de una laboriosa técnica, ya que eso significaría seguir asociándolas a personajes, ámbitos y prácticas puramente elitistas.

Después, al mostrarles las críticas que los integrantes de la Escuela de Frankfurt expusieron contra las consecuencias de la Ilustración, entenderían que vivimos en una época en la que priman la instrumentalización y la utilidad y, en consecuencia, comprenderían que el arte ha perdido su aura original y su carácter ritual a costa de transmutarse en una mera mercancía del capitalismo y la cultura de masas.

Al explicarles las tesis de la modernidad y sus críticas, les será más fácil comprender su superación a partir de las características inherentes de la posmodernidad. Serían conscientes de que los grandes relatos que intentan explicar de manera holista la realidad están obsoletos, que existe una crisis de lo real y que la razón ya no es el garante último de toda acción humana. Bajo estos condicionamientos históricos empezarían a entreabrir su conservadora visión tradicionalista sobre el arte y entenderían el nuevo papel que tiene el artista en esta época: la elevación de su capacidad creativa hasta fines insospechados y, en consecuencia, la capacidad y el consentimiento del desdibujamiento de los límites del arte. Dirigir el rumbo hacia este tipo de praxis conseguiría no solo romper el formalismo imperante y alejarse de la cultura visual impulsada por los deseos del capital, sino también incluir en estas nuevas manifestaciones innovadoras formas de organizar lo visible, es decir, actuar de una manera semejante a la praxis política, según Lyotard.

Tampoco quiero que mis alumnos y mis alumnas crean que el nuevo rumbo que han decidido los artistas y las manifestaciones artísticas está subordinado únicamente a fines políticos. Al contemplar estas obras, el sujeto puede pensar que el fin del arte ha llegado, como afirmaría

Danto, o incluso que, en esta época posmoderna, ninguna manifestación puede ser vanagloriada. Pueden concebir este arte como ejemplo cultural del nihilismo en su máxima expresión. No obstante, tampoco hace falta que lo consideren como un arma política ni como un ejemplo que refleja el fin de todos los valores estéticos, también pueden adoptar una perspectiva hermenéutica y reconocer que hay tantas formas de comprender estas obras como espectadores de las mismas. Entenderán que el arte contemporáneo no está sujeto a visiones únicas ya que una de las posibilidades que ofrece este arte consiste en abalanzarse al infinito mar de la interpretación subjetiva.

No obstante, si dentro de todas esas interpretaciones, todavía quieren percibir el arte contemporáneo como una forma de expresión política, pueden comprenderlo como una manifestación subversiva contra el orden establecido, contra las estructuras dominantes y contra los convencionalismos sociales. El arte se muestra ahora como un medio y un fin en sí mismo que permite, al igual que otras praxis democráticas, cambiar el modo en el que nos relacionamos con los demás y con el mundo.

## **8. Anexos de la unidad didáctica**

Anexo 1



Iglesia de Saint-Maclou. Rouen.

#### Anexo 2



Relicario de los tres magos de la catedral de Colonia. Nicolás de Verdún.

#### Anexo 3



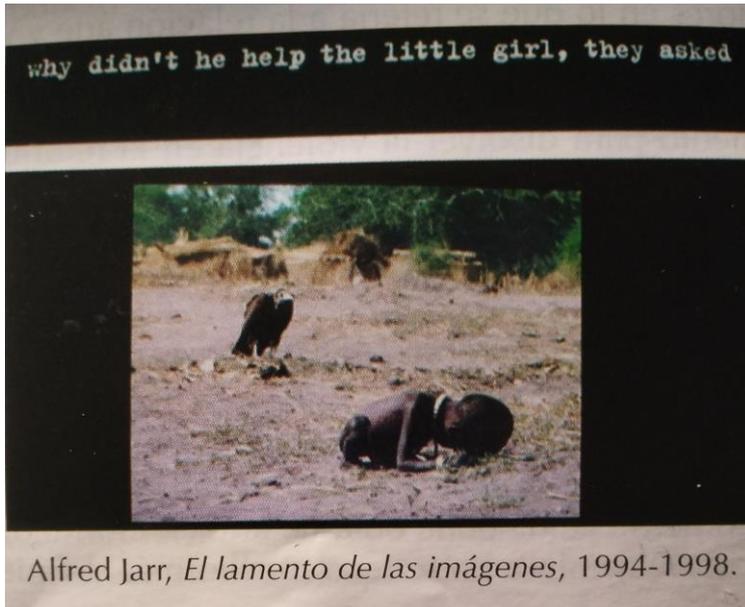
Pirámides de Giza.

Anexo 4



Augusto Prima Porta.

Anexo 5



*El lamento de las imágenes*, 1994-1998. Alfred Jarr.

#### Anexo 6



*Merde d'artista*. Piero Manzoni.

## Anexo 7



*Flower Thrower.* Banksy.

## Anexo 8



*Caja Brillo.* Andy Warhol.

## Anexo 9



OpenAI. (2024). [Imagen representando el uso de la inteligencia artificial para crear pinturas].

Adobefirefly

<https://www.adobe.com/es/products/firefly/features/text-to-image.html>

#### Anexo 10



OpenAI. (2024). [Imagen representando el uso de la inteligencia artificial para crear pinturas].

Adobefirefly

<https://www.adobe.com/es/products/firefly/features/text-to-image.html>

#### Anexo 11

PRUEBA DE EVALUACIÓN CONTINUA DEL 3.er TRIMESTRE:

*LA ESTÉTICA Y SU POLITIZACIÓN*

1. ¿Qué es la estética? Menciona a tres autores que han sido importantes para el desarrollo de este concepto. A continuación, explica brevemente sus contribuciones.
2. ¿Qué diferencia encuentras entre el arte político de los 70 en adelante y la politización del arte de las vanguardias? ¿Y entre las manifestaciones artísticas clásicas, medievales y modernas?
3. ¿Qué significa el concepto de posmodernidad de Lyotard y qué relación puede tener con el nuevo rumbo que han tomado hoy día las artes?
4. Describe estéticamente la importancia que ha supuesto para la historia del arte esta obra. Además, aporta una reflexión personal acerca de las consecuencias ético-políticas que puede conllevar actuar en la realidad con planteamientos análogos a esta obra. Es decir, ¿toda acción es permisible?



*Brillo Box* - Andy Warhol

## 9. Bibliografía

Adorno, T. W. Horkheimer, M. (2018). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid. Trotta.

- Adorno, T.W. (1983). *Teorías estéticas*. Barcelona. Ediciones Orbis S.A.
- Aristóteles. (2019). *Metafísica*. Barcelona. Gredos.
- Ayala Blanco, F. (2011). Reflexiones en torno a la relación arte y poder a la luz de la hermenéutica. *Estudios Políticos*. 30 pp. 49-60.
- Aznar, Almazán S. y López, Díaz J. (2019). *Arte desde los setenta: Prácticas en lo político*. Madrid. Editorial Universitaria Ramón Areces/ UNED.
- Barthes, R. (1984). *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Paidós.
- Baumgarten, A. (1975). *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Madrid. Aguilar.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política. Para una crítica de la violencia. Teorías del fascismo alemán. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Sobre el concepto de historia*. Buenos aires. Las Cuarenta.
- Clarke, G. (2019). Estética kantiana después del fin del arte. La vigencia del formalismo kantiano en el conceptualismo contemporáneo. *Revista AyD*, 6.
- Danto A. (2010). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires. Paidós
- Del Barco, Ó. (2000). Apuntes sobre Kant y el arte contemporáneo (*Primera parte de una intervención en el seminario de Filosofía del arte y arte contemporáneo en el Museo Caraffa, Córdoba*). *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*.
- Fajardo C. (2004). Las vanguardias estéticas y la posmodernidad. Bogotá. *Universitas Humanística*, 52, pp. 23-41.
- Foster, H. (2003). Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 1-21.
- Gadamer, H.G. (1996). Estética y hermenéutica. *Διαφων*. *Revista de Filosofía*, 12, pp. 5-10.
- García, Yebra V. (2019). *Poética de Aristóteles*. Barcelona. Gredos.
- González Flores, L. (2001). Arte contemporáneo sin sentido común: un reto para la estética hermenéutica. *Intersticios. Filosofía/Arte/Religión*, vol.14 y 15.
- Hernández Mirón, J. L. (2010). Manifestaciones de la estética posmoderna en la aparición y desarrollo del microrrelato. *AnMal Electrónica*, 29, pp. 123-140.
- Kant, I. (2021). *Sobre la paz perpetua*. Editorial Akal. Madrid. Edición Kimana Zulueta Fülcher.
- Kant, I. (2018). *Crítica del Juicio*. Editado por Juan José García Norro y Rogelio Rovira. Madrid. Tecnos.
- Kierkegaard, S. (2013). *El concepto de la angustia*. Madrid. Alianza.

Marín Buitrago, L. (2017). Problemas en torno a la concepción formalista de la recepción del arte Clement Greenberg. *Cuadrante phi*. 30, pp. 74-82.

Martínez Luna, S. (2019). *Cultura Visual. La pregunta por la imagen*. Vitoria-Gasteiz. San Soleil Ediciones.

Nietzsche, F. (2004). *Estética y teoría de las artes*. Madrid. Tecnos.

Platón. (2014). *El banquete*. Barcelona. Gredos.

Peña Arroyave, A. (2014). Sören Kierkegaard como fundamento de la existencia estética, *Metafísica y persona. Filosofía, conocimiento y vida*, 12, pp. 98-143.

Rancière, J. (2005). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Madrid. Libros del Zorzal.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos aires. Bordes Manantial.

Schopenhauer, A. (2004). *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Universitat de València.

Schulz J. (2021). Kierkegaard y el concepto de ironía. *Boletín de Estética*, 56, pp. 49-78.

Tatarkiewicz, W. (2017). *Historia de seis ideas*. Madrid. Tecnos.

Vattimo, G. (2023). *El fin de la modernidad Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona. Gedisa.

Vilar, G. (2019). *Pensamiento político postfundacional. Jean François Lyotard: Estética y política*. Barcelona. Gedisa.

Zambrano, M. (2021). *De la aurora*. Madrid. Alianza.

Zangwill N. (2010). Un formalismo estético viable. Traducción de D. Díaz Soto. *Revista de Filosofía II. Época*, 5, pp., 79-98.

Decreto 40/2022, de 29 de septiembre, por el que se establece la ordenación y el currículo del bachillerato en la comunidad de Castilla y León. Boletín Oficial de Castilla y León, núm. 140, de 30 de septiembre de 2022. Recuperado de: <https://bocyl.jcyl.es/boletines/2022/09/30/pdf/BOCYL-D-30092022-4.pdf> (26 de marzo de 2024).

Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. (1990). BOE núm. 238, de 4 de octubre de 1990. <https://www.boe.es/boe/dias/1990/10/04/pdfs/A28927-28942.pdf> (26 de marzo de 2024).

La Marmota Filosófica (2020). ¿Qué es la POSMODERNIDAD? Según Lyotard [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=4LP8h2pID7E> (28 de marzo de 2024).

Adobe.(2024). Adobefirefly <https://www.adobe.com/es/products/firefly/features/text-to-image.html>



