

## LO QUE HIZO POSIBLE A PICASSO: SOBRE EL VANGUARDISMO Y SU ESTÉTICA

Concepción Félcz Lubelza\*

*"El 31 del mes de Agosto 1914  
salí de Deauville poco antes de la medianoche  
en el pequeño auto de Reouveyre.  
Con el chófer éramos tres.  
Dijimos adiós a toda una época"*

(Apollinaire: *La petite Auto*)

El término "vanguardia" ha perdido hoy prácticamente todo su valor. Tanto en la práctica artística como en el plano teórico una justificación actual en nombre del vanguardismo sin más resultaría absolutamente vacua. Hace apenas tres décadas, sin embargo, el término poseía un poder casi mágico. Para comprender el por qué de este cambio de perspectiva se podrían aducir las siguientes cuestiones: 1) La crisis del arte en tanto que objeto a producir reducida a la conocida pregunta de qué sentido real puede tener el "hacer arte" hoy; 2) la crisis del arte en cuanto objeto teórico que se bifurcaba en dos posturas: a) la duda acerca de los métodos con los que debe ser enfocado el arte; b) la problematización de qué es ese objeto a estudiar llamado arte.

En consecuencia la producción artística ha sido puesta en duda tanto por los artistas como por los críticos e historiadores que han perdido la "ingenuidad optimista". No es de extrañar la quiebra del valor mágico atribuido a la vanguardia a principios de siglo.

Recordemos cómo los críticos de la Escuela de Frankfurt llamaron la atención sobre estos planteamientos aunque desde diferentes perspectivas: Walter Benjamin, definido como el defensor máximo de las vanguardias, explicó la crisis del objeto artístico en la sociedad actual a través de su célebre tema de la reproducción técnica de la obra de arte que transformaba el estatus tradicional de la obra única; Adorno considerará el vanguardismo única defensa de la pureza del espíritu frente a la alienación masiva impuesta por la época; Marcuse insistirá en la misma perspectiva hablando del abstruso "espíritu estético" único resquicio de escape al sistema totalizador. Todos creen en el vanguardismo pero eso sí, reconociéndolo agonizante y absolutamente minoritario.<sup>1</sup>

Otros críticos tan diversos entre sí como Lukács, Barthes o Enzensberger plantearán de manera inequívoca la inanidad del vanguardismo, fundamentalmente Enzensberger en el trabajo titulado "Las aporías de la vanguardia", de indiscutible éxito porque

precisamente en la época en que lo escribió sus argumentos estaban ya en la mente de todos. Es ese certificado de defunción extendido sobre las vanguardias el que nos lleva a considerarlas como un fenómeno histórico y a preguntarnos en estricto cuáles fueron las bases ideológicas que determinaron su desarrollo.<sup>2</sup>

Vamos, pues, a plantearnos el vanguardismo en general y su expresión concreta a través del cubismo, que está plasmada en la conjunción Apollinaire-Picasso, trascendental para toda la historia posterior.

Resulta evidente como consideración previa que no existe una sino múltiples vanguardias, pero este difuso término encierra una cierta unidad. ¿Unidad en nombre de qué? En nombre del "Arte", lo que obliga a plantearse la situación de éste a principios de siglo. La quiebra era visible en la proliferación de doctrinas acerca del "arte puro" y la actitud social de los artistas cada vez más autoconscientes de su marginación que les enfrenta a normas establecidas tanto por la sociedad como por el academicismo plástico. Que esto florezca a fin de siglo no quiere decir que no lo hallemos en estado germinal en etapas anteriores, o mejor aún, debemos adelantar un aserto fundamental: las vanguardias artísticas del siglo XX no son más que el sublimado explosivo de toda la serie de condiciones y contradicciones que han estructurado la función y sentido de lo artístico a partir de la nueva concepción del mundo solidificada desde el comienzo de la edad contemporánea.

Hagamos un esbozo de la trayectoria a lo largo de un siglo de esta temática referida al caso concreto de la pintura: En el XVIII el racionalismo estético acepta la idea del cuadro concebido como expresión del alma del artista aunque no sin contradicciones interiores que ejemplifican las actitudes de Goethe y Diderot. Para el primero, el cuadro está ya siempre a priori en la mente del artista que no puede representar más que lo que lleva dentro -el pintor que pinta ovejas es que tiene temperamento ovejuno, como afirma en sus "Conversaciones con Eckermann"- . Su ambigüedad impregnada aun de platonismo se opone al Diderot más riguroso. Para Diderot el cuadro es representación no de lo grabado previamente en el alma sino de una realidad exterior al pintor que éste tendrá que reelaborar de acuerdo con las normas de la racionalidad. En sus Salones radicaliza los términos "pintura de Historia", "pintura de género", que abren la polémica consiguiente: los pintores de género acusarán a sus rivales de enfangarse en la pura fantasmagoría y arbitrariedad; a la inversa los de historia les tacharán de ser meros artesanos carentes de inventiva, limitados al modelo estricto. Es evidente en ambos casos el concepto de pintura como representación de un modelo bien esencialmente interior, bien exterior reelaborado.<sup>3</sup>

Dejamos de lado la cuestión de si el arte debía atenerse a las llamadas formas sensibles o a las estrictas categorías "intelectuales" que sólo será verdadero problema en el Romanticismo y sus estribaciones aunque no podemos olvidar un cierto debate sobre las reglas estéticas "normales" y el desbordamiento de lo "sublime" visible en Boileau, Burke y sobre todo Kant, pero teniendo en cuenta que en ese momento "racionalismo" abarca tanto categorías sensibles como intelectuales.

En el complejo pensamiento iluminista subyace un elemento que será definitivo: la

idea de que lo artístico es un "objeto" producido específicamente por un "sujeto", según un proceso peculiar y distinto de los demás procesos que tienen como fin producir objetos "no artísticos".<sup>4</sup>

Es un hecho desarrollado por Kant que supone implantar la idea de que el arte es una forma, un lenguaje autónomo y específico. Por mucho que se siga hablando de "copia" y modelos estas categorías estarán referidas siempre de hecho a la autonomía del objeto artístico con lo que resultaría inevitable a la larga que fuera este proceso autónomo el que pasara a primer plano de las consideraciones estéticas como sucederá en el vanguardismo. Solo que aún en el XVIII Lessing –como recuerda Della Volpe– insistirá no sólo en considerar el arte en conjunto como lenguaje autónomo sino que diferenciará estrictamente lo peculiar de cada lenguaje artístico.<sup>5</sup>

Del impacto romántico dos elementos interesa destacar por su continuidad: la idea del artista concebido como genio o héroe, como una especie de espíritu trascendental, por encima de la sociedad, pero que representa la "verdad pura" de esa misma sociedad; paralelamente la idea de que sólo a través del lenguaje artístico el hombre es capaz de alcanzar la verdad de la naturaleza. Estas actitudes se fusionan en Nietzsche –decisivo para todo vanguardismo– en tanto que éste no considera lo estético como una parte de lo humano, sino como la única vida superior, digna de ser vivida, vida transmutada en Arte.<sup>6</sup>

Pero el s. XIX no presenta sola la actitud romántica sino paralelamente la cientifista o positivista que será a la larga dominante y en ella se asentarán, por paradójico que parezca, incluso para rechazarla, los elementos básicos que se constituyen como justificación última de las vanguardias. Ese horizonte positivista va a proporcionar dos postulados estéticos definitivos: la idea de arte puro o del arte como "forma pura" y la idea de que esa pureza del arte radica ante todo en los elementos técnicos que emplea, en su sintaxis diríamos.

Si el racionalismo del siglo XVIII se esforzó y dejó latente la idea del arte como lenguaje autónomo, el positivismo lo expone ahora claramente. El por qué de ello se explica por la conjunción de dos perspectivas: En primer lugar por la transparente lógica kantiana que rige de hecho en el positivismo. En efecto la diferenciación kantiana entre lo trascendental y lo empírico se convierte, en el ámbito del arte, en la diferenciación entre la "forma pura", propia del nivel trascendente y las impresiones o sensaciones empíricas que esa forma recibe. Lo propiamente artístico será la "forma" y no el contenido que la rellena.<sup>7</sup> Realizada así la declaración de independencia en nombre de la forma, de lo trascendental, pasar a identificar esa forma con los procedimientos técnicos empleados por el artista era algo inevitable, máxime teniendo en cuenta el auge de la ideología tecnicista en todos los niveles sociales de la época. Diversos teóricos, en su mayoría literatos se convertirán en los paladines de la pureza del arte, imagen que se transmitirá imborrable a las vanguardias. Sólo que el positivismo con su afán cientifista y su influjo definitivo para la definición del arte como objeto autónomo, puro y en sí, proporcionará otro efecto fundamental: nada menos que posibilitar la constitución efectiva de la disciplina Historia del Arte y Crítica de Arte en tanto capaz de poseer un estatus científico legítimo. esto es, un conjunto de normas y métodos de investigación basados en la previa existencia

reconocida de un objeto propio; este objeto tenía en el positivismo un marcado carácter naturista que en su aplicación al campo artístico pronto planteó problemas. Así el positivismo, el formalismo artístico y la constitución de la Historia del Arte como disciplina académica independiente son tres fenómenos que corren parejos.

De aquí al vanguardismo no hay más que un paso, el último umbral que franquear. ¿Por qué surgen concretamente las vanguardias?. Si su existencia histórica coincide casi sorprendentemente con los primeros treinta años de nuestro siglo (pues podemos decir que tras el surrealismo, el vanguardismo como tal, en abstracto ya no es más posible) el por qué de su aparición histórica plantea problemas más arduos. Explicar con rigor ésto trasciende por supuesto los límites del campo de la estética. Habría que hablar de la crisis de transformación que sufren las sociedades industriales desde fin del XIX, de la situación del arte en el interior de tales crisis y de la situación de los artistas, su marginación real que les lleva a una postura de defensa frente a una sociedad que no los necesita y que no comprende. Arte hermético, puro, secreto, no apto para la masa mercantil circundante.<sup>8</sup>

En una palabra, podemos decir que si el positivismo es el resultado final del racionalismo clásico iluminista, las vanguardias son el resultado corrosivo de todos los problemas que el pensamiento burgués venía arrastrando en el campo artístico desde la caída del Antiguo Régimen.

Volviendo así a nuestras proposiciones iniciales: no existe una única vanguardia sino varias, pero hay algo de común en todas ellas. Lo que hay de común podemos resumirlo así:

1. La proclamación efectiva y masiva del arte como lenguaje autónomo e interno. Esta concepción se rastrea desde el siglo XVIII, pero sólo se plasma abiertamente a principios de nuestro siglo tras las primeras aproximaciones de los impresionistas y de los teóricos del arte por el arte.

2. Esta consideración del arte como lenguaje autónomo es la que permite a nivel práctico y teórico a) el auge del formalismo entendido éste en sentido amplio como el carácter subjetivo y trascendental que determina el nacimiento de objetos artístico, b) la aparición de la idea de que cualquier movimiento revolucionario o transformador ha de hacerse ante todo en el interior de ese lenguaje autónomo: se es progresista no ya en bloque, como en la época de Diderot, sino exclusivamente en el interior del campo artístico. Este planteamiento permite la existencia de la noción misma de vanguardia, entendida como posición en cabeza, la más avanzada en el interior del campo autónomo del arte.

3. Todo ello lleva a la profunda identidad entre tecnicismo y vanguardia, entendido ese tecnicismo en un sentido "interior" y otro exterior al arte: a) un sentido interior que hace pasar a primer plano la sintaxis de ese lenguaje, los medios que se emplean en la construcción del objeto artístico. Este tecnicismo tiene otros aspectos secundarios por ejemplo los temáticos como el reiterado canto a la máquina o a los objetos industriales, visible sobre todo en futuristas y constructivistas; o bien un aspecto teórico decisivo en gran medida: el significado que la ideología

tecnicista cobra en el vanguardismo cuando trata de oponerse en bloque a la idea romántica del artista como mago o profeta, oponerse al "raptus" estético en nombre de la actitud minuciosa y profesional del artista concebido como técnico. b) En el sentido "exterior" al arte nos quedaría por plantear una cuestión clave: ¿cuales son las relaciones entre el pensamiento formal-tecnicista que envuelve a las vanguardias y la actitud tecnicista que se nos presenta en todos los demás niveles sociales desde fines del XIX?; pero resolverlo implicaría llegar más allá de los límites del vanguardismo para insertarnos en la problemática candente de nuestros días; nos interesa, pues, sólo su planteamiento.

4. Un último aspecto de la cuestión. De modo paralelo a su unilateral declaración de independencia, el arte autónomo va a plantearse enseguida su relación con los demás niveles sociales de los que se había desgarrado, o sea la relación entre "Arte" y "vida". Ante ello se darán dos posturas: a) para ser tal el arte deberá separarse radicalmente de las sensaciones de la vida cotidiana. Dentro de esta postura se establecen grados, desde el más radical formalismo del Wölfflin de 1915 a la fórmula de Croce según la cual el arte no es la vida pero sí una estilización de ella: "la forma sin la sensación está vacía", sería su célebre definición. Ello nos conduce a la segunda postura. b) Más que separación radical de la vida y el arte se propone una transformación de la vida en arte, haciendo artística en su totalidad la propia vida: es el vitalismo lúdico que puede ir hasta la tremenda complejidad de Nietzsche; o bien hallando lo artístico en la inmersión en la vida: es la perspectiva expresionista.

En una palabra, si las vanguardias surgen tras la proclamación del arte como lenguaje autónomo, esa misma declaración de independencia formal las condena a portar en su interior la imagen obsesiva de aquello de lo que se han declarado independientes. Cuando de hecho las vanguardias se deciden a plantear el problema ofreciendo sus particulares soluciones es ya demasiado tarde. Todos los presupuestos liberales y racionalistas se están desmoronando de un lado y de otro. Así las vanguardias sólo serán un síntoma más de ese resquebrajamiento general. No se trata de predicar por supuesto ahora "la muerte del arte", una idea paralelamente hegeliana y nietzscheana; se trata sencillamente de comprobar la quiebra de un pensamiento que había permanecido imperturbable e intocable desde el siglo XVIII, que había fabricado su propia concepción del arte y de sus diversas manifestaciones. Resquebrajado ese pensamiento se siguió la enorme crisis de sus conceptos artísticos. Sólo en USA en los años 50 y 60 aparecerán corrientes que presentan determinado paralelismo con las vanguardias europeas de los treinta primeros años de siglo, pero ese aparente paralelismo no resistiría un análisis profundo. No hay seguridad ni ingenuidad que valgan, porque no se trata ahora de implantar un arte nuevo frente a un arte tradicional, reduplicando la polémica clásica entre antiguos y modernos, sino que como apuntábamos anteriormente, se ha puesto en discusión en nuestros días el mismo objeto que llamamos arte, replanteado con diversas perspectivas tanto respecto al pasado como respecto al futuro.

Llegamos así a nuestros planteamientos finales. Quizá lo más increíble de Picasso es que, forjado en el humus concreto de las vanguardias, haya sido capaz de seguir evolucionando más allá de ellas mismas. Preguntarnos el por qué de ello

implicaría una respuesta hoy inalcanzable. Nos arriesgamos a sugerir una cuestión: el carácter único de la revolución picassiana se debe no sólo a que nunca se desprendió de la relación arte y vida, sino más aún al hecho de que, en su práctica al menos, el "arte" y la "vida" se borraron como tales términos, fueron otra cosa distinta a lo dictaminado por el dogmático inconsciente vanguardista, y sin embargo, Picasso se forjó en el cubismo y el cubismo entraba más bien en la línea de la abstracción, la separación de arte y vida. Muchos síntomas nos llevan a determinar que tal vitalismo artístico sólo pudo aprenderlo Picasso como norma legítima de Apollinaire. Decir ésto vuelve a ser arriesgado. ¿No suele considerarse a Apollinaire como el teórico máximo del cubismo? Siendo ésta la cuestión final la trataremos en sus líneas generales.

Apollinaire conoce a Picasso en el París de 1904. Ser artista supone aún una gozosa bohemia dorada en la capital del arte; en 1916, Apollinaire, cráneo vendado, es retratado por Picasso; el artista también sabe sufrir y luchar en el frente, no es sólo un marginado. Apollinaire es el escritor que se nos presenta ante todo como un intelectual sin más, considerándose por tanto capacitado para convertirse en juez de cualquier manifestación intelectual o estética. Pero a diferencia de Diderot o Baudelaire, Apollinaire es un crítico apresurado que necesita inventar cada día una justificación, defender una tendencia. Poco después de conocer a Picasso, Apollinaire se lanza al terreno de la pintura: Matisse, Derain, Braque, incluso Rousseau, que al principio no le agrada, son defendidos por él en nombre de la nueva sensibilidad. Su vanguardismo no dejará de crecer desde entonces, su pasión por la pintura tampoco; el mismo año que es herido en el frente colabora ya con un poema en "Cabaret Voltaire", la revista suiza en que está fraguándose Dadá; esa inquietud le lleva en vísperas de su muerte a estrenar un drama absolutamente herético, "Les mamelles de Tiresias", que subtitula como "surrealista", donde se utiliza por primera vez este término llamado a adquirir amplia difusión posterior.<sup>10</sup>

Mas no olvidemos que este crítico "mondain" y apresurado que fue Apollinaire se asentaba en unas bases teóricas sólidas. Sus proposiciones sobre el arte pueden centrarse en cuatro textos: dos poemas, "La Petite Auto" y "La jolie russe" y dos conferencias: la célebre que dictó en Berlín en 1913, publicada el mismo año en París con título "Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas" y otra pronunciada un año antes de morir, "El espíritu nuevo de los poetas". En "La petite auto", Apollinaire describe con increíble rigor la sensación de ruptura con el mundo anterior que invadió a los intelectuales de la época, sobre todo tras el impacto de la guerra. "La jolie russe" es el texto donde establece la famosa contraposición entre la Aventura y el Orden que quedará como programa ante la crítica posterior. En la conferencia final Apollinaire parece mostrar una contradicción respecto a tales presupuestos, pues señala la necesidad de que el nuevo espíritu artístico se concilie con el orden y la tradición, mientras en la conferencia berlinesa de 1913 y en su manifiesto "La antitradición futurista" de 1914, es donde Apollinaire parecía alcanzar su máxima lucidez como teórico de la nueva estética de la aventura.<sup>11</sup>

La contradicción no está en el cubismo sino en el propio Apollinaire; cuando en 1913 a propósito de la exposición de Delaunay en Berlín da su visión de los nuevos

pintores, las observaciones son precisas, pese a la *fanfarría* del estilo que emplea, tan de la época; así leemos: "Los jóvenes pintores de las escuelas extremas persiguen la finalidad remota de hacer pintura pura. Es un arte plástico enteramente nuevo. No se encuentra todavía más que en sus comienzos y no es tan abstracto como quisiera serlo. La mayoría de los pintores nuevos hacen matemáticas sin saberlo o sin saberlas, pero no han abandonado todavía a la naturaleza a la cual interrogan pacientemente a fin de que ella les enseñe el camino de la vida".<sup>12</sup>

Apollinaire es buen intérprete de toda la problemática cubista. En primer lugar la oposición entre pintura pura y naturaleza, o sea, entre el mundo trascendente y el empírico, naturista. En segundo lugar, la constatación de que el cubismo arranca de todas las teorías del arte por el arte, mundo plástico independiente, aunque aun no haya conseguido la realización total de ese proyecto. En tercer lugar las matemáticas, la ejemplificación máxima del formalismo puro sólo desdobladas en el romanticismo en la imagen de la música como algo igual de puro. Sólo que en el cubismo ese ejemplo de las matemáticas se plasma ante todo como geometría. No se trata de aprehender unos concretos postulados científicos, sino que los cubistas van a mirar al espacio a través de una óptica cientifista ambiental. Así<sup>13</sup> Apollinaire añade "Se ha reprochado vivamente a los pintores nuevos sus preocupaciones geométricas. Sin embargo, las figuras geométricas son lo esencial del dibujo. La geometría, ciencia que tiene por objeto el espacio, su medida y sus relaciones, ..(es).. la regla esencial de la pintura". Esta geometrización es el signo de que el espacio para los pintores se ha convertido en un objeto artístico gracias a la forma que se lo apropia, reduciéndolo a sus líneas y medidas, plasmando exclusivamente su esencia.

Con este "esencialismo" podríamos relacionar una de las aportaciones originales del cubismo. Nos referimos al "collage". En el collage se arranca un objeto de su mundo cotidiano para introducirlo en otro, con relaciones extrañas, chocantes. Es una expresión clara de la capacidad de la Forma para reordenar los objetos dándoles un nuevo significado, con lo cual además se logra el efecto estético buscado por todos los vanguardistas: la sorpresa. "El espíritu nuevo -escribe Apollinaire- reside en la sorpresa,, la sorpresa es el mayor resorte".

Con el collage aparecen los propios materiales como base del cuadro, los objetos como tales, las unidades mínimas de construcción a las que se considera portadoras de sentido en sí mismas. Esta incorporación de los objetos como tales al arte es general de la época. Desde esta perspectiva Husserl lanzará su consigna "¡A las cosas mismas!", mientras Tafuri ha señalado dentro de las vanguardias rusas, la influencia decisiva de los lingüistas y formalistas del Opoiaz que trabajaban ya con las unidades mínimas del lenguaje, previas a la sintaxis, cargadas de sentido en sí mismas. Y el mismo Tafuri indica la obsesión "objetual" que parece sacudir el arte de la época desde los primeros collages a los trabajos de Tatlin para llegar a los objetos "ready made" de Marcel Duchamp.<sup>14</sup>

Ahora bien, Apollinaire nos lleva directamente al collage con sus teorías acerca de la sorpresa y del azar. Para él, diríamos, el formalismo matemático se vuelve estético gracias a la presencia del hallazgo imprevisto, de la arbitrariedad

indeterminada. Pero estas categorías están ante todo pensadas en la comunicación que el artista va a establecer con el público, o sea, pensadas en función de la relación Arte y vida. Y en eso es en lo que Apollinaire se presenta más alejado de los planteamientos estrictamente cubistas; si en su conferencia final sobre el Espíritu Nuevo proclama que la finalidad última del arte es "exaltar la vida bajo cualquier forma en que se presente", este término vida tiene en Apollinaire un sentido especial: para los arquitectos racionalistas el problema era el de la distancia, "el desastroso abismo" entre el arte y la realidad, para el expresionismo se trataba de liberar las fuerzas ocultas en el interior del hombre para entroncar así con la verdadera naturaleza; para el constructivismo y formalismo ruso la cuestión de la vida se presenta como enfrentamiento con el nuevo término: la realidad; y para transformarla, cooperando con ella, habrán de trabajar; los Dada, por su parte, negarán violentamente la realidad aparente, golpeándola, con golpes de efecto, como bombas anarquistas, golpes que a la vez que niegan la realidad son directamente autodestructivos.<sup>15</sup>

En Apollinaire, sin embargo, la realidad y el arte no se hallan enfrentados nunca. Su vitalismo estético es casi total, no en el sentido de vivir sólo en el arte sino en un vivir a plena potencia estética cotidiana: la metafísica sólo entra a través de la piel, dirán los surrealistas, y Apollinaire es en gran parte el engarce entre Nietzsche y ellos. Y en Apollinaire la fusión de arte y vida pasa directamente por la línea del erotismo. Así inicia pronto la publicación de una serie de clásicos eróticos más o menos secretos, donde se produce el descubrimiento de Sade. Esto es significativo no sólo por su carácter directo de antecedente del surrealismo y claro signo de ruptura, de desafío y escándalo, sino que podría decirse que el sensualismo "erótico-estético" de Apollinaire, latente desde el sensualismo de Stendhal y Nietzsche, es ahora afrontado sin veladuras por primera vez como lo harán los surrealistas y sobre todo con la lozanía que nos lo presentará Picasso en sus obras más significativas, en especial a través de series como "El pintor y su modelo".

En una palabra: es el singular vitalismo de Apollinaire el que se prolonga en Picasso, en su especial visión de la vida y el arte, sólo que el pintor se planteará el sentido y función del arte desde una perspectiva mucho más profunda que la del vanguardismo "mondaine" de Apollinaire. Pese a ir Picasso mucho más lejos, debemos reconocer sin embargo entre todas las corrientes vanguardistas la influencia decisiva de las fórmulas de Apollinaire respecto al joven pintor malagueño. Todo ello teniendo en cuenta que el escritor nunca pensó ir más allá de la mera ruptura abstracta con el mundo anterior. Como él mismo dice al final de "La petite auto":

Comprendimos mi camarada y yo  
Que el pequeño auto nos había conducido a una nueva  
época.  
Y siendo ya hombres maduros  
Acabábase nos, sin embargo, de nacer".

NOTAS

1. Benjamín, W.: "La obra de arte en la época de su reproductividad técnica", en "Discursos interrumpidos. I". Taurus, Madrid, 1973, págs. 15-59; Adorno, T.W.: "Primas. La crítica de la cultura y de la sociedad". Ariel, Barcelona, 1962; y "Teoría de la seudocultura", en 'Sociologica', Taurus, Madrid, 1966, págs. 223-256; Marcuse, H.: "Cultura y Sociedad", Sur, Buenos Aires, 1970 y las múltiples referencias estéticas que aparecen en "El hombre unidimensional", "Razón y Revolución", etc.
2. Lukács, G.: "Los principios ideológicos del vanguardismo", en "Significación actual del realismo crítico", Eta, México, 1963, págs. 18-57 y "Problemas del Realismo", F.C.E., México, 1966; Barthes, R.: "En la vanguardia ¿de qué teatro?", en "Ensayos críticos", Seix Barral, Barcelona, 1967, págs. 97 y sigts.; Enzensberger, H. M.: "Las aporías de la vanguardia", en "Detalles", Anagrama, Barcelona, 1962, págs. 145-174.
3. La "Charla entre Goethe y Eckermann" a que nos referimos ha sido traducida al español en la Rev. 'Eco', Bogotá, núm. 136, Agosto 1971, págs. 344 y sigts. Los textos de Diderot sobre "pintura de género" y "pintura de historia" pueden verse en Diderot, D.: "Sur l'art et les artistes", Herman, Paris, 1967, especialmente págs. 207 y sigts.
4. Rodríguez, Juan Carlos: "Teoría y Literatura en las sociedades actuales", Akal, Madrid, 1974.
5. Della Voipe, G.: "Laocoonte 1960" en "Crítica del gusto", Seix Barral, Barcelona, 1963, págs. 169 y sigts. y "Para una lectura crítica de la 'Dramaturgia' de Lessing", en "Crisis de la estética romántica", ed. J. Alvarez, Buenos Aires, 1964, págs. 117-134.
6. Deleuze: "El arte", en "Nietzsche y la filosofía", Anagrama, Barcelona, 1971, págs. 144 y sigts.; Aique, F.: "Filosofía del surrealismo", Barral, Barcelona, 1974.
7. Rodríguez, J. C.: Op. cit., págs. 117 y sigts.
8. Buenas panorámicas generales de todas estas cuestiones en "L'année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale" (texto colectivo bajo la dirección de L. Brion-Guerry, Lincksieck, Paris, 1971, 2 vols.); Poggioli, R.: "Teoría del arte de vanguardia", Rev. de Océ., Madrid, 1964; Argan, G.C.: "Salvación y caída del arte moderno", Nueva Visión, Buenos Aires, 1966; Garroni, E.: "La crisi semantica delle arti", Officina ed., Roma, 1964.
9. Sobre la influencia del tecnicismo ver Francastel, P.: "Arte y técnica en los siglos XIX y XX", Fomento de Cultura, Valencia, 1961 y Mc Carthy: "Un toque de Naturaleza", en "Eco", núm. 129, Enero 1971, págs. 242-275.
10. Torre, G. de: "Guillaume Apollinaire: su vida, su obra, las teorías del cubismo", Poseidón, Buenos Aires, 1946; Pia, P.: "Apollinaire par lui-même", Seuil, Paris, 1965; y los trabajos monográficamente dedicados a él en la revista "Europe" (núms. 451-452, noviembre-diciembre 1966).
11. Torre, G. de: "La aventura y el orden", en "La aventura estética de nuestra edad", Seix-Barral, Barcelona, 1962, págs. 41-148.
12. Apollinaire, G.: "Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas", Nueva Visión, Buenos Aires, 1964, 3ª ed., pág. 20.
13. Apollinaire, G.: op. cit., pág. 21. Vid. asimismo Francastel, P.: "Abstracción y geometrías", en "Adorno, Francastel y otros: "El arte en la sociedad industrial", R. Alonso, ed., Buenos Aires, 1973, págs. 27-34.
14. Tafuri, M.: "Dialéctica de la vanguardia", en: Tafuri, Cacciari y Dal Co: "De la vanguardia a la metrópoli", G. Gili, Barcelona, 1972, págs. 37 y sigts.
15. Cacciari, M.: "Pensamiento negativo y representación artística", en: Tafuri, Cacciari, Dal Co: op. cit., págs. 105 y sigts.