

Hans Haacke: la implosión de 'lo espiritual'

Hans Haacke: the implosion of 'the spiritual'

Cristian Jiménez-Molina¹ 

¹Universidad de Guadalajara, Av. Juárez No. 976, Colonia Centro, Guadalajara, Jalisco, México

Correspondencia: zagreolimpia@gmail.com

Recepción: 15 de noviembre de 2022 - **Aceptación:** 5 de diciembre de 2022 -
Publicación: 19 de diciembre de 2022.

RESUMEN

El artículo plantea un vistazo a la figura, obra y planteamientos más relevantes del artista alemán Hans Haacke, quien desarrolló una crítica mordaz y profunda a los fundamentos del mercado mundial del arte. En Haacke se presenta lo que el crítico de arte Arthur Danto (1987) describió como el ataque a la 'autoridad espiritual' de la institución artística, que pretende convertir el dinero sucio en 'logro cultural'. Antes que fusión 'perversa' con lo cotidiano -a la manera posmoderna-, Haacke impone un espejo descarnado y objetivo a las prácticas mafiosas, engaños, abusos y presiones que el poder económico ejerce sobre la institucionalidad artística.

Palabras clave: Hans Haacke, institucionalidad artística, arte contemporáneo, posmodernidad.

ABSTRACT

The article looks at the figure, work and most relevant approaches of the German artist Hans Haacke, who developed a scathing and profound critique of the foundations of the global art market. Haacke presents what art critic Arthur Danto (1987) described as an attack on the 'spiritual authority' of the art institution, which aims to turn dirty money into 'cultural achievement'. Rather than 'perverse' fusion with the everyday - in the postmodern way-, Haacke imposes a stark and objective mirror to the mafia-like practices, deceptions, abuses and pressures that economic power exerts on the artistic institution.

Keywords: Hans Haacke, artistic institution, contemporary art, postmodernity.

Nueva York, principios de la década de los setenta. Debido a presiones del entonces director del Solomon

Guggenheim Museum, Thomas Messer, una exposición de arte denominada "Systems" es cancelada tres semanas antes de su inauguración. De forma predecible, la decisión provoca el rechazo enérgico del creador de la muestra y del 'mundillo' que lo rodea, quienes cuestionan los argumentos presentados por la autoridad del museo. Aunque nada inédito, el hecho traería cola en el contexto artístico neoyorquino, abriendo un debate de tintes y profundidades diversos. Entre otros, los reclamos abarcan expresiones como las de 'censura inaceptable', 'intereses poderosos en juego', 'atentado contra la libre expresión y creación', 'hipocresía y doble moral', 'decadencia y corrupción', 'imposición intolerable'. En el centro de la polémica un artista todavía relativamente desconocido, su nombre Hans Haacke.

Nacido en 1936 en Colonia (Alemania), Haacke representa una de aquellas figuras que provocan un 'giro de tuerca' en las sendas que recorren las propuestas artísticas en el ámbito global. No sólo dejan huella, sino que sus potentes ideas erosionan las bases mismas de la construcción discursiva llamada 'historia del arte'. El presente ensayo busca ahondar en la figura, obra y planteamientos más relevantes de este artista, ahora asociado a una transformación decisiva al momento de mirar el panorama reciente del arte occidental.

En su condición más elemental, gran parte de la obra de Hans Haacke se resiste a la clasificación o categorización convencional, lo cual se debe no sólo a su alejamiento formal de cualquier corriente del arte modernista, sino a su cada vez más agudo sentido de anulación de la subjetividad valorativa propia también del paradigma moderno. Por ello, nos concentraremos en los rastros que ha dejado su obra, palabra y pensamiento, en su esfuerzo por redefinir o quizá desvanecer los contornos del 'mundo del arte', al cual tanto cuestionó y criticó a lo largo de su extensa trayectoria.

Luego de cursar estudios en la Staatliche Werkakademie de Kassel (entre 1956 y 1960), Haacke inicia su carrera artística como pintor y participante activo del grupo internacional de artistas Zero. En 1961, gracias a una beca Fullbright, se traslada a Estados Unidos para estudiar en la Tyler School of Art de la Universidad de Temple en Filadelfia, lo que marca un antes y un después en el desarrollo de su obra. Si su primera etapa de creación estuvo signada por la experimentación con materiales industriales y orgánicos, desde la idea de conseguir una armonía hombre-naturaleza¹, fue su contacto con la escena norteamericana -acaso la etapa más interesante de su trabajo-, muy distinta ya por esos años a la europea.

El arte de los sesenta pone patas arriba las jerarquías y los límites formales del arte, y lo hace cuestionando la existencia de la propia obra de arte como ente autónomo. El arte es algo más que la producción de un genio, es algo más que la producción de una obra de arte. El arte no puede obviar la realidad de la cual procede su propia posibilidad de ser contemplado. No podemos dejar de

con los sistemas naturales y biológicos, pues plantea el desarrollo de un tipo de microclima que funciona dentro de una caja de cristal en constante interacción con las fluctuaciones de su entorno.

¹ Varios autores, entre ellos Alberto Santamaría (2014), consideran a la obra "Cubo de condensación" (1963-1965), como la más representativa de esta etapa. Esta pieza representa una de las primeras experimentaciones de Haacke

lado, en este sentido, que en los sesenta comienza un arte que, por un lado, reclama una ruptura con las imposiciones del arte formal (es decir: el fin de las líneas entre pintura, escultura, etc.) y al mismo tiempo reclama volver la mirada sobre la realidad, lo cual implicará una forma de atender tanto hacia la cultura de masas como hacia los conflictos sociales y políticos. (Santamaría, 2014, p. 136)

Como nos plantea Santamaría (2014), en Estados Unidos, Haacke participa activamente del cuestionamiento al paradigma modernista del arte, en términos de superar las ataduras impuestas por un formalismo gastado que planteaba la existencia de la obra de arte como ente autónomo. Así, las transformaciones que experimentaba la escena creativa norteamericana iban a determinar un giro decisivo hacia la ampliación de los límites del arte y su enfrentamiento con el contexto social y político de la época.

En este marco, desde finales de los sesenta, Haacke emprende el desarrollo de una serie de proyectos ‘fronterizos’ entre lo artístico y el activismo social, los cuales se conciben como tareas minuciosas de investigación-registro acerca de los condicionamientos, interdependencias y elaboraciones discursivas que rodean a la institucionalidad artística. Como concepto e inquietud recurrente en su trabajo, Haacke comienza a interactuar con el estudio de los sistemas sociopolíticos y su vinculación con el arte, los artistas y las instituciones. Se vislumbra ya la crítica cruda e incómoda que Haacke plantea al *status quo* del arte, desde una perspectiva que devela las trampas e inconsistencias de la pretensión a posicionarlo como hecho puramente espiritual destinado a la contemplación estética, sin vinculación alguna con el contexto social, la política o los intereses económicos de los grupos dominantes.

A esto precisamente se refiere la obra que le valió su primera censura importante: “Shapolsky et al. Manhattan real estate holdings, a real-time social system, as of May 1, 1971”². En dicho trabajo, por medio del descriptivismo más inexpressivo y empleando estrategias de la documentación propias de las ciencias sociales, Haacke devela las prácticas mafiosas e ilegales de Harry Shapolsky, magnate de los bienes raíces en Nueva York, quien había desarrollado toda una estructura fraudulenta de monopolización y especulación inmobiliaria por medio de la creación de una serie de empresas fantasma, la corrupción de altos cargos del Departamento de Vivienda y la negociación oscura de hipotecas. Esta obra, profundamente comentada y estudiada, fue la que provocó la censura y cancelación de la muestra de Haacke en el Solomon Guggenheim Museum de Nueva York por parte de su director Thomas Messer.

En este punto cabe preguntarnos: ¿Por qué el director de un museo reconocido como el Guggenheim de Nueva York reaccionó tan visceralmente ante esta obra, al punto de exigir su censura y calificarla de ‘sustancia intrusa’ que había penetrado en el organismo del museo de arte?, ¿qué es lo que le ofendió tanto al señor Messer?, ¿por qué se ensañó con esta obra en

particular? Como en casi toda obra de Haacke, el secreto estaba en el detalle, en lo que revelaba la información que compone la obra, la cual es presentada sin juicio de valor ni opinión alguna por parte del artista. Fiel a su estilo y convicción, Haacke había puesto el dedo en la llaga al rastrear información que demostraba que el financiamiento de instituciones como el Solomon Guggenheim Museum de Nueva York, nada tenían que ver con una práctica altruista y desinteresada, alejada de toda mundanidad; todo lo contrario, los paneles y la serie de documentos que componían la obra demostraban que la institucionalidad del arte, en este caso el financiamiento del Museo en cuestión, había servido para encubrir una serie de prácticas reñidas no sólo con la ley sino con principios morales. El mito del arte, de la institucionalidad artística alejada de todo interés ‘extra-estético’ había sido puesto en cuestión. Haacke lanza la apuesta que marcaría para siempre el devenir de su obra.

Podríamos decir que la institución arte se muestra para él (o a través de él) como un recinto a destripar, y para ello sus herramientas artísticas no serán, en sentido estricto, las disciplinas tradicionales: pintura, fotografía, escultura, cine etc., sino que todas ellas a la vez se dibujan, en cierto sentido, como vehículo de transmisión de información [...].

Por un lado, Haacke cuestiona las políticas internas del arte que nos dicen, a modo de relato espiritual, que una obra de arte es algo que vemos, un ente puramente neutral, cuyo fin es la representación de algo destinado a ser contemplado estéticamente. Por otro lado, cuestiona esas mismas políticas institucionales que nos dicen que el arte, en tanto que experiencia visual pura, nada tiene que ver con la política. Estos son los espacios para su obra. (Santamaría, 2014, p. 131)

En el gesto de esta emblemática propuesta –que nos sirve para rastrear los hilos conductores de la obra de Haacke–, se condensa lo que sería su principal línea de trabajo en los años siguientes. Así, siguiendo a Santamaría (2014), podemos decir que en Haacke se desarrollan dos líneas de fuerza para su proyecto artístico: por un lado, su ataque frontal a la institucionalidad artística encarnada en el museo, al cual califica como una ‘torre de marfil de la conciencia’; y, por otro, su modo de *intervención* como puesta en duda de esa institucionalidad, que es a la par el cuestionamiento de sus fuentes de financiamiento. En este y sus principales trabajos, Haacke condensa un giro contrainstitucional y un cuestionamiento directo a la deshistorización y despolitización del arte, en tanto que efectos del relato que lo postula como hecho ‘espiritual’ o ‘estético’ sin relación directa con el mundo que lo rodea. La proclama de Haacke muestra que el mundo del arte –en esencia, gran parte de la institucionalidad oficial– no constituye un ente abstracto y desarticulado de su entorno inmediato, todo lo contrario, dicha institucionalidad hunde sus pies en el capitalismo más radical y se encuentra absolutamente

² La obra en cuestión consta de 142 fotografías de fachadas de edificios y terrenos vacíos, anexadas a un número igual de documentos mecanografiados que registran datos específicos de los mismos, incluyendo título de propiedad

de la compañía o individuo, fecha de adquisición, propietario anterior, hipoteca, valor catastral, entre otros. Se complementa con la presentación de dos mapas en los cuales se señala la ubicación de los edificios y terrenos, uno del Lower East Side y otro de Harlem, en barrios populares de Nueva York.

condicionada por presiones de carácter económico, las cuales, como en el caso del monopolio inmoral de la familia Shapolsky, son muy cuestionables desde el punto de vista legal. Así, el carácter corrosivo de la propuesta de Haacke destaca, por un lado, al poner al descubierto las raíces sobre las cuales se construye el discurso del arte y su institucionalidad, mientras que, por otro, su mensaje disruptivo no se ejecuta desde la clandestinidad o el anonimato, sino desde el corazón mismo de la oficialidad, sustentada en información plenamente verificable y sin participación expresa del juicio de valor del artista o el curador de la muestra. Haacke trabaja como profesional abnegado, con minuciosidad y purismo sorprendentes. Sus implosiones son absolutamente controladas y dirigidas.

Como venimos intuyendo, en Haacke no sólo importa lo que se dice, sino la manera como se lo enuncia. Es así que se explica la adopción de un enfoque despersonalizado, descriptivo al extremo y despojado de cualquier tipo de juicio de valor o carga subjetiva. Ello se complementa con el manejo de *'lo político'* que postula Haacke, pues como lo ha señalado expresamente es necesario mirar la política no como la práctica que nos permite llegar a consensos, sino sobre todo como la posibilidad de establecer disensos. Por esta razón, Haacke está convencido que el artista (¿conceptual, político y comprometido?) no debe someterse a las líneas de argumentación creadas e impuestas por el propio desarrollo del mercado artístico, esto es, ceñirse a la creación-producción de objetos con carga simbólica exclusivamente dirigidos a la contemplación estética.

Es evidente que en el mundillo del arte se interesan muy particularmente por las cualidades específicamente visuales de mi trabajo: se preguntan cómo ellas se inscriben en la historia del arte y si desarrollo formas nuevas, procedimientos nuevos. (...) De modo que las gentes que son capaces de identificar las alusiones políticas, los simpatizantes de mi mundillo, gustan de encontrar las referencias a la historia del arte, inaccesibles a los profanos. Creo que una de las razones por las que mi trabajo es reconocido por un público tan diverso es que ya dos fracciones que yo distingo tan groseramente – evidentemente, la cosa es más compleja –, tienen, pese a todo, la certeza de que las “formas” expresan “un mensaje”; y que el “mensaje” no se transmitiría sino a través de una “forma” adecuada. La integración de ambos elementos es lo que cuenta. (Bourdieu, 2002, pp. 7-8)

Para Arthur Danto (1987), la obra de Haacke carece del potencial para producir el placer esperado por el esteta; antes bien, siguiendo la proclama lanzada por Walter Benjamin³, la propuesta estética (y política) de Haacke plantea que el artista debe preguntarse por el lugar que ocupa la obra no *frente* a las

relaciones de producción, sino *dentro* de ellas. Este giro, en apariencia irrelevante, condensa el profundo convencimiento político del autor, que no se conforma con un posicionamiento determinado, sino que apunta a servir de herramienta de intervención real en los problemas. En estos términos, a partir de la distinción que Lucy Lippard (2006) realiza al respecto del arte ‘político’ y ‘activista’, la obra de Haacke estaría más cercana al activismo, en el sentido de que no sólo implica un compromiso ideológico expreso (político), sino que postula el emprendimiento de una acción de cambio, un compromiso activo.

Y ese ‘compromiso activo’ de Haacke se concentra, como nos plantea Santamaría (2014), en la desactivación de los discursos cerrados de las instituciones, en su pretensión de legitimarse al margen de toda determinación externa o ‘mundana’. Sin embargo, en tanto que sistema complejo e interdependiente, Haacke muestra que el sistema-arte se construye y financia en función de su relación con otros circuitos, sociales, políticos y económicos. De ahí que, su mirada crítica hacia la institucionalidad artística cuestione aquella ‘política interna’ muy cercana al formalismo defendido por Clement Greenberg, según la cual la obra de arte debe contener todas las claves necesarias para su comprensión y, consecuentemente, funcionar como ente autónomo sin relación alguna con su contexto. Pero en Haacke funcionan, ante todo, las lecturas contextuales, interrelacionadas y complejas, muchas de ellas tensas, polémicas e incómodas, por lo que las imágenes, documentos, registros, estadísticas, mantienen una relación conflictiva con el entorno y con el pasado.

En el fondo, se trata de una cuestión que Adorno (2004) planteó al considerar que, si bien existe una apreciación estrictamente estética del arte, no es posible defender una lectura estéticamente correcta del mismo. Por ello, al desvirtuar aquella lectura exclusivamente estética postulada por Greenberg, el propósito de Haacke es develar ese ‘aquello’ que no es estrictamente arte, pero que lo determina, lo moldea y lo sostiene. Haacke atenta contra las correcciones ‘estéticas’ y puramente formales del arte, un solipsismo aburrido y estéril que continúa hablando en códigos de ‘aura’, ‘durabilidad’, ‘permanencia’, ‘pureza’, ‘exploración formal’. Concebida como estocada final hacia un modernismo hipócrita, su obra intenta fracturar desde adentro –esto es, desde el corazón de la institucionalidad artística– el sistema del arte como experiencia estética, imponiendo una doble apertura: por una parte, el desnudo áspero y crudo del entramado mercantil que produce, intercambia y financia esa idea de ‘sistema-arte’, lo que hoy conocemos como burbuja artística y que ha generado una cantidad inimaginable de réditos económicos en materia de especulación financiera; y, por otro, por medio del cuestionamiento y apertura de la práctica artística, que en muchas de sus propuestas significa el empleo de lenguajes y herramientas totalmente ajenos a las artes plásticas, la

proceso de producción, hecho que exigía su intervención como trabajador revolucionario. Así, en lugar de producir un arte que represente el modo de vida de los trabajadores, Benjamin piensa en la desactivación de viejas fórmulas burguesas, por medio del desarrollo de un arte centrado en la persuasión para actuar, por medio del cual el artista convierta a los lectores o espectadores en colaboradores.

³ Se refiere al llamado que el autor alemán hizo en su texto “El autor como productor” (1934). En este breve escrito, influenciado por el teatro de Brecht y los experimentos fotográficos de Sergei Tretyakov, Benjamin llama al artista de izquierdas a encontrar su lugar junto al proletariado, pero no mediante la producción de un arte ‘condescendiente’ con sus problemas o realidades, sino por medio de la definición de la posición del intelectual (artista) en el seno del

participación activa y decisiva del espectador, hasta el punto de instalar la pregunta: ¿esto es arte, periodismo, sociología?, ¿de qué se trata?

En la ya referida conversación mantenida con el sociólogo Pierre Bourdieu (2002), Haacke expresa que para un grupo de estetas –fielmente apegados al formalismo promulgado por Greenberg– su obra es periodismo, o mucho peor, equiparable incluso a la propaganda nazi o estalinista. Explica que dichos estetas hablan desde la perspectiva según el cual los objetos que conforman la historia del arte han sido producidos en una suerte de vacío social e independientes del entorno que los rodea. En su defecto, Haacke manifiesta que la mayoría de las veces –ya sea que lo aceptemos o no–, los artistas son bien conscientes de las determinaciones sociopolíticas de su tiempo y saben perfectamente a cuáles de ellas están sirviendo. En estos términos, subraya el papel ideológico que cumplen las obras de arte, las cuales no pueden desligarse de una función eminentemente política.

Las obras de arte —y quieranlo o no los artistas— son siempre expresiones ideológicas: incluso si no están hechas para clientes identificables en un momento dado. En tanto marcas de poder y capital simbólico —espero que la utilización de sus términos sea correcta— esas obras cumplen un papel político. Muchos de los movimientos de arte de este siglo —pienso en facciones importante de constructivistas, dadaístas y del surrealismo— tenían objetivos explícitamente políticos. Me parece que una insistencia específica sobre la “forma” o el “mensaje” supondría una especie de separatismo. Tanto una como otro son altamente políticas. (Bourdieu, 2002, p. 7)

Para Haacke, la significación y el impacto de un objeto –entiéndase obra de arte– nunca está fijado a perpetuidad, por lo que depende siempre del contexto en el que se lo analice. En ello radica, a su propio entender, la ventaja de que su obra sobrepase el entorno artístico y sea apreciada por un público mucho más amplio, quizá aquel que se había aburrido de la cantaleta de la ‘pureza del arte’. Por esta razón, junto a Santamaría (2014), entendemos por qué la obra de Haacke se rehúsa al encasillamiento para situarse en la impureza total:

La impureza de las artes no puede residir tan solo, como apunta Mitchell, en la hibridación de los lenguajes, sino que, igualmente, o al menos así lo entendemos con Haacke, se sitúa también en la capacidad que tiene el arte de hacer irrumpir el contexto social en el que la obra se

enmarca. La obra de arte, por tanto, no solo es impura por la mezcla de imagen y lenguaje sino porque se desarrolla en un contexto determinado y bajo unos condicionamientos políticos, económicos y sociales determinados. [...] Una obra de marcado carácter político pero que desbarata toda salida panfletaria asumiendo el rol de una obra obsesionada con desenredar y fracturar los elementos económicos, políticos y delictivos que hay tanto detrás de esas imágenes supuestamente puras del arte, así como de las instituciones que las acogen. (Santamaría, 2014, p. 135)

En efecto, Haacke investiga, recopila, registra, documenta, realiza un trabajo minucioso de carácter descriptivo, informativo y, en apariencia, más cercano a las ciencias sociales o al periodismo. No obstante, ¿por qué su voz se torna tan amenazante o incómoda, polémica al extremo de ser censurada en más de una ocasión?⁴ A este respecto, siguiendo a Danto (1987) diremos que Haacke se torna incómodo porque ataca a la ‘autoridad espiritual’ de la institución artística que pretende convertir el dinero sucio en ‘logro cultural’.

The museum's spiritual authority is essential if the corporation is to enjoy any of the economic benefits of its investment in culture. Small wonder that museum directors and curators must insist on the purity of their institutions! Small wonder the museum must represent itself as the shrine of "objects of pure creativity"! It could not serve the ends of crassness if it were perceived as crass in its own right. The relationship between museum and big business is our society's version of the symbiosis of church and state in the great era of exploitation in the name of holiness. (Danto, 1987, pp. 134-135)

Más adelante, Danto (1987) considera que Haacke aniquila la separación espiritual del arte con el mundo, pero en el sentido de que su trabajo se mueve en dirección opuesta a la llamada ‘redención de lo cotidiano’ buscada por gran parte del arte posmoderno. Antes bien, en Haacke se operaría una fusión ‘perversa’ con lo cotidiano, pues levanta un ‘espejo’ –descarnado y objetivo– que refleja las prácticas mafiosas, engaños, abusos y presiones que el poder económico ejerce sobre la institucionalidad artística. En tal virtud, cuestiones como la ‘innovación formal’, ‘diferenciación visual’ o ‘búsqueda estética’ quedan fuera de contexto, pues lo que realmente importa es mostrar la cotidianidad ‘escondida’ sin

⁴ Desde el punto de vista reflexivo e histórico, resulta interesante la relación que Haacke mantiene con respecto a los intentos de censura de sus trabajos. Otro caso muy comentado es el que experimentó su obra “Manet-Projekt 74”, concebida para la exposición del Museo Wallraf-Richartz de Colonia con motivo de la celebración de su 150 aniversario. Así, junto a artistas de la talla de Sol Lewitt o Carl André, Haacke desarrolla otra de sus propuestas más polémicas al emplear el inocente “Manejo de espárragos” (1880) de Manet –de propiedad del museo–, para realizar una genealogía de sus propietarios anteriores. Fruto de su investigación, Haacke demuestra cómo el donante de dicho cuadro al museo fue una figura activa del Partido Nazi, Hermann J. Abs, quien a su vez fuera muy cercano a Walter Funk, Ministro de Economía del Reich. Según se puede deducir de la investigación realizada por Haacke, la

genealogía de los propietarios del cuadro demuestra que la mayoría de ellos habían sido judíos hasta la aparición de Abs, como uno de los responsables de la apropiación (robo) de obras de arte al pueblo judío durante la dominación nazi. Con este gesto, nuevamente, Haacke torna visible la parte ‘políticamente incorrecta’ de la industria artística, aquella que no es abiertamente reconocida ni publicitada. Esto significa que para Haacke el arte no debe situarse exclusivamente en la esfera de lo visual o formal, sino que es incomprensible sin la memoria histórica en la cual se desarrolla, lo cual, en el caso de la forma en que la modernidad artística ha sido construida, remite a términos económicos y de propiedad. En esta línea, destaca la crítica que Benjamin Buchloh (1995) hizo de la obra, al afirmar que con ella Haacke vuelve sobre Benjamin para recordar que todo documento de cultura es también un documento de barbarie.

tapujos ni consideraciones. Por ello, Danto (1987) afirma que los símbolos de Haacke permanecen indiferenciados de lo cotidiano no por estar ‘llenos de’ mundo (a la manera posmoderna), sino en virtud de ‘ser como’ el mundo mismo (desde un activismo estético que es también político). Al respecto, Santamaría (2014) plantea que la figura clave para comprender este fenómeno es Marcel Duchamp, el maestro dadá. Así, siguiendo al precursor de un arte que deslindó su obra del simple placer estético, Haacke retoma sus planteamientos y asume al arte como un concepto, un trabajo mental que, lejos de someterse a las fronteras designadas por la experiencia estética, está llamado a dinamitar la relación entre arte y experiencia estética, entre arte y gusto⁵.

En definitiva, el mundo sobre el cual actúa la obra de Haacke no es el mismo ‘inocente’, ‘descontextualizado’ y ‘ajeno’ mundo que le interesa posicionar (entiéndase legítimar) a cierta institucionalidad, todo lo contrario, su propuesta se torna inaceptable precisamente porque muestra lo que sucede ‘por detrás’ del museo, la galería, las grandes colecciones y sus fuentes de financiamiento. En su trabajo queda al descubierto aquel mundo nada ‘espiritual’, antes bien, excesivamente mundano y terrenal.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. (2004) Teoría estética. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (2002). Libre-cambio. Una conversación con Hans Haacke. *A parte Rei*, 20. <http://www.lacomunitatinconfessable.com/wp-content/uploads/2009/05/bordieu2.pdf>
- Danto, A. (2002). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Ediciones Paidós.
- _____ (1987) “Hans Haacke and the Industry of Art”, en *The Nation*. <http://s3.amazonaws.com/arena-attachments/1613983/069fc97f59690e0d8fc1d8081d16bac2.pdf?1516308617>
- Hontoria, J. (2012) *La realidad aplastante de Hans Haacke*. El Cultural. https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20120214/realidad-aplastante-hans-haacke/13749151_0.html
- Jackson-Martin, R. (2013). *¿El futuro era esto? Hans Haacke y el paisaje en destrucción*. https://www.researchgate.net/publication/309415795_El_futuro_era_esto_Hans_Haacke_y_el_paisaje_en_destruccion
- Molina, A. (2014). El silencio de Duchamp. *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 1(1). <https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/4383/4318>
- Santamaría, A. (2014). Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica). *Laoconte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 1(1). <https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/4383/4318>

⁵ Dirá Antonio Molina Flores (2014), que la totalidad de la obra de Duchamp puede verse como una solución al problema del gusto. Duchamp muestra indiferencia por el gusto, sea este buen o mal gusto.