

Pensar la historia del arte

Viejas y nuevas propuestas



Julián Díaz Sánchez

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Pensar la historia del arte

Viejas y nuevas propuestas

Julián Díaz Sánchez

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Julián Díaz Sánchez

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2021

La presente obra pertenece al proyecto de investigación *Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio*,
Ref.: PID2019-109271GB-I00.

Colección: De Arte, n.º 20

Directora de la colección: Concepción Lomba Serrano

Prensas de la Universidad de Zaragoza

Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12.

50009 Zaragoza, España

Tel.: 976 761 330 puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

La colección De Arte de Prensas de la Universidad de Zaragoza está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

ISBN: 978-84-1340-320-5

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 1475-2021

A Pablo y Ana

Introducción

Lo ocurrido con la historia del arte en las últimas décadas es verdaderamente curioso, mientras se declaraba su insuficiencia —o directamente su agonía— obras como la de Aby Warburg han conocido una exhaustiva relectura que incluye textos como su historial médico, su obra se ha relacionado con la de Walter Benjamin y con la de otro gran olvidado, hoy convertido en fundador, Carl Einstein. Otro tanto ha ocurrido con una historia social que se creyó superada pero que ha recuperado una gran parte del pensamiento marxista clásico, sometido a revisión en los últimos años del siglo xx. Se ha explorado igualmente la obra de autores clásicos como Wölfflin o Riegl, a los que Gombrich, en un conocido artículo, integró en el ámbito de la historia cultural, pero que han sido reivindicados en épocas recientes desde un doble nivel, el de la mencionada historia de la cultura y la permanente reivindicación de la forma como concepto amplio que ha tenido un gran papel tanto en la configuración de la producción artística como en la conformación de la historia del arte y, por supuesto, de la crítica. Forma es un término complejo y básico.

En 2012, hablando de la «Nueva historia del arte» como algo ya viejo, aparecido en los años sesenta del siglo pasado, Timothy J. Clark reivindicaba la centralidad de la

imagen en la historia del arte, puede que esa sea la gran transformación y la máxima posibilidad de supervivencia de una historia del arte seriamente cuestionada desde frentes muy diferentes, desde posiciones que pueden ser tanto de modernidad extrema como desde quienes se sitúan del lado de la tradición.

Aportaciones como las de Mieke Bal, tras la apertura del giro lingüístico, han sido realmente trascendentales. Con los planteamientos de género ha sucedido algo que merece la pena analizar, han conocido una gran fortuna en el ámbito de la teoría escrita y de la práctica expositiva, pero han quedado fuera del relato general (cuya vigencia se cuestionará en este libro, al tiempo que se reivindica su necesidad), algo que también ocurre con los estudios poscoloniales, que quedan como ramas en un tronco incierto. La cultura visual, que nació con vocación de sustituir a la historia del arte, proporciona hoy un interesante programa de desarrollo de la Historia del Arte, los textos de Mitchell son elocuentes en este sentido, aunque de ninguna manera son los únicos.

En ese libro no pretendemos llevar a cabo una lista de historiadores del arte, un género, por cierto, en el que no es difícil caer y en el que, en muchos casos, el juego consiste, sobre todo, en averiguar quién no aparece. El objetivo principal consiste en analizar los enfoques vigentes de la disciplina (algunos admiten una larga proyección en el pasado), entendidos, más que como herramientas de investigación, que verdaderamente lo son, como estrategias narrativas de un relato que posee una fuerte especificidad, pero que puede construirse de muchas maneras; esa, que es una de las grandes fortalezas de la historia del arte, parece también una de sus debilidades.

En el año 2005 una comisión de reforma de las humanidades planteó la desaparición de la Historia del Arte de nuestras universidades como la titulación independiente que venía siendo desde finales del siglo pasado (asombra todavía hoy leer los nombres de las personas que integraban la comisión mencionada). Aunque finalmente, en la última reforma universitaria se articuló un Grado en Historia del Arte, vigente hoy en las universidades españolas, una cierta sensación de apocalipsis, que no dejamos de compartir, ha acompañado desde entonces a los historiadores del arte.

Las causas de esta actitud son múltiples; aunque a lo largo de estas páginas desgranaremos algunas, conviene apuntar ya las más evidentes: en primer lugar, una progresiva ampliación de las fronteras de la disciplina, que en las últimas décadas ha ido asumiendo, por ejemplo, el estudio de la cultura de masas, temida por Clement Greenberg, pero con un papel creciente en la configuración del arte contemporáneo (en cualquiera de sus posibles acepciones, que veremos que son varias). El análisis de las artes debe hacerse, necesariamente, mano a mano con otros profesionales. El propio concepto de cultura de masas es creciente, ampliado a manifestaciones como el videojuego, presente desde 2012 en el MoMA y que testimonia, junto a otros muchos ejemplos posibles, la necesidad de considerar el relato del museo que, desde hace décadas, compite, de una manera más bien agresiva, con el de la historia del arte que se escribe en la academia.

La complejidad del hecho artístico (un término de Romá de la Calle que engloba el de obra de arte) y el hábito, muy conveniente y saludable, de mirar con insistencia los alrededores de la obra de arte impone actitudes de transdisciplinariedad a los historiadores del arte, que deben compartir su estudio con filósofos, sociólogos o antropó-

logos (en algunas universidades estos últimos asumen directamente la enseñanza de la historia del arte, lo cual no deja de sorprender), es verdad que la antropología aparece cada vez más como referencia y los nombres de antropólogos como el malogrado Alfred Gell o Arjun Appadurai, por ejemplo, aparecen con relativa frecuencia en los ensayos de Historia del Arte.

El historiador del arte ha de asumir, además, la multiplicidad de los relatos (el término está ya tan gastado que su uso entraña ciertos riesgos) histórico artísticos, que se generan en muchos lugares: el estudio del artista, la crítica de arte, el museo (que asume el papel de autor de un relato que suele cambiar periódicamente), la exposición (que suele plantearse como una lección de historia del arte) que parece mantener un papel dominante en los últimos tiempos o el mercado, que condiciona de manera sigilosa los relatos.

Añadamos la rotunda presencia de un escenario como Internet, donde el arte reside de muchas maneras; agreguemos, brevemente, algunas preocupaciones nuevas de los investigadores, como el bioarte o el arte animal (argumento de algunas tesis doctorales recientes). Parece que los estudiantes deben ser conscientes de esta situación, pero al mismo tiempo han de evitarse las actitudes apocalípticas y comunicar la idea de que la historia del arte tiene un gran recorrido intelectual por delante.

Quizá intentamos acercarnos a un producto complejo, como es el arte, que se da en un sistema que también lo es, con herramientas excesivamente simples, las tesis de Daniel Innerarity (2020) sobre la democracia podrían servir para desarrollar convenientemente este planteamiento, porque el arte parece presuponer la existencia de una esfera pública en la que se debate sobre arte. Cuando

hablamos de la complejidad del arte no nos referimos solo en al arte contemporáneo, todo el arte se hace más complejo en la medida en que la recepción crítica (y plástica) del arte del pasado (si es que puede emplearse esa expresión) desvela su carácter multidireccional.

El demonio de la teoría (Compagnon, 2015) es el título de un interesante libro del brillante editor de los *Ensayos* de Montaigne; el texto es una invitación a la lectura y una reflexión algo escéptica sobre ciertas teorías literarias que, en ocasiones, han cubierto con un velo las obras literarias en vez de facilitar su interpretación y, sobre todo, su lectura. El autor denuncia así algunos excesos interpretativos del estructuralismo y sus aledaños. Podrían escribirse libros parecidos en muchos ámbitos y desde luego, en el de la historia del arte, en el que, en muchos casos, la teoría ha oscurecido las obras de arte y donde hay que reivindicar la visión de las mismas, ahora que, merced a las políticas de derechos de imagen, son bastante habituales los libros de historia del arte sin ilustraciones (o con muy pocas) y la necesidad de construir un relato icónico-verbal resulta cada vez más difícil de cumplir.

Este no ha sido el único problema; en los últimos años se ha anunciado con insistencia el final de la historia del arte; más allá de las ya antiguas profecías de Francis Fukuyama sobre el fin de la historia y de los anuncios, algo irónicos, de Arthur C. Danto sobre el fin del arte, están también las formulaciones de Hans Belting, no solo las que afirman el final de la historia del arte (Belting, 1989), sino las que disocian claramente la historia del arte de la historia de las imágenes (Belting, 2010), el título, y especialmente el subtítulo, del libro mencionado es elocuente: *Imagen y culto. Historia de la imagen antes de la era del arte*. Régis Debray también ha planteado un tiempo diferente para el arte y para la imagen y ha propuesto una

historia de la mirada (Debray, 1992). Frente a este tipo de actitudes, la Historia del Arte se ha reclamado como una historia de las imágenes con capacidad para su análisis y contextualización.

Añadamos, desde el ámbito de la teoría artística, las interesantes reflexiones de Josep Kosuth (2018) que, más que del fin del arte, de lo que hablaba era del cambio de función tras el fin de la filosofía y de la condición del arte como comentario sobre el arte, fiel a su propia convicción de que una de las funciones del artista es la de cambiar la naturaleza del arte. Parece un buen camino para repensar la historia del arte.

Desde el ámbito de la práctica expositiva, se ha formulado, más o menos tácitamente, la inutilidad de la historia del arte para entender o simplemente fruir la producción artística y el propio Danto ha constatado la ausencia de narrativas en determinados museos. Veamos un par de ejemplos relativamente cercanos en el tiempo; la Maison Rouge de París albergó, entre junio y septiembre de 2014, la exposición titulada *Le mur. Oeuvres de la collection Antoinette de Galbert*. Se trataba de una muestra diversa, que incluía pintura, fotografía, impresión digital, diseño; cerca de mil obras del siglo xx, firmadas por casi quinientos artistas, dispuestas como en los salones del siglo xviii (una ordenación que se puso de moda hace años y es cada vez más frecuente), «las salas vuelven a ser salones» (Gómez, 2016: 231). En un panel explicativo (eran muy escasos) el comisario afirmaba haber organizado la exposición «a espaldas de la historia del arte», respondiendo al recuerdo exclusivamente; otra advertencia explicaba al visitante que la muestra no disponía de carteladas porque lo impedían tanto el número como la disposición de las obras. Para cubrir esta carencia, había una aplicación para teléfonos móviles y unas pantallas táctiles en la sala

donde podían consultarse las fichas de las obras. La aplicación resultó ser bastante lenta y las pantallas, algo escasas, por lo que la consulta no resultó factible en la práctica. Daba la impresión de que el comisario prefería que el público viera la exposición sin datos y tuviera la sensación de que vagaba por un espacio oceánico, ante unos contenidos artísticos difíciles de contemplar en toda su extensión, organizados, en efecto, a espaldas de la historia del arte. No hace mucho tiempo, oí a un responsable de un museo español, ante un visitante que solicitaba mayor información sobre las obras expuestas, decir que el objetivo era que los visitantes se hiciesen preguntas y por eso las explicaciones eran más bien parcas.

A una distancia relativamente escasa de la Maison Rouge, el Centro Pompidou proponía en ese verano parisino, una reordenación de sus colecciones, algo que se hace, desde 2005 de manera periódica; en esa ocasión se había dividido la colección en dos partes, la primera abarcaba de 1905 a 1970 (*Modernités plurielles. 1905-1970*), abandonando la periodización tradicional del siglo xx, marcada por las dos guerras mundiales, establecía numerosos relatos yuxtapuestos, el término *plural*, presente en el título, resultaba clave; «realismos plurales», «modernidades plurales», bajo el propósito de una historia del arte basada exclusivamente en la producción artística. Daba la impresión de que las obras impedían el desarrollo del relato, lo rompían (Grenier, 2013).

Resulta todavía más interesante, para el asunto que nos ocupa, la propuesta para la segunda parte de la colección, *Une histoire. Art, architecture et design. Des années 80 a nos jours*; aquí la tesis parecía ser, directamente, la de la insuficiencia de la historia del arte para narrar la peripecia de las artes plásticas en estos últimos treinta y cuatro años (era 2014); en los epígrafes se contemplaba al artista como

historiador, archivero, documentalista, productor y narrador frente al objeto. La exposición parecía compartir las tesis de Belting (1989), la historia del arte ha sido arrumbada porque la vanguardia artística posee su propio proyecto historiográfico y este ha desplazado a nuestra disciplina.

Añadamos un ejemplo reciente, el MoMA, en su última propuesta, parece renunciar a su condición tradicional de museo enciclopédico de la vanguardia, atendiendo más a lo morfológico que a lo cronológico. Ha trascendido, sobre todo, la contigüidad de *Las señoritas de Avignon*, de Picasso, con *American people series*, de Faith Ringgold; si el primer efecto es el de dar visibilidad a quienes, en el relato *normalizado*, no la tienen, el segundo es el de preguntarse si ese relato es posible o si la aparición de artistas invisibles lo inhabilita directamente (Riaño, 2020); sin embargo, esta es una de las hipótesis de este libro, necesitamos una definición y un relato general adecuado a los tiempos actuales, aunque solo sea para explicar a los estudiantes de bachillerato por qué es interesante que estudien historia del arte.

«Solo una parte muy pequeña de la arquitectura pertenece al arte: la tumba, el monumento. Todo lo demás que cumple una función se ha de excluir del dominio del arte» (Loos en Foster, 2008: 119), Hal Foster ilustra esta idea con el mausoleo, neutro y atemporal que Adolf Loos proyectó para Max Dvorak, que refuerza la idea del arquitecto vienés de que el arte tiene que ver con la falta de función, pese a que piensa, como Aloïs Riegl, que el origen del arte es ornamental, aunque también acepta la noción psicoanalítica, freudiana, de que el arte es, en origen, erótico. La supresión del ornamento, un modo de fetiche, es, para Loos una manera de conexión con lo clásico, de restauración de la tradición al fin, de recons-

trucción de la noción de bellas artes, de ahí su conocida distinción entre la urna y el orinal que queda más clara que en ningún lugar en la tumba. El monumento, la tumba, representa la tradición como autoridad. La idea del artista como historiador es, parece, tan antigua como necesaria para elaborar el manual de instrucciones de uso que es la moderna teoría del arte, de la que los escritos de Loos son un gran ejemplo.

Por eso es posible que, más que preguntarnos por la viabilidad de la historia del arte, debemos asumir su insuficiencia para calibrar algo tan complejo, tan poliédrico, como las obras de arte, esto es lo que parece deducirse de la lectura de André Malraux, especialmente su conocido *Museo imaginario* (2017), pero también otras como *La tête d'obsidienne* (Malraux, 1974). El destino de la historia del arte parece que es el de aprender de la fortuna y la vida de las obras de arte tanto como de la elasticidad del propio concepto arte; hay interesantes lecciones de esto fuera de la historia del arte y deberían merecer la consideración de los historiadores del arte, la ekfrasis del *Cristo muerto* de Holbein en *El idiota*, de Dostoyevski (Stoichita, 2009: 305-307), las consideraciones de Ramón Andrés (2016: 29-33) sobre el *Retablo de Isenheim* desde el punto de vista de la función, los escritos de Marcel Proust sobre arte y la presencia difusa de las artes en su obra literaria, o el texto breve de Claudio Magris que incluimos en la antología que cierra este trabajo.

Otra reflexión, en un libro reciente sobre activismo que cuenta una pequeña gran historia, la de algunas intervenciones artísticas en Lavapiés (Madrid) entre 1997 y 2004, puede encontrarse esta sorprendente afirmación: «este texto no pertenece necesariamente a la historia del arte, aunque algunos de los objetos, muchos de sus actores y buena parte de los debates tienen que ver con las prácti-

cas artísticas [...] la inscripción de esta narración en el desarrollo del arte de vanguardia de nuestro país jibarizaría drásticamente el sentido del proceso que cuento y traicionaría, de paso, las intenciones de sus protagonistas» (Carrillo, 2018: 12). No termina de entenderse por qué. En estas páginas defenderemos la posibilidad de un relato plural que pueda focalizar los fenómenos artísticos, relacionarlos con otros y utilizar criterios como el de vanguardia siendo conscientes de su insuficiencia y de que, como dice el autor citado, «hay que confiar en la capacidad de la vieja disciplina de la historia del arte de nutrirse de los excursos y las contaminaciones tanto o más que de las aportaciones propias» (*ibidem*). La historia del arte se ha *nutrido* —apropiado sería más exacto— siempre de discursos ajenos, afines y cercanos para elaborar sus propias aportaciones. Es precisamente esta versatilidad la que garantiza su viabilidad.

Una última consideración, sobre todo para comprobar que no todo es negativo para la disciplina. En 2019, la Fundación Juan March organizó una interesantísima exposición, *Genealogías el arte o la Historia del Arte como arte visual*, volveremos sobre ella, porque generó, además, un catálogo de referencia, pero, sobre todo, porque plantea con gran claridad un asunto que, por suerte, cada vez está más presente en nuestros estudios; uno de los argumentos más importantes de la historia del arte es estudio de los desarrollos de la disciplina. Volveremos sobre este argumento crucial en muchas ocasiones a lo largo de este libro.

Visto así, parece que el de arte es un término difícilmente definible, sobre todo por su carácter oscilante; a la pregunta ¿qué es el arte? Debería responderse con esta otra, ¿dónde, cuándo? Por eso solo parecen salvarse las aporías del tipo «aquello que todos saben lo que es», atribuida a

Benedetto Croce, o «todo aquello a lo que el hombre ha denominado arte», de Dino Formaggio que, en realidad, reconoce la imposibilidad de la definición. El asunto es más complicado, porque el arte puede asumir roles diferentes en cada momento, que no dependen solo de la obras, sino del punto de vista (aquí aparece un actor muy presente en la historia del arte más reciente, el público) del lugar, del contexto. Roles y relaciones componen una red.

«Procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla», se trata de la cuarta acepción de la palabra *método* en la versión *online* del *Diccionario de la Lengua Española*. Pasó la época en que las diferentes propuestas metodológicas se presentaban como compartimentos estancos e irreconciliables y hoy, más bien, tendemos a explicarlas como géneros narrativos, relatos híbridos que aspiran a la pluralidad, a recoger el carácter complejo, polisémico, de la obra de arte y que priorizan uno o varios aspectos de la obra, lo social, lo iconográfico, lo visual, dependiendo de las preguntas que el investigador quiera contestar.

Es la pluralidad del relato lo que se defiende en el primer capítulo, que subraya la importancia de la historia del arte escrita como fuente de estudio de las obras. Tiene razón Didi-Huberman cuando señala como fundadores de la historia del arte a Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein; la revisión de sus obras, inacabadas, a veces poco sistemáticas y siempre sugerentes, ha supuesto una importante referencia en el desarrollo de la historia del arte en las últimas décadas. Sin ánimo de exhaustividad, pretenden detallarse en este libro las grandes orientaciones metodológicas que pueden considerarse en este momento como fuerzas en presencia (por utilizar un término de Warburg). La historia social, la historia cultural (que entendemos en un sentido muy amplio) y las cuestio-

nes de género son, en mi opinión, los tres grandes géneros del relato histórico-artístico, aunque posean numerosas ramificaciones. Los estudios visuales, que parecían pretender la absorción de la historia del arte, han sido asumidos por la disciplina que, después de la gran división (Huysen, 2006), podía tomar como propio el programa que estos estudios proponían, esta ha sido, como veremos, una de las grandes aportaciones de W. J. T. Mitchell que viene formulando una *ciencia de la imagen* que es, en realidad, una historia del arte versátil y moderna. En realidad, todos estos métodos (me gusta pensar en ellos como modos de escritura) han aspirado a la sustitución de la historia del arte.

El libro se completa con una visión muy general del concepto de patrimonio y una reflexión sobre la escritura de arte, que parece un término de gran utilidad. En realidad se trata de una reflexión de alguien que explica y escribe historia del arte y que tiende a entender todas las manifestaciones de la disciplina (métodos, patrimonio, escritura) como problemas teóricos. Se trata, sobre todo, de una invitación al pensamiento disciplinar, a considerar la necesidad de una lectura interna permanente de la historia del arte, pero no hay aquí un catálogo de soluciones. El mejor destino de este trabajo sería, me parece, exponerse (en los dos sentidos del término: exhibirse y arriesgarse) al criterio de estudiantes y jóvenes investigadores. Por último, y puede que antes que nada, este libro es una invitación a la lectura y un reconocimiento a algunos autores clásicos que ofrecen, me parece, soluciones interesantes a algunos problemas actuales de la historia del arte.

La historia del arte es también una historia de la visión, pero el concepto de cultura visual ha intentado acabar con el concepto arte, ignorando, en algunos casos, que las imágenes poseen estatutos diferentes y su estudio (el

de los estatutos) es verdaderamente clarificador (la gestión que los surrealistas hicieron de las imágenes en términos, sobre todo, de reproducción y circulación, no es en absoluto un asunto marginal para entender el movimiento).

Índice

Introducción	9
Capítulo I	
El valor de la historiografía	23
Escuela, estilo.....	23
La imagen.....	32
... y la visión	35
Genealogías.....	39
Capítulo II	
Warburg, Benjamin, Einstein y la <i>nueva</i> historia del arte.....	43
El Warburg que merecemos. Éxito y fracaso de la iconología.....	46
Walter Benjamin. Las ruinas de la historia (del arte).....	55
Carl Einstein. La complejidad de las formas...	60
Capítulo III	
Vigencia de la historia social del arte	65
Las caras de la historia social clásica.....	66
Los métodos mixtos de Pierre Francastel.....	69
La <i>nueva</i> historia social.....	72
¿Un cambio de paradigma?.....	76

Capítulo IV	
En busca de la historia cultural (del arte) ..	83
Forma... ..	83
... y cultura	89
La historia del arte y el giro lingüístico	92
Capítulo V	
Inagotables cuestiones de género	99
La(s) pregunta(s)	101
¿Otra historia del arte?	104
Capítulo VI	
Leer (y escribir) historia del arte	109
Qué es un texto de arte	115
Para una tipología del texto de arte	117
Capítulo VII	
Pensar el patrimonio	127
El museo (y la colección)	129
El catálogo	136
El mercado de arte. Una aproximación	138
Historia del arte como historia de la ciudad...	146
Capítulo VIII	
Cultura visual e Historia del Arte	149
Liquidar la historia del arte... ..	149
... o estar en la historia del arte	151
Epílogo	157
Referencias bibliográficas	161
Antología de textos	179

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en septiembre de 2021



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza



Parece conveniente pensar la historia del arte en un momento en que el término *arte* asume, más que nunca, una dimensión multidisciplinar. Revisar los métodos de la disciplina es hacer propias las propuestas más recientes y reflexionar sobre la utilidad de otras más antiguas. En este libro, los enfoques vigentes de la disciplina (algunos admiten una larga proyección en el pasado) se entienden como estrategias narrativas de un relato que posee una fuerte especificidad, pero que puede construirse de muchas maneras; esa, que es una de las grandes fortalezas de la historia del arte, parece también una de sus debilidades.



Calidad en
Edición
Académica
Academic
Publishing
Quality



Julián Díaz Sánchez es catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Castilla-La Mancha. Le interesan los procesos de canonización de las obras de arte, la crítica, las políticas artísticas y la construcción de la historia del arte. Ha colaborado en revistas como *Cultura Moderna*, *Papers d'art*, *Archivo Español de Arte* y en catálogos de exposición como *Bajo la bomba. El jazz de la guerra de imágenes transatlántica* (2007), *Los esquizos de Madrid* (2009), *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953* (2016), *L'Art basque en résistance. GAUR, 1966* (2018) y *Madrid, musa de las artes* (2018). Autor, entre otros trabajos, de *Políticas, poéticas y prácticas artísticas* (Madrid, 2009) y *La idea de arte abstracto en la España de Franco* (Madrid, 2013).

