

SALVADOR RUBIO MARCO

*Universidad de Murcia*

## El 'factor esportiu' en estètica: als llindars del comprendre en art

Rebut: 1/10/13. Acceptat: 12/10/13

**Resum:** A partir del postulat d'un cert "factor esportiu" en la recepció estètica per part del director d'orquestra L. Bernstein, em propose investigar, en el marc d'una teoria *dimensional* (o *aspectista*) de la comprensió artística, aquells casos en el quals ens inclinem positivament envers interpretacions que no aprovem artísticament. Avaluaré les raons recolzades en la coherència, la fascinació o la claredat, a la llum d'altres conceptes d'arrel wittgensteiniana com perplexitat (*puzzlement*), valor (*Mut*), veure / veure com (*seeing / seeing as*) per acabar reivindicant un valor intrínsec d'aquest tipus d'experiències artístiques.

**Abstract:** Starting from the conductor L. Bernstein's claim for a certain "sportive element" in the aesthetic reception, I will research, into the frame of a *dimensional* (or *aspectist*) theory of artistic understanding, on some cases where we bend for interpretations that we don't approve. I will evaluate the reasons based on coherence, fascination or clarity, in light of wittgensteinian concepts as *puzzlement*, *Mut* (courage) or *seeing / seeing as*. Finally, I will claim for an intrinsic value of this kind of artistic experiences.

**Paraules clau:** art, estètica, comprensió, interpretació, aspecte, Wittgenstein.

**Keywords:** art, aesthetics, understanding, interpretation, aspect, Wittgenstein.

**A**L LLIBRE de Jonathan Cott *Conversaciones con Glenn Gould* (2007, 17) apareix transcrita una al·locució de Leonard Bernstein al públic de la sala abans d'un concert seu amb el pianista Glenn Gould.<sup>1</sup> Diu així:

<sup>1</sup> Agraïsc a Carlos Lacruz (amic, excel·lent músic i lector tan voraç com intel·ligent) la coneixença de la crítica.

No temen. El senyor Gould està ací [*rialles del públic*]. Apareixerà en un moment. Com sabran ben bé, no tinc per costum parlar abans dels concerts, llevat de les nits del dijous. Tanmateix, en aquest cas s'ha produït una situació curiosa que mereix una petita explicació. Es disposen a escoltar una interpretació no gens ortodoxa, per dir-ho així, del *Concert en re menor* de Brahms, una interpretació que no té res a veure amb les que he escoltat o he imaginat a la vista de tota la gamma de *tempi* que empra i de la distància que es permet en relació amb les indicacions dinàmiques de Brahms. No puc dir que jo aprobe la concepció de l'obra del senyor Gould. I aquesta situació suscita una pregunta interessant: Per què la dirigisc? [*rialles del públic*]. Ho faig perquè el senyor Gould és un artista tan vàlid i interessant que haig de prendre'm seriosament tot allò que ell faça de bona fe, i la seua anàlisi del concert em sembla bastant interessant per tal d'haver considerat que vostés també es mereixen escoltar-lo. Així i tot, queda per respondre l'eterna pregunta: Qui mana en la interpretació d'un concert? [*rialles del públic*]. El solista o el director? [*rialles del públic*]. Evidentment, la resposta és que unes vegades, un i altres vegades, l'altre. Quasi sempre, tots dos aconseguen posar-se d'acord, siga perquè l'un convenç l'altre, siga perquè el captiva, siga perquè l'amenaça [*rialles del públic*], i arriben així a oferir una interpretació unificada. Fins a hui, només en una ocasió havia hagut de plegar-me a les idees totalment noves e incompatibles d'un solista: va ser l'última ocasió que vaig acompanyar el senyor Gould [*rialles del públic*]. Tanmateix, la distància que ens separa és tal que m'he sentit en l'obligació de fer-los aquesta advertència. Tornant a la pregunta: Per què dirigisc l'obra? Per què no arme un escàndol i substituïsc el solista, o deixes que siga un del meus assistents qui la dirigisca? Perquè estic fascinat, perquè m'encanta l'oportunitat que hom em brinda de tenir una nova visió d'aquesta obra tan i tan interpretada. Perquè, a més a més, el senyor Gould toca determinats passatges amb una frescor i una convicció sorprenents. En tercer lloc, perquè tots podem aprendre alguna cosa d'aquest artista extraordinari, intèrpret alhora que filòsof. Per últim, perquè existeix en la música allò que Dimitri Mitropoulos va batejar com el "factor esportiu", una barreja de curiositat, aventura i experimentació, i els puc assegurar que ha estat tota una aventura treballar al llarg d'aquesta setmana amb el senyor Gould en aquest concert de Brahms. [*aplaudiments*]

L. Wittgenstein es, sense dubte, el principal responsable del fet que s'haja estés dins l'àmbit de la teoria de l'art la idea que comprendre en experiències artístiques és com un *veure*, i que fer que algú compregua una obra, un fragment o un autor és quelcom així com aconseguir que la *veja* d'una certa manera, o sota un cert aspecte. La metàfora de la percepció d'aspectes en les figures ambigües funciona ací, en la comprensió artística, d'un mode incomplet atès que, com alguns especialistes han mostrat encertadament, la comprensió no es parpelleja ni reversible. En el famós ànec-conill, jo puc veure ara l'ànec (si m'assenyalen el bec) i a continuació el conill (si m'assenyalen les orelles), i després novament l'ànec. Tanmateix, una vegada que comprenc ara la modernitat de l'escriptura del Tolstói de *Guerra i pau* en aquells passatges que em semblaven mers afegits filosòfics al relat, ja no sóc capaç de continuar veient-los com mers afegits. Llevat que hi haja un nou salt de dimensió comprensiva, ja no podré

llegir de nou *Guerra i pau* considerant els passatges reflexius com pegots a la història dels personatges.

És evident que en la metàfora de la percepció d'aspectes al servei de la comprensió artística utilitzem el "veure" d'un mode no literal, atès que és aplicable a exemples no estrictament visuals, com és el cas de la literatura o de la música: "Veig ara l'obertura de l'òpera com un presagi" o "Veig ara els passatges filosòfics en la seua íntima relació amb la història dels personatges com una aposta literària moderna".

Però la raó principal per la qual la metàfora de la comprensió artística com percepció d'aspectes resulta només aproximativa és que la experiència estrictament perceptiva (si es que existeix quelcom així<sup>2</sup>) forma part de l'experiència estètica de la comprensió com un tot (ALLEN 2003). Un *aspecte comprensiu* no és només un *aspecte perceptiu* (superada, fins i tot, la metàfora estrictament visual) perquè l'operació de comprendre, entesa wittgensteinianament, implica la reestructuració d'allò prèviament conegut, per tal d'integrar el nou element, en una representació perspícua (*übersichtliche Darstellung*) que apaivaga la perplexitat i constitueix quelcom així com una nova dimensió comprensiva. No es tracta d'una mera suma o addició, sinó més aviat d'una nova xarxa de relacions entre els elements coneguts. Però allò que hom rarament subratlla es que aqueix *veure* ha de ser també i necessàriament *vist*, açò és, percebut (en el sentit primordial d'"experimentat"), i no només habilitat conceptualment o intel·lectual (RUBIO MARCO 2013, 155-78). Quan veig la ironia<sup>3</sup> de Goya al retrat *La família de Carles IV* és que la *veig*, i no només en el contrast entre les joies i els rostres, sinó en la resta de detalls (per exemple, en els posats dels personatges, en la disposició espacial d'aquests) i en el *tot* de l'obra (és a dir, en la relació dels elements y decisions que la constitueixen). No es tracta només de que he *entés* la dada contextual que explica la posició ideològica de Goya per relació a la monarquia, sinó que realment ho *veig* en la meua experiència d'encarar-me al quadre i trobar sentit a les decisions i aparences que hi ha en ell. Però diríem el mateix d'un exemple no visual. La modernitat de la proposta de Tolstói en *Guerra i pau* es quelcom que jo només arribe a captar realment quan faig l'*experiència lectora* de llegir conjuntament passatges narratius amb altres de caire filosòfico-reflexiu, per exemple, després d'haver-los sofert com una avorrida aturada en el desenvolupament del relat.

Aquesta concepció *aspectista* de la comprensió estètica ha estat defesa per alguns estetes wittgensteinians (com B. R. Tilghman). Al si d'aquest marc, jo mateix (RUBIO MARCO 1995) he defensat una concepció dimensional de la comprensió estètica, desenvolupant la noció de dimensió postulada pel propi Wittgenstein de les *Investigacions filosòfiques*. La idea principal és que en la nostra comprensió de l'art es produeix (de manera característica, encara que no freqüent, ni tampoc exclusiva) el salt d'una

<sup>2</sup> R. Allen no només nega que existisca un tal fenòmen, sinó que denuncia aquesta hipòtesi a la base d'una "teoria causal de la percepció" culpable de la major part de malentesos de les teories visuals a l'hora d'explicar què veiem quan mirem una imatge.

<sup>3</sup> Trie deliberadament un *veure* amb el qual no estic d'acord.

dimensió comprensiva a una altra nova que em permet veure allò que no encaixava abans ara en una relació nova amb la resta dels elements coneguts. Però també m'he esforçat en mostrar en altres textos meus la complexitat d'aqueixa dimensionalitat: la representació perspícua o la ubicació sòlida en una determinada dimensió comprensiva (que em permet fins i tot una perspectiva superior, sovint, respecte d'altres dimensions comprensives vistes com a tals, des de fora) no implica una "seguretat absoluta", sinó tot al contrari, anima a exercicis de tolerància que no serien possibles, per exemple, des d'una deriva<sup>4</sup> en la recerca del significat.

En aquest text em propose analitzar alguns exemples en els quals la comprensió estètica és reptada d'un mode particular, vull dir, en els quals ens enfrontem a interpretacions que no encaixen en la nostra concepció global (encara que tampoc no les rebutgem com a incomprendions o comprensions dolentes tot simplement).

D'una banda, és clar que el model dimensional (o aspectista) de la comprensió que defense sintonitza amb la línia wittgensteiniana que reivindica la importància de la intel·ligibilitat al si de l'experiència artística —com ho han fet, entre altres, Tilghman (2005), Ground (2008) o Kieran (2006)—. Certament, atensem a l'aparença visual de la pintura en el llenç, però si ho fem és precisament a fi d'atendre a l'aparença intencionada. Com diu I. Ground (2008, 62):

Així doncs, a diferència d'altres artefactes que poden ser deliberadament produïts per a provocar un interès estètic, les obres d'art són capaços de recompensar el nostre interès estètic en el *perquè* tenen l'aparença que tenen. Són, per tant, capaços no només de ser estèticament interessants, sinó també de ser estèticament *intel·ligibles*.

Per tant, la prioritat d'allò perceptiu és simplement prioritat temporal (ocorre normalment abans), però no lògica. Fins i tot cal temperar aquesta prioritat recordant que cap operació perceptiva té lloc al marge d'un equipatge cognitiu que, si més no, és contemporani d'aqueixa prioritat temporal que he concedit. Intel·lectualisme? No, és realment intel·lectualista la perspectiva que concep la comprensió d'una obra d'art com un espai de teoria sobre l'experiència (perceptiva) de l'objecte que hom ha tingut.

No obstant això, el model dimensional hauria de ser capaç de donar compte, no només dels usos centrals (normals o majoritàriament regulars) d'integració en una dimensió comprensiva o (més rars) de salt de dimensió comprensiva, sinó que hauria de poder donar compte d'allò que al títol d'aquest text he anomenat els llindars de la comprensió estètica. Es tracta, doncs, d'explorar algunes parcel·les de la recepció artística en les quals el comprendre no funciona de mode tan absolut, i on, fins i tot, el subjecte podria no afirmar que *comprén* l'objecte artístic. Estic referint-me, bàsicament (que no exclusiva) a casos com aquestos:

<sup>4</sup> Empre conscientment aquest terme que remet, a mode d'exemple, a les aproximacions de caire de-constructivista, però no és la discussió amb elles l'objectiu d'aquest text.

1) quan governa el 'factor esportiu' en relació amb la dominància de la perplexitat o d'una certa tolerància (no exempta de discrepàncies, més o menys substancials) amb l'objecte d'atenció; és el cas Bernstein-Gould.

2) quan el veure no desemboca en (no consisteix en) una valoració positiva completa de tots els trets de l'obra, o comporta valoracions parcials explícitament negatives; posem per cas, quan em sembla que hi ha elements de la producció artística d'un autor que no comprenc què hi fan o quin sentit hi tenen, o quan note que alguns elements d'una obra que considere globalment aconseguida no encaixen en ella.

3) els casos (més radicals) de *ceguesa per als aspectes*, ultrapassant fins i tot la closca metafòrica (la ceguesa literal respecte d'allò visual) i incloent-hi la ceguesa cultural que he considerat ja en alguns textos meus.<sup>5</sup> Hi ha persones que no poden comprendre quelcom perquè això no depèn tan sols de la seua voluntat: simplement no estan dotats per a percebre matisos (com qui no té oïda musical), i aquesta dotació pot ser (sol ser) també cultural, en el sentit de no posseir el *background* de coneixements necessari per a donar sentit als matisos: conèixer certes tradicions artístiques o tenir el nivell<sup>6</sup> cultural bàsic per tal d'arrelar certes referències mitològiques, religioses o històriques, per exemple.

Vull centrar-me en aquest text en el primer del casos (el que li dona títol): el 'factor esportiu'. Com és possible afirmar que l'experiència de Bernstein amb Gould és una experiència comprensiva (en algun grau o en algun mode)? O es tracta simplement, per contra, d'un exercici sofisticadament educat de menysvaloració estètica o de mera incomprensió?

Acostumat con estic a fer crides a la complexitat de la comprensió, ara em veig en la tessitura (potser no tan contrària) d'advocar per la complexitat de la incomprensió. I això no és tan difícil des d'una perspectiva genuïnament wittgensteiniana. És clar que per a Wittgenstein no tot allò no comprés per algú (per ell mateix, per exemple) és incompreensible. Posem per cas la música dels seus contemporanis Berg, Schönberg o Malher, i per extensió tot el "soroll de la maquinària" (RUBIO MARCO 2002) que succeeix Beethoven o Brahms. O la moderna civilització occidental europea i americana (WITTGENSTEIN 1995, § 29). D'altra banda, sabem que Wittgenstein no era precisament tebi amb el que desaprovava: en una ocasió, per exemple, el seu amic Drury li diu: "Prompte vindrà a Cambridge el Lener String Quartet i vull anar a escoltar-lo", a la qual cosa Wittgenstein contesta (fent una guinyota): "Toquen com a porcs!" (DRURY 1989, 222). No podem oblidar tampoc que qualificar una obra (o la seua execució) de dolenta és perfectament compatible amb una perfecta operació de comprensió (i això és ben comú en experiències artístiques quotidianes): precisament perquè veig que és dolenta, puc dir que la comprenc; perquè comprenc ben bé el que

<sup>5</sup> La principal argumentació en favor d'aquesta idea es troba al meu "*Aspectualismo y racionalidad de los juicios estéticos*", ponència presentada al *VI Workshop sobre experiencia estética* celebrat del 15 al 17 de desembre de 2011 en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona (inèdit).

<sup>6</sup> I "nivell" ací no al·ludeix només als individus dins d'una mateixa cultura, sinó fins i tot als estàndards mínims per a comprendre una altra cultura.

l'artista volia aconseguir i no ha aconseguir, puc dir que l'obra és fallida; perquè veig com les decisions preses al configurar l'obra no són adequades, integre perfectament l'obra (en tant que mediocre o dolenta) en la meua dimensió comprensiva.

Què pot fer que algú, en una experiència clarament artística (jo exclouria, doncs, exemples wittgensteinians abusivament explotats com la seua atracció pel còmic, el cinema o les novel·les policiaques) s'incline en favor d'un objecte que no pot dir que comprén? Per què Bernstein accedeix a dirigir el concert de Gould i per què creu que paga la pena oferir-lo al públic? Em sembla que les respostes estan, d'alguna manera en la pròpia al·locució de Bernstein que he transcrit, però m'agradaria fer-ne una síntesi meua que donara peu a una aproximació aspectualista (o dimensional) al fenomen.

Una primera resposta té a veure, clarament, amb un criteri de *coherència* que podríem anomenar *interna*. La interpretació de Gould no és gens ortodoxa i es distancia visiblement (pensa Bernstein) de les indicacions de Brahms, però la seua anàlisi del concert és interessant i està recolzada expressivament per un altre element significatiu: una gran convicció. Malgrat això, res no impedeix que considerem fallida o dolenta una obra amb una gran coherència interna, i tots podem imaginar (si no l'hem conegut directament) un artista dolent, però amb una gran convicció. Aquesta coherència interna no funciona, doncs, com a criteri absolut d'intel·ligibilitat (del *perquè* global del aspecte de l'obra) ni tampoc d'excel·lència artística.

Una segona resposta és una *coherència* que anomenarem *externa*. Glenn Gould és un artista vàlid i interessant (ja ho era abans d'interpretar el concert de Brahms), és un "artista extraordinari" i la seua fama i el prestigi (heterodox) de la seua trajectòria el precedeixen. Bernstein es sent impel·lit a "prendre's seriosament tot allò que ell faça de bona fe". Ara bé, tampoc no constitueix un criteri absolut: tots podríem assenyalar casos de fames injustificadament guanyades i d'èxits de públic que no porten aparellat necessàriament un reconeixement d'excel·lència artística.

Una tercera resposta és la fascinació que l'aproximació de Gould provoca en Bernstein. La fascinació està aparellada amb la novetat, la sorpresa que produeix un aspecte que trenca amb allò previst, "una interpretació que no té res a veure amb les que he escoltat o he imaginat". Però, anem amb cura: una de les idees medul·lars del pensament de Wittgenstein és precisament l'ambivalència de la fascinació, com l'analogia que pot treure'ns del nus conceptual, però sol ser també una mala analogia la que ens provoca el nus conceptual. La fascinació no condueix necessàriament a un estadi, encara mínim, d'intel·ligibilitat. I podríem dir que l'errada principal d'algunes avantguardes i neo-avantguardes artístiques va consistir precisament en l'absolutització d'aquesta fascinació como a criteri artístic: l'originalitat, la sorpresa, l'enlluernament o la bufetada al gust del públic convertides en barems absoluts d'artisticitat.

Però allò que Bernstein anomena pròpiament *factor esportiu* és, finalment, "una barreja de curiositat, aventura i experimentació". Bernstein no es conforma amb recórrer camins coneguts o ja mil vegades transitats, sinó que accepta una aposta amb risc, perquè ha cregut en la possibilitat de que l'*aspecte* de Gould li pugui aportar una nova visió de l'obra (o, si més no, com veurem, certa frescor, certa facultat il·luminadora, encara que parcialment, sobre la meua pròpia dimensió comprensiva). I en aquest

punt no puc evitar relacionar el *factor esportiu* amb el concepte wittgensteinià de *coratge* (*Mut*) (WITTGENSTEIN 1995, § 101): “Crec que allò essencial és portar a cap amb coratge l’activitat d’esclarir; si falta el coratge es converteix en un mer joc intel·ligent”.<sup>7</sup>

El coratge és, doncs, el motor de la pròpia recerca de claredat, l’actitud d’estar obert al desassossec que suposa acceptar la força desestabilitzadora de la perplexitat i la possibilitat de deixar la dimensió interpretativa en la qual em trobe instal·lat. El mateix coratge és la força que sustenta, no només la vertadera recepció, sinó també la vertadera creació artística. Per això Bernstein qualifica Gould d’“artista extraordinari, intèrpret alhora que filòsof” (*thinker*, literalment, i no crec que es referisca només a les seues entrevistes, classes o escrits de caire filosòfic).

Naturalment, acceptar l’aposta amb coratge no implica necessàriament que siga exitosa, en el sentit de que desemboque necessàriament en una nova visió completa (com no és el cas en Bernstein). I és que el nostre *factor esportiu* sembla emparentat també amb un altre concepte wittgensteinià: la perplexitat (*puzzlement*), és a dir, el curtcircuit en la meua dimensió comprensiva que desencadena un salt de dimensió (que em fa treure els plànols de la instal·lació per a replantejar-la: que em fa deixar de parlar per tal de veure el meu llenguatge des de fora i reorganitzar-lo). Però l’experiència de dirigir el concert de Gould no és, per a Bernstein, una genuïna perplexitat. No desemboca en un *veure* que implique una nova dimensió comprensiva. És un *veure com* (és un exercici interpretatiu pur: consisteix en llançar una hipòtesi interpretativa que pot ser acceptada o rebutjada, que pot donar lloc a un *veure* o no, com és el cas). El fet és que tota l’al·locució de Bernstein té la finalitat de denunciar l’*aspecte* del Concert de Brahms al qual ens invita l’execució de Gould com un *veure com*, i no com un *veure*. L’al·locució de Bernstein és, en el fons, una confirmació de que el seu *veure* li permet, fins i tot, veure el *veure com* de Gould com un *veure com*, i així ho adverteix al públic.

Estirant l’analogia del curtcircuit: de vegades el que em fa treure els plànols de la instal·lació elèctrica de la casa no és un curtcircuit que m’obligue a reformar la xarxa sencera. Simplement he provat a posar bombetes de més potència que la que permet l’especificació del llum, per tal de tindre més claror a l’estància i això ha fet saltar la caixa dels fusibles momentàniament. A més de haver-me servit per conèixer l’especificació del límit de voltatge del llum, l’experiència m’ha servit per saber si cal realment més llum a la casa o si, per contra, la proporció d’il·luminació anterior era bona.

Al cap d’aquest tipus d’experiència, hi ha un valor que només des d’una perspectiva massa absoluta del comprendre (i una manca d’atenció als seus l·lindars) pot ser qualificat de merament *residual*. Em referisc al valor d’il·luminació parcial (tot i que el *veure com* roman tal qual, i no es converteix en un nou *veure*) que té l’obertura al repte del nou *aspecte* per part de Bernstein, a aqueixa “frescor” que li aporta la versió de Gould (encara que no “l’aprove”). Podria fer recompte de molts altres casos en el quals

<sup>7</sup> Significativament, Wittgenstein diu això a propòsit del bust del seu amic Drobil que va intentar modelar una vegada.

la desaprovació no està renyida amb un agraïment reverencial i un respecte profund per l'experiència d'aproximació propiciada pel nou *aspecte*, pel valor il·luminador que conté ja aquest contrast. Em ve al cap ara (en un context extra-artístic, encara que ben bé estètic) una de les edicions del programa televisiu *Bizarre Foods* (*Gastronomía insólita* a Espanya): el chef protagonista, Andrew Zimmern, tasta un plat molt típic de la cuina etiop (una espècie de farinetes fetes d'una polpa vegetal podrida i fermentada) que li desagrada profunda i evidentment; ho confessa als amfitrions, però s'esforça molt en demanar al traductor que els demane disculpes pel fet. De què es disculpa Zimmern? De que no li agrada? No, de que un menjar tradicional molt apreciat entre el etiops li provoque un desgat tan immediat i radical. Tanmateix, el paper socialitzador, generós, solidari i hospitalari dels menjars típics a un país tan pobre (i tan diferent dels països occidentals) marca les conclusions de Zimmern als últims minuts del programa. Però, tornant a un context pròpiament artístic, no em dol confessar que les versions velocíssimes dels *Concerts de Brandenburg* de Bach que executa el conjunt *Café Zimmermann* em produeixen una impressió molt semblant a la que Bernstein descriu: no aprobe (per raons tècniques i històriques que no cal ara explicar) la seua versió, però em resulta irresistiblement refrescant, perquè em torna un Bach desempolsegat, trepidant... que m'agrada escoltar de quan en quan, i que reconec que m'ha ajudat prou a apreciar millor els encerts de les versions de Bach de Koopman, de Peraia, de Suzuki o de Schiff (més ortodoxes). Vull creure que una raó pareguda (residual, vertaderament?) és la que va portar Bernstein a tornar a dirigir un concert de Gould, a “plegar-me a les idees totalment noves e incompatibles d'un solista” al qual ja havia acompanyat abans.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Aquest treball ha estat possible gràcies als projectes finançats FFI2011-23362 (MICINN), 08694/PHCS/08 (Fundación SÉNECA, Plan Regional de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia) i PRCEU-UCH 14/12.



## BIBLIOGRAFIA

- ALLEN, R. 2003, "Looking at Motion Pictures", en R. ALLEN i M. SMITH (eds.), *Film Theory and Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.
- COTT, J. 2007, *Conversaciones con Glenn Gould*, Barcelona: Global Rhythm.
- DRURY, M. O'C. 1989, "Conversaciones con Wittgenstein", en RHEES, R. (comp.), *Recuerdos de Wittgenstein*, Mèxic DF: FCE.
- GROUND, I. 2008, *¿Arte o chorrada?*, València: Publicacions de la Universitat de València, col. Estètica & Crítica. [Trad. y edició crítica de Salvador RUBIO MARCO de l'original anglès *Art or Bunk?*]
- KIERAN, M. 2006, "Art, Morality and Ethics: On the (Im)Moral Character of Art Works and Inter-Relations to Artistic Value", *Philosophy Compass*, vol. 1.
- RUBIO MARCO, S. 1995, *Comprender en arte*, València: Cimal.
- RUBIO MARCO, S. 2013, "Aspectos, razones y juicios en la comprensión estética: una aproximación wittgensteiniana", en Julián MARRADES (ed.), *Wittgenstein: Arte y Filosofía*, Madrid: Plaza y Valdés.
- RUBIO MARCO, S. 2002, "El ruido de la maquinaria (Wittgenstein y la música)", en *Espinosa*, 2.
- TILGHMAN, B. R. 2005, *Pero, ¿es esto arte?*, València: Publicacions de la Universitat de València, col. Estètica & Crítica. [Trad. y edició crítica de Salvador RUBIO MARCO de l'original anglès *But is it Art?*]
- WITTGENSTEIN, L. 1995, *Aforismos. Cultura y valor*, Madrid: Austral.