GT 37: Estética y filosofía del arte

La ruptura del arte pop

José Stagnaro

Estudiante de Licenciatura en Filosofía (FHCE)

jstaganaro@adinet.com.uy

I) Breve introducción al fenómeno del Arte Pop

Existe una dificultad obvia en la forma cómo distintas obras se agrupan bajo la denominación de un estilo o un movimiento artístico. El caso del Pop no escapa a ese problema; más aún si pensamos que los estilos en el siglo XX tendieron a una creciente diferenciación llegando a plantearse que «el artista es el estilo». Hechas estas salvedades, podríamos entonces ponernos de acuerdo en cuales son esas características que forman el «Pop». Parecería que básicamente son dos: en primer lugar la representación (o directamente la «presentación») en las obras de los objetos de consumo masivo, de acuerdo a diversas procedimientos que van desde la reproducción serigráfica, el collage, la pintura, y el «assemblage», con la directa inclusión de dichos objetos en las obras.. La segunda característica, íntimamente relacionada con la anterior, consiste en la presencia «intervenida» de la simbología y los mensajes propios de la cultura de masas. La intención de simbolizar lo simbolizado constituye lo que podríamos llamar el «giro lingüístico» del Pop. Las obras representan, de una manera insistente, los modos que ha seleccionado la industria de incidir, sensibilizar y construir prácticas y formas de orientación en la vida cotidiana de las masas, a través de ciertos rituales y hábitos, así como del nuevo, y extendido arsenal de sus medios: los periódicos, las revistas, el cine, las imágenes publicitarias, la historieta, etc. Los mensajes de la sociedad de consumo son filtrados por el nuevo mensaje que supone la obra. Esto supone una continuidad de lo formal, no en relación a lo perceptivo, sino a las estructuras lingüísticas que subyacen en las obras. El Pop, entonces, se opuso a un formalismo perceptivo proponiendo la recuperación de «lo visible» (como un retorno a cierto realismo) a través de dos formas, claramente diferenciables: la inclusión de objetos y mensajes de la sociedad moderna de consumo; y con el inicio de un nuevo formalismo relacionado con los significados y los

significantes, que dio inicio a lo que hoy conocemos como «arte conceptual». Este proceso puede entonces verse a través de dos grandes tensiones que atraviesan a la sociedad capitalista y el arte que produce. Por un lado, entre el realismo y la formalidad que presenta la aparición y el desarrollo del «campo del arte»; y por otro, entre los productos de las industrias culturales y dicho campo, cuestión que trataremos de acuerdo a la distinción introducida por Adorno y Horkheimer entre «arte verdadero» y «falsa conciencia». La ruptura del Pop reinició la crítica del arte en sentido filosófico que ya había propuesto la vanguardia de principios del siglo XX. Se instala así, nuevamente con mayor fuerza, la pregunta: ¿Qué es el arte?

II) Dos conceptualizaciones distintas de «arte»

Juan Fló trata de compatibilizar el análisis histórico del arte con algunas características que define como transhistóricas, de tal manera que la heteronomía (religiosa, política, etc.) resulta una condición necesaria pero insuficiente para dar cuenta de la profusión de funciones, productos o actividades «artísticas». Dicha heterogeneidad puede conducirnos incluso a comprender el «arte» como un concepto abierto o incluso imposible de definir. Desde un punto de vista puramente histórico no podríamos concebir dichas funciones como resultado de algún plan preestablecido ni deducir, cronológicamente, unas de otras. De lo único que estamos seguros es que no puede concebirse la aparición de arte alguno sin presupuestos históricos y sociales. En ese camino Fló establece que toda heteronomía encuentra en el arte, además de la satisfacción de determinada función necesaria, la satisfacción de alguna una necesidad «dormida» que produce y reproduce un determinado «sistema», «orden» o «configuración» (según palabras del autor[1]) que se une a la función social necesaria históricamente. Fló describe estos procesos como un encuentro de series causales independientes (el surgimiento de una no depende directamente de otra) que satisface y potencia a cada una a partir de su unidad, tendiendo a fijar un determinado trabajo artístico. Formas activadas que van al encuentro de las funciones abiertamente reconocidas (heterónomas), son para el autor: «funciones ignoradas, que al ser satisfechas tienden a fijar dichas configuraciones». Ha de buscarse entonces, en la propia constitución humana, el campo total donde pueden aflorar y desarrollarse esas funciones para lograr ese encuentro, que haría del arte una intersección muy particular, algo «único», como: «sucesión de eventos que lo constituyen como un proceso identificable». Se agrega: «Lo que sí quizá tengamos que reconocer es que cierta unidad que vincula esa serie de novedades tiene que ver con el sujeto humano como sistema

[1] Juan Fló: «Sobre las dificultades del concepto arte». Papeles uruguayos de Filosofía No 1, 2002 Universidad de la República. p.55 y ss.

siconeurológico». Resumiendo con las propias palabras de Fló, con el arte se cumple entonces: «un encuentro aleatorio de series causales, una de ellas asociada a la función heterónoma» El acercamiento a la complejidad del concepto arte supone, entonces, analizar en cada momento, esa posibilidad de «activar» y combinar funciones heterónomas con potencialidades propias del sujeto humano parcialmente «dormidas» que, a su vez, son responsables de ayudar a la fijación de aquellas, estableciendo una retroalimentación donde lo que existe es ganancia de complejidad y orden[2].

Comparemos esta teorización con otra en la que la historia no está presente. Según Deleuze y Guattari, las percepciones y las afecciones, transformadas en algo distinto a ellas mismas, esto es en «perceptos» y «afectos» es lo esencial del arte. Nos interesa particularmente la forma en que estos autores encaran el problema por dos motivos; el primero está relacionado con la aceptación, primera e intuitiva, de que sería imposible hablar de arte si descartamos su dimensión perceptiva. El segundo motivo está relacionado con la aparición del «arte conceptual», cuyo origen podemos relacionarlo con el Pop, lo cual viene a contradecir —aunque sea en parte— aquella primera forma de comprender el hecho artístico. Estos autores inician sus argumentos en torno a los «perceptos» en la consideración de condiciones compartidas por el mundo natural, y por lo tanto también en los seres humanos. Esas condiciones implican un «devenir» otra cosa sin que ello signifique la imitación. Se refieren a la posibilidad de compartir zonas de ser comunes, algo distinto a una función simbólica: [3] «El Scenopoietes dentirostris, pájaro de los bosques lluviosos de Australia, hace caer del árbol las hojas que corta cada mañana, las gira para que su cara interna más pálida contraste con la tierra, se construye de este modo un escenario como un «ready-made», y se pone a cantar justo encima, en una liana o una ramita, con un canto compuesto de sus propias notas y de las de otros pájaros que imita en los intervalos, mientras saca la base amarilla de las plumas debajo del pico: es un artista completo». La posición de los autores nos plantea la posibilidad de comprender la sensibilidad humana formando parte de una sensibilidad universal[4]: «Con el sistema territorio-casa, muchas funciones orgánicas se transforman, sexualidad, procreación, agresividad, alimentación, pero no es esta transformación lo que explica la aparición del territorio y de la casa, será más bien la inversa: el territorio implica la emergencia de cualidades sensibles puras, sensibilia que dejan de ser únicamente funcionales y se vuelven rasgos de expresión, haciendo posible una transformación de las funciones. Esta expresión sin duda está ya difusa en la vida, y se puede decir que la modesta azucena silvestre celebra la gloria de los cielos». Y de allí, por ejemplo puede

---

2 Juan Fló: «Sin novedad acerca de lo nuevo». Papeles de filosofía, v.: 1990, p.: 1 - 6, 1990

3 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *¿Qué es la filosofía?*, Buenos Aires, 1997, p. 186

4 Ibíd. p. 186

decirse de un artista[5]: «¿Qué terror obsesiona la mente de Van Gogh, prisionera de un devenir girasol? Cada vez hace falta el estilo —la sintaxis de un escritor, los modos y ritmos de un músico, los trazos y los colores de un pintor —para elevarse de las percepciones vividas al percepto, de las afecciones vividas al afecto». O recordando a Cézanne[6]: «Los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (…) son los paisajes no humanos de la naturaleza. «Está pasando un minuto del mundo», no lo conservaremos sin «volvernos él mismo» dice Cézanne».

No podemos más que presentar brevemente estas ideas. A partir de ellas veamos si estamos en mejores condiciones de entender el fenómeno que nos ocupa. Comencemos, en primer lugar, a analizar el Pop desde una perspectiva histórica.

III) Tensión realismo-formalidad del arte

Esta tensión marca la dinámica del arte de la modernidad en occidente: es constitutiva de todos y cada uno de los estilos que aparecen a partir del Renacimiento. Intentaremos demostrar esta afirmación con lo que sigue. Pero antes que nada fijemos un criterio mínimo, provisorio, para comprender de qué hablamos cuando hablamos de la realidad, así como de estructuras formales reconocibles y semejantes para realidades diversas. Como esto supone un problema filosófico demasiado profundo, intentemos circunscribirlo a algunas intuiciones básicas sobre lo que podemos observar en una imagen (o una pintura). Postulemos que por ejemplo, si vemos una botella, estaremos de acuerdo en comprender eso como «una botella» y no como podría ser el caso, un cilindro o la suma de dos cilindros uno más grande que sostiene, en su parte superior, otro más pequeño. Tomando ese ejemplo podemos avanzar en que, en la medida que la pintura prioriza el aspecto visible —acordado casi universalmente— de los objetos que percibimos de forma cotidiana, estamos más cerca del aspecto «real» que tienen las cosas, y más lejos del aspecto formal de estructuras perceptivas o representacionales subyacentes En base a esto diremos que el «realismo» tiende a ordenar una pintura priorizando los objetos visibles en su individualidad, sobre los que se ejerce aproximación mimética (sea cultural, histórica o «a priori») A partir de allí podemos comprender la formalidad en dos direcciones. La primera refiere a toda imagen que no tiene una referencia inmediata de los objetos, acaso «simbolizando» objetos distintos con igual o parecida eficacia, como en el ejemplo de los cilindros en relación a la botella. Dicha formalidad la podríamos identificar con la composición geométrica. Una segunda formalidad, que también se aleja de los objetos tal como los percibimos, no depende de figuras mentales preconcebidas y volcadas en el plano, sino de la forma en que se

[5] Ibíd. p. 171
[6] Ibíd. p. 170

interpreta y se reinterpretan las cualidades del material propio de la pintura (el soporte, la pintura, el trazo, el color así como su densidad, su tonalidad, etc.), ya sea de objetos y figuras, pero siempre con posibilidad de despegar y apreciarse en sí mismas. Cada una de estas instancias, la «mimética», la de «formalidad geométrica» o la de «formalidad matérica» de la pintura, se unificaron en un desarrollo continuo que identificamos como la pintura «en sentido histórico», siempre dispuesta a realizar cada vez mayor número de conmutaciones y sucesivas alteraciones; un proceso en el cual lo formal fue paulatinamente imponiéndose a lo mimético, tal como —de esa manera primaria— estas distinciones han sido presentadas. Ese proceso tuvo un aceleramiento vertiginoso a partir de fin del siglo XIX. Resaltemos que la distinción de «real» a las operaciones miméticas, es fácilmente objetable más allá de acuerdos perceptivos. Como factor constitutivo, lo mimético —representante medio de «lo real»— tiene la posibilidad latente de presentarse, o volver a presentarse, siempre con intensidad.El fácil blanco que constituye un mínimo registro de las incongruencias de una formalidad extrema, el fácil rechazo que generan las elites dispuestas a exponer grandes dosis de «sensibilidad» sólo ante sus propias «sustancias artísticas», genera inestabilidades varias, por supuesto que no todas dispuestas, desde el mundo del arte, a la renuncia de sus conquistas históricas, pero sin dudas, es a partir de la mitad del siglo XX que se ven jaqueadas por diversas fuerzas y «a la espera» de la «nueva aparición» que tal vez pueda dirimir definitivamente el conflicto. Esta oportunidad fue precisamente la que aprovechó el Pop, más allá de las sobradas muestras de excelencia estética que nos brindó el proceso de formalización (proceso que continuará a pesar de las propuestas del Pop). Es decir, la aparición del Pop supondrá un cambio de paradigma que no puede contradecir ni incorporar los logros de la formalidad, sino retomar lo mimético con nuevas vestiduras

El naturalismo comenzó una retirada algo tardía en Norteamérica. Aquella sociedad, con fuertes componentes tradicionalistas, aún pudo generar artistas como Edward Hooper, que usando las modulaciones propias de la tradición pictórica, expresó algunas formas sustanciales urbanas y despersonalizadas que escenificaban la vida social o cotidiana de la nueva realidad moderna. ([7]Fig. 1, Edward Hooper, «Nighthawks» («Trasnochadores»). Óleo sobre lienzo, 1942, 76,2 x 144 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago). Sin embargo, la tendencia formalista confirmó pronto su fuerza y pareció imponerse con propuestas, algo distintas a las europeas, a través del «action painting» y «expresionismo abstracto», exigiendo del «gusto ilustrado» una percepción cada vez más fina de «formalidad matérica» A partir del rechazo de la pintura naturalista por el «campo de la pintura», y su tendencia subjetivista, alejada de todo interés del ciudadano

[7] Las imágenes que siguen, (con excepción de la No 13), han sido extraídas del libro de Honnef Klau, *Warhol*, Ed. Taschen, Alemania, 2000

medio, surgió la necesidad, de cierto retorno de «lo real», liderado por un emergente conglomerado de artistas (muchos de ellos no pertenecientes al mundo del arte) que parecieron contestar esta pregunta: ¿Cómo podría nutrirse —y formarse, cobrar identidad— algún vínculo entre las preocupaciones de esa expansión de «ciudadanía media» de la que somos objetivamente parte y el «campo de la pintura» al que aspiramos ser parte? Esta cuestión fue resuelta en gran medida, por las características de esa rara confluencia de nuevos «agentes» externos al «campo» con otros que sí pertenecían a él. Algunos artistas, en los comienzos del Pop, se encontraban muy comprometidos con la pintura en el sentido «histórico» que hemos formulado, y en muchos casos podríamos imaginar un pasaje directo de una pintura de corte más tradicional al Pop sin necesidad de recorrer la «fase» que recién hemos descripto. Esta tendencia reforzaría la idea de una «necesidad histórica» para aparición de esa primera característica del Pop. Veamos por ejemplo, el caso de la obra del inglés Peter Blake (fig. 2: Peter Blake, «On the Balcony, 1956-57. Óleo sobre lienzo, 121,3 x 90,9 cm. Londres Tate Gallery). En «On the Balcony» se ha extremado la composición para presentar una especie de colección desordenada de objetos que «invaden» desordenadamente la pintura con una fuerza similar a la que impone la industria y los mass media en la vida de todos. Si bien en estos casos no hay aún una renuncia a la pintura desde cualidades perceptivas, se construía una brecha, que debería ser bastante chocante para la época, donde la realidad —esa realidad banal que los artistas formales habían estado dispuestos a rechazar como cuestión de principio—, se «colaba» como un invitado indeseado pero imposible de rechazar. Eso que entraba en la pintura era «lo real», aunque ahora se pudiera, como nunca antes, percibirse como una mera «representación de lo real»; es que un retorno a las viejas condiciones de la mímesis, luego del continuo desarrollo de la formalidad, no podía sino estar cuestionado. En otra obra de este pintor, la tradición pictórica establece una mayor tensión con esa necesidad histórica a la que ya es imposible renunciar. En «Toy Shop» el artista combina materiales, rompe con el plano, introduce objetos de consumo, sin embargo «ordena» el asunto de acuerdo a cierto refinamiento pictórico (uso de tonos complementarios y armónicos, cuadro dentro del cuadro, etc.) (Fig. 3, Peter Blake, «Toy Shop», 1962. Relieve con materiales diversos, 156,8 x 194 x 34 cm., Londres, Tate Gallery). En el complejo entramado que supone «la aceptación de lo nuevo por lo viejo», existen muchas obras que aceptan un retorno a «lo real» bajo el paradigma de belleza formal. Examinemos finalmente, otra obra donde el Pop podía ser capaz de exhibir el legado de las «bellas artes» y sumarle, a la vez, cierta ironía que no podía sino constituir una crítica a esa tradición formalista que tuvo, entre sus puntos más altos, el constructivismo de Mondrian. En la obra «Stillife No 20», Wesselman también se muestra sensible a los objetos cotidianos y establece un contraste con el

imposible «reinado» al que puede aspirar una pintura de Mondrian en un entorno de grifos y alimentos (ciertamente sería una regla de la pintura no exhibirse en el baño o en la cocina). (Fig. 4, Tom Wesselman «Stillife No 20, 1962. Collage y ensamble con pintura, papel, madera, bombilla, interruptor, etc. 104,14 x 121,92 x 13, 97 cm. Buffalo, New York, Knox Art Gallery) El origen de estas nuevas propuestas del Pop se unía a grandes dosis de experimentación, características del arte del momento. Pronto, artistas decididos a experimentar algo «verdaderamente nuevo», comenzaron a incluir objetos degradados, ni bellos en sí, ni tratados por los procedimientos de la belleza de la pintura. La obra del norteamericano Raushenberg fue significativa en ese sentido (fig. 5: Robert Rauschenberg «Carryon», 1959. Combine painting. 219,7 x 57,8 cm. New York, Sonnabend Gallery. Fig. 6: «Dylaby», 1962. Combine painting, 250,2 x 170,2 x 45,72cm. New York, Sonnabend Gallery). Lo cotidiano, lo vulgar, lo industrial o lo residual, así como animales embalsamados (seguramente proponiendo una fuerte ironía sobre el origen natural de la belleza), se ensambla con pintura «chorreada» proponiendo una sutil combinación de expresionismo abstracto y presencia «actual» de la industria y consumo sin ningún «tratamiento» estético para su aceptación. Eran obras dispuestas a romper deliberadamente con el plano, y paulatinamente a incorporar lo que, tanto «naturalmente» o «artísticamente», hubiéramos elegido como «feos». Sin embargo, ciertos procedimientos propios de la reproducción impersonal o mecánica —en su neutralidad, en su frialdad— se convirtieron en armas más poderosas que ciertos «excesos» como los de Raushenberg para contradecir algunas «reglas» del arte aceptado por el campo. Lo nuevo para ser nuevo ha de destruir lo viejo, y seguramente algunos críticos y galeristas fueron decisivos en la consolidación de este movimiento. Osterwold nos recuerda: [8] «Warhol había diseñado zapatos (Fig.7 «Judy Garland», 1956, collage, blothed line y pan de oro. 51,2 x 30,4 cm. Colección Michael Becher, Bremen), Rosenquist pintó anuncios propagandísticos, Rauschenberg era dibujante publicitario, Lichtenstein era diseñador y creaba decoraciones para escaparates, Oldenburg trabajaba como ilustrador y diseñador, y Wesselmann dibujaba caricaturas». Con respecto a Warhol, que vendría a convertirse en la «estrella» del Pop, nos recuerda Honnef [9] que ingresa al mundo del arte por medio de su amistad con Henry Geldzahler, curador de arte contemporáneo del Metropolitan Museum, trabaja para la Galería Castelli, en tiempos en que decide cambiar su apariencia física por una «menos culta», «más adolescente»: «Abandonó los elegantes comercios de Fifth Avenue y volvió su atención hacia los supermercados de Queen, el Bronx, Brooklyn y otros suburbios americanos. Andy Warhol elegía sencillamente sus motivos de otros ámbitos «más bajos». De esa

---

[8] Tilman Osterwold, *Pop Art*, Alemania, 1989, p. 102

[9] Klau Honnef, Warhol, Ed. Taschen, Alemania, 2000, p. 31

forma se vio catapultado literalmente a la esfera del arte (…) Los comics, las etiquetas de botellas y latas, las fotografías de los medios de comunicación social y, más tarde, las fotografías instantáneas tomadas por él mismo, se convirtieron en la base de su actividad artística». Los movimientos de Warhol, diseñador de modas, en pos de integrar el «campo de la pintura», estableciendo vínculos estrechos con galeristas que tomaron su cuota parte de riesgo, es paralelo al «nuevo tipo» de artistas ingleses que accedían a una consideración institucional de la mano de unos pocos críticos de prestigio. Allí, Richard Hamilton enseñaba diseño industrial; Paolozzi trabajó como docente de diseño textil; Nigel Henderson era fotógrafo; St. John Wilson era diseñador de muebles, John McHale era diseñador gráfico, Lawrence Alloway era historiador de arte. Ellos fueron los entusiastas miembros fundadores del Independent Group que promovió la renovación artística y cultural en el seno del Institute of Contemporary Art (ICA). Pero volamos a esa ruptura del Pop con la belleza perceptiva que ya hemos visto en Raushemberg y «amortiguada» en Warhol. Analicemos cómo la nueva «temática» tiende a saturar el plano con la presencia de objetos de consumo masivo o mensajes publicitarios, propiciando un cambio en el paradigma de la belleza: la estridencia del color, o por el contrario, una monocromía insípida, sin cualidades tonales, quedaban expresamente ligadas a la nueva realidad percibida por el ciudadano medio. La obra «Bathube» de Wesselman (Fig. 8: Bathube Collage No 3, 1963, 213 x 270 x 45 cm. Colonia, Wallraf. Richartz Museum, col Ludwig. Detalle) es un claro ejemplo en cómo el color, fuertemente contrastado, da cuenta de su dimensión publicitaria, de la intención de «llamar la atención» bastante más destinada a distraídos transeúntes de la calle que a expertos visitantes de un museo. Es indudable, para cualquier persona mínimamente adiestrada en la percepción de las modulaciones, largamente aceptadas en el diálogo de lo real con lo formal, que aquí se intenta una ruptura bastante radical. En otras obras aparece también el «mal gusto» en la elección de los objetos incorporados o las imágenes recortadas en un collage. La saturación «informativa» contrasta con todo el arte del pasado. Veamos brevemente la obra de Richard Hamilton, «Just what is it that makes today´s homes so different, so appealing?». (Fig. 9, Collage, 26 x 25 cm, 1956, Tubingen, Kunstholle. Collage). El «hogar» está literalmente invadido por el consumo: el confort del mobiliario y lo tecnológico como parte indisoluble de él, se combina con una profusión de objetos que en combinación con el cuadro ventana y otros elementos mediáticos (el afiche, la figura de la TV) provocando cierta ambigüedad que quiere establecerse entre lo público y lo privado. Todo ello parece el «contexto» de dos figuras centrales que sin embargo no pueden asumir centralidad como «sujetos humanos», sino también como prototipos de la industria y el consumo.Tal vez obras como las anteriores sean las más difíciles de aceptar desde la crítica del arte. Sin embargo, cómo dudar de su

condición de «novedad» que lograron por su condición de «facts» en el «mundo del arte»: la intención, explícitamente formulada por algunos creadores del Pop, fue la de que sus obras debían ser hechos y no interpretaciones artísticas sobre hechos. Algo distinto y si se quiere no tan revulsivo ocurre, como ya hemos viso, con las imágenes de Warhol. Su neutralidad estética no hiere la percepción históricamente condicionada del arte, como hemos visto en casos anteriores aunque tampoco parecerían «agregar» nada significativo. Pero sin dudas que esto no fue así. Estaba en juego la posibilidad de realizar una «meta reflexión» acerca de esa «neutralidad» expresiva de las imágenes. En realidad eran imágenes del mundo, convirtiendo hechos humanos o fatales, en meras superficies. Su reiteración era la reiteración de las «tiradas» de ejemplares de diarios o revistas para que todos «viéramos lo mismo» (en rigor, como nadie puede ver lo mismo, se juega con el engaño que supone hacerlo). Eran imágenes que transitaban, desde su posible y nunca asumido sentido inquietante a su materialidad, esa sí real, de la tinta y el papel. Por ejemplo, bocas sensuales que se transforman, (a la manera de las flores en un empapelado) en una superficie «decorada» con labios (Fig. 9, «Marilyn Monroe lips» Serigrafía, pintura acrílica y lápiz sobre lienzo, dos piezas: 210,2 x 205,1 cm; 211, 8 x 210, 8. Wáshington DC, Hirshom Museum an Sculpture Garden, Smithsonian Institution). La banalización de la muerte está presente en las obras de Warhol que reproducen accidentes automovilísticos o bombas nucleares (Fig. 10, «Bomba atómica», 1956, pintura acrílica y liquitex sobre lienzo siguiendo procedimientos serigráficos. 264 x 204,5 cm. Coleeción Saatchi). Warhol nos pone frente a una reflexión que cierra la propia imagen. Lo que antes era inquietante o terrible (y necesariamente abierto) hoy finalmente queda reducido (y clausurado) en la mera superficie de su enunciación. Warhol ha insistido en no ver más allá de esas imágenes, y eso es lo realmente importante. Los hechos se pueden transformar en meras imágenes de los hechos.

El recorrido histórico que hemos presentado contiene una conjunción de elementos que confluyen hacia el Pop en la que se produce cierta destrucción de la belleza perceptiva que tiene su origen en la relación del arte con la naturaleza y su transformación ¿Acaso no estamos ante «series causales con gran probabilidad de encuentro», según Fló? Repasemos dichos elementos: aparición de industrias culturales con nuevas prácticas cotidianas y nuevos saberes (diseño, publicidad, etc.), es decir, el mundo se había transformado de una manera tan dramática que parecería una obviedad que ello debería «aparecer» en el arte. Este hecho —que envuelve lo percibido por toda la sociedad, como «acuerdo perceptible»— preside los demás: un «campo del arte» que exhibe un alejamiento de las prácticas inmediatas del ciudadano medio; posibilidad siempre abierta de las artes visuales de cierto retorno a «lo real» desde una perspectiva empírica común (lo que se percibe a diario); posibilidad de reflexionar acerca de los

objetos simbólicos, publicitarios, que producen cierta ambigüedad entre lo mental y lo material; creadores capaces de manipular dichos objetos con gran destreza; aspiración de esos creadores, (agentes activos y adaptados a las exigencias del campo económico), a pelear el ingreso en el «campo artístico»; necesidad siempre presente del «campo» de renovarse crear y recrear «lo nuevo»; búsqueda de un «arte norteamericano». Pero además el Pop pudo plasmar un problema complejo que ya había sido preparado por las múltiples propuestas acerca del arte (los «ismos» que le precedieron), uniendo dos preguntas en una, ejerciendo un gran poder de seducción en el «mundo del arte», ellas eran: «¿qué es lo real?» y «¿qué es el arte?» Podríamos incluso arriesgar, siguiendo las enseñanzas de Fló, que la pintura propone «activar una posibilidad dormida», y es la de provocar una reflexión de carácter racional; es decir, un cierto regreso a las condiciones literarias, morales o pedagógicas que supo tener el arte en un período histórico previo a postular su autonomía como percepto. Lo conceptual se impone como un movimiento formal en la medida que realiza una reflexión «de segundo orden» sobre el hecho artístico, pero esta vez no sobre lo percibido sino sobre las condiciones de posibilidad de la comunicación a partir de la presentación de ciertos objetos que tienen el poder de desdoblarse en más de una significación; incluso generando la posibilidad de una total ausencia de sentido como único sentido posible. Recién a partir de aquí ya no importa la belleza del objeto ni —su contrario— la violencia que provoca la presencia lo no bello en una obra de arte (y por eso es que definitivamente lo perceptivo pierde su centralidad), sino las reflexiones de carácter racional que pueden motivar ese juego de lenguaje presente en lo que ahora, contrariando la historia de los perceptos, es presentado como una obra de arte. Es esta situación la que lleva a Arthur Danto a realizar una reflexión[10] donde se establece una similitud ontológica entre el arte y el lenguaje ya que ambos tienen la capacidad de interpretar el mundo. La obra de este autor se identifica con la defensa del Pop como último y definitivo paso en la autorreflexión del arte en camino a alcanzar su estatus filosófico. Las obras paradigmáticas del Pop son a partir de ese análisis, las de Warhol o las de Jasper Johns, en las que por ejemplo, la aparición de una bandera, en sí un objeto, es también una pintura. (Fig 12, Jasper Johns, Flag above White with collage, 1955, Encaústico y collge sobre lienzo, 57 x 49 cm., Basilea, Kunstmuseum Basel) Esta pintura cumple con las dos posibilidades que tienen las palabras según Austin («no hay ninguna razón por la que el mundo no debiera incluir a las palabras»[11]), es decir, es pintura del símbolo bandera y es también bandera. El Pop vendría a cuestionar el paradigma de la representación al incluir lo representado como objeto «presente» o «presentado», anulando el primitivo sentido de representar como

---

[10] Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte.* Ed. Paidos, España, 2002

[11] Ibíd. Citando a Austin, p. 128

volver a presentar o «poner en lugar de». La autorreflexión del arte gira en torno a su capacidad de comunicar, de representar el mundo tal como Wittgenstein se lo ha preguntado en torno al lenguaje. Sin embargo Danto nos aclara que el arte no es exactamente un lenguaje, sino que «su ontología es igual a la del lenguaje, y que el contraste que existe entre éste y la realidad existe entre la realidad y el discurso»[12] Podríamos proponer otra hipótesis: la nueva crítica que supondría un «análisis minucioso y cualificado» del arte conceptual estaría aún en sus primeras etapas, bastante más fascinada por el quiebre histórico de acceso a una nueva forma de expresión. Danto parece participar de esta fascinación donde las obras pueden ser valiosas sólo por el hecho de pertenecer a una nueva «atmósfera teórica». Nada parece indicar que el arte «definitivamente» alcance un estatus filosófico, sino apenas que el percepto ha sido permeable a problemas filosóficos, lo que por otra parte, no tiene nada de nuevo, sobre todo pensando en la literatura.

IV) Tensión: Arte verdadero y falsa conciencia

El desarrollo del «campo del arte» como la «estatización» de la vida, fueron procesos paralelos que respondían ambos a la misma causa: el arte se exhibía como la más acabada opción de sabernos seres espirituales ante el profundo vacío ético del fin (o la derrota) de los «grandes relatos», en primer lugar de la religión. Ese aliado de primera línea, que es el arte para cualquier praxis humana, que es capaz de presentar un producto único y apreciado como quintaesencia de lo espiritual a partir de nuestras percepciones y nuestras afecciones, hace tiempo que fue ampliamente analizado en profundidad por quienes buscan incrementar sus ganancias y afirmar la hegemonía. Mientras el mundo del arte y las izquierdas debatían acerca de la utilidad o la inutilidad del arte, su intrincado vínculo con la política o el respeto a sus cualidades intrínsecas; mientras la crítica del arte, a partir del Pop, descubre y discute las paradojas de las imágenes vacías y los códigos del lenguaje artístico entre quienes seguramente tienen más capacidad de «relatar» los hechos artísticos que de producirlos; la derecha hace tiempo que supo qué hacer del arte, hasta transformarlo en un objeto que pensadores como Adorno y Horkheimer denuncian como la negación del arte[13]. El arte entonces se pliega necesariamente a alguna de las nuevas prácticas humanas, siendo la defensa de la hegemonía la que alcanza mayor difusión en las industrias culturales. La negación del arte, así concebido (y practicado por «filisteos»), se produciría por la negación de la «negación de la razón instrumental» que los autores incluyen como esencia del arte. Dicha técnica de la opresión, arte vuelto no arte, es una especie de reiteración en el ocio

---

[12] Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, España, 2002, p. 130

[13] Th. W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración, España, 1998*

pasivo, del trabajo alienado, donde la total ausencia de pensamiento y «promesa de felicidad» —que el verdadero arte sí puede proveer—, prepara un retorno irreflexivo, «ligero de equipaje», a las obligaciones opresivas.

Es imposible refutar, desde nuestra perspectiva y las modestas pretensiones de esta presentación, una teoría estética tan profunda e influyente como la que desarrollaron los pensadores de la Escuela de Frankfurt, especialmente Adorno. Sin embargo, queremos formular algunas dudas acerca de la posible omisión de ciertos matices o diferencias, presentes en la industrias culturales. Veamos entonces, si la publicidad, la serie televisiva, el jazz, el film de entretenimiento, etc. son parte de exactamente la misma negación del arte. Autores como Adorno y Horkheimer no niegan las raíces populares que pueden tener estos objetos, por lo que no puede decirse que niegan el arte popular, ni siquiera la diversión o el circo. Niegan su transformación en objeto industrial, concebido con determinado fin: el de entretener. Ahora bien, ¿cómo separar en el resultado de una transformación aquello que retiene de arte verdadero y aquello que lo convierte en entretenimiento? Desde el punto de vista de la seducción de estas formas de arte, que podríamos caracterizar de «menores» puede suponerse, tanto aquí como en el verdadero arte, grados equivalentes de profundidad de las emociones en juego (cuestión que hace al hecho estético) más allá de la variabilidad de la reflexión racional que todo espíritu letrado, puede exhibir luego, con gran ventaja. También parece lógico suponer que las amplias masas, sometidas a la seguridad anestésica de integrar el mundo del trabajo y el ocio reglamentados, trabajosamente siempre pueden iniciar un proceso de diferenciación cualitativa de los afectos o perceptos que están en juego. Si las decisiones humanas están presentes ya es imposible pensar en el sistema como una máquina, lo sistémico se construye y es posible analizarlo, pero supone siempre formas de exterioridad que vienen a socavar su autoclausura. Los teóricos de la Escuela de Frankfurt hicieron diagnósticos muy acertados sobre las nuevas condiciones del capitalismo. Sin embargo, en sus escritos parecen resonar los ecos de cierto horror a las masas, tan significativo en el pensamiento ilustrado de fines del siglo XIX. («el rebaño» de Nietzsche, la uniformización urbana en Mill) ¿Hasta qué punto, Adorno y Horkheimer, no pueden sino devaluar los sentimientos de las masas haciéndolos sólo partícipes pasivos, receptivos, de un producto industrial, fabricado para el engaño? Podríamos ubicarnos cerca de esta concepción, pero con importantes diferencias, si pensamos que la heteronomía que hemos postulado para toda producción de arte, así como puede mayormente responder a la dominación, debe reflejar —aún de alguna forma mínima, y a veces no tanto— la praxis vital y liberadora de las masas. Por lo tanto, las masas no serían nunca presas de una especie de «cárcel ideológica» infranqueable. En cuanto al arte, el círculo se cierra —según estos autores— ante dos imposibilidades: una

es la del propio arte como «promesa de felicidad» que devela la contradicción pero no la supera. El arte supone su derrota ante la imposible universalidad negada a las masas. Así aparece en la referencia al relato homérico: es Odiseo —el señor— el que podrá escuchar a las sirenas (es decir el arte), atado por su voluntad al mástil, mientras su tripulación —el pueblo— debe taponar con cera sus oídos ante su canto. La segunda imposibilidad se desprende de la condición de enajenación a la que irremediablemente está sometidas las masas: los remeros deben trabajar sin parar mirando hacia delante. Mientras que el verdadero arte no puede sino describir la contradicción sin superarla, el arte ligero está obligado a ocultarla. Es claramente una operación intelectual la que está en juego. Los autores no pueden concebir las formas artísticas con independencia del ocultamiento o el develamiento de las relaciones de opresión. Suponen además, como condición previa al verdadero arte, la división del trabajo y un caudal de conocimientos similar al de los científicos. Se puede leer en la Teoría Estética de Adorno[14]: «Es indiscutible la parte de culpa de la división del trabajo en todo esto. Igual que la persona no especializada no comprende sin más los desarrollos más recientes de la física nuclear, quien no sea especialista tampoco comprenderá la música o la pintura modernas, que son muy complejas. Pero mientras que en la física se acepta la incomprensibilidad porque se confía en la racionalidad que conduce a los teoremas físicos más recientes y que por principio cualquiera puede comprender, la incomprensibilidad es estigmatizada en el arte moderno como arbitrariedad esquizoide aunque lo estéticamente incomprensible no puede ser eliminado de la experiencia, como tampoco el esoterismo científico. El arte ya sólo puede realizar su generalidad humana mediante la división consecuente del trabajo: todo otro arte es falsa conciencia». Cuando miramos ese continuo de saberes, especializaciones, divisiones del trabajo, tendencias, aprendizajes que supone el arte (o la ciencia), buscando algún límite preciso que pueda separar el arte verdadero y la falsa conciencia (o ciencia de lo que no lo es), nos encontramos ante un problema que sólo se podría resolver en forma arbitraria. Si esperamos describir los puntos más altos del arte para saber hacia dónde necesariamente se dirige el conjunto, inmediatamente surge una pregunta: ¿en qué medida dichos puntos altos no son sino un resultado —siempre distinto, según la situación histórica— de cómo se estructura el conjunto y cual es su relación con su exterioridad? Una idea más fecunda parecería ser la de investigar qué dinámicas se establecen en esa producción total de arte (o de la ciencia) y cómo se articula con el mundo. Podríamos postular, por ejemplo, que la instancia educativa, en que se desarrolla la capacidad inductiva o deductiva de un joven adolescente, cuando percibe regularidades en un comportamiento aparentemente aleatorio de cualquier fenómeno, ya estamos transitando por el largo camino de la ciencia, a menos que

[14] Theodor Adorno, *Teoría estética,* Ed. Akal, España, 2004, p. 311

estemos dispuestos a defender la tesis institucionalista, de Kuhn, de que «ciencia es lo que hacen los científicos» (homóloga en el arte a que «arte es lo que hacen los artistas»).Por esta última vía se obtura la comprensión, la génesis y los desarrollos de los procesos y no puede sino terminar en conclusiones arbitrarias o autoritarias. Es innegable que a la vez que postulemos condiciones de posibilidad universales para el arte, se debería intentar discriminar las continuas diferencias que aparecen en los procesos, diferencias que no sólo abarcan problemas atinentes a sus condiciones internas sino a su articulación con lo externo. Tampoco el pensamiento racional, falsacional, paradigmático, o como se lo quiera llamar de los científicos, escapa a las exterioridades políticas, institucionales, educativas, económicas, etc. sin las cuales ninguna ciencia existiría.

V) Algunas reflexiones finales sobre el Pop

El Pop despierta al arte del sueño de autonomía total. Para hacerlo usa lo que el arte, hasta el momento, ha rechazado como su antítesis, ya sea por la condición instrumental que le es propio a los productos de la industria en general, como por la simbología que se impone como su «complemento ideológico». Y no lo hizo desde un sentido crítico, como el que podían pretender las izquierdas. Algunos artistas del Pop fueron incluso, en sus inicios, expertos «funcionarios» de la industria cultural. La ruptura estuvo condicionada porque estos nuevos agentes, estos nuevos «artistas» podían «presentar» y no sólo «representar» estos temas. Decidieron entonces acceder al campo planteando las cosas con el mismo sentido desafiante que caracterizaron los «ready mades» de Duchamp. Sin embargo, esta vez no pretendieron destruir la institucionalidad del arte o construir una «nueva praxis vital» desde el arte (como según algunos críticos, pretendieron sus antecesores). Querían doblegar al campo hasta hacerlos partícipes de sus experiencias estéticas que planteaban cuestiones como estas: «esto es lo real», o «esto parece tan real como lo real» Sus propuestas revulsivas incluían la posibilidad de que otras personas, absolutamente ajenas al campo, pudieran percibir y aceptar esas propuestas como originales o interesantes, ya que reproducían algo conocido y aceptado, desde formas «menores» de hacer arte (la historieta, el afiche publicitario). El arte menor, el que circulaba en las industrias culturales, ahora sería exhibido en un museo, lo cual comenzó a cuestionar la propia legitimidad del campo. Se establecía un «tráfico dudoso» que el campo no pudo evitar.La estrategia del Pop para lograr el acceso al «campo del arte» fue exitosa y ya interesa bastante menos la cuestión de su relación con las artes menores, propias de las industrias culturales con las que establecieron una especie de alianza transitoria en su lucha contra la tradición pictórica. Los artistas Pop supieron, antes de realizar sus obras más consagradas, que era posible direccionar la

forma de creer, de actuar, de vivir, según el arte se comprometiera anexándose a esas formas de creer, de actuar o de vivir. Al poner el acento en las reflexiones de carácter conceptual que podían producir, se ponía también el acento en que esas reflexiones podrían ser múltiples, variables o incluso contradictorias: lo importante era que el arte podía provocarlas. Los empresarios de todo el mundo habían comenzado a invertir cada vez mayor cantidad de sus ganancias en conocer y dominar este hecho, hasta llegar a los actuales niveles de profesionalización. La formación académica del marketing o la publicidad, hoy se muestra tan «necesaria» como la de las otras «ciencias». La «gestión cultural» avanza sobre los conocimientos de la historia del arte y la estética. Las propuestas que más distinguen esa «ruptura» del Pop, ya definitivamente integrada al «campo del arte», están referidas a la posibilidad de que el arte desarrolle, más allá de sus valores perceptivos (más allá de lo que hemos descripto como percepto), una serie de actividades de tipo racional, por el que esos sentidos, esos significados, constituyan el verdadero valor del arte. Las imágenes vacías, con las que la industria cultural nos hace pensar el mundo, más allá de la humanidad de sus rostros (Marilyn), más allá de la descripción de sus tragedias (bombas, guerras), constituye una forma de ser de nuestra «realidad». Se llegó a la paradoja tan cercana al pensamiento de algunos filósofos como Baudrillard[15] donde lo irreal se integra en una unidad con lo real, hasta que nos es imposible distinguir una de otra. Esta operación intelectual, bastante sofisticada, operó en «el mundo del arte» como carta de presentación: algunas manifestaciones del Pop, o del arte conceptual, parecían mejor dotadas que cualquier otra forma de arte para referir el complejo mundo que vivimos. Sin embargo lo conceptual no tenía por qué detenerse en esos terrenos ya tan difíciles de enunciar desde un punto de vista estrictamente filosófico (es decir con palabras y argumentos). Por eso, lo conceptual a partir de su alianza con el percepto en las artes visuales nos deja algunas preguntas: ¿Cuánto es capaz de agregar el percepto al concepto? ¿Cuánto es capaz el arte conceptual de «superar» el fenómeno natural y humano que representarían, en sí, los perceptos?

Bibliografía

Adorno Theodor, *Teoría estética,* Ed. Akal, España, 2004

Adorno Theodor, Horkheimer, Max, *Dialéctica de la Ilustración* , Ed. Trotta, España, 1998

Bourdieu Pierre *Las reglas del arte*, Ed. Anagrama, España, 1995

Baudrillard Jean, *El Complot del Arte,* Ed. Amorrortu, Argentina, 2007

Danto Arthur, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte.*, España, 2002

Danto Arthur, *Después del fin del arte* Ed. Paidos, España, 1999

[15] Jean Baudrillard, *El Complot del Arte,* Ed. Amorrortu, Argentina, 2007

Deleuze Gilles, Guattari Felix: *¿Qué es la filosofía?*, Buenos Aires, 2007

Eco Umberto, *Apocalípticos e integrados,* Ed. Debolsillo, España, 2000

Hauser Arnold: «Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna, Ed. Guadarrama, Madrid, 1975

Jameson Fredric, *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica.* Ed. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2010

Masotta Oscar, Pop Art, Argentina, 1969

Lucie-Simth Edward *El arte hoy* Ed. Cátedra, Madrid, 1983

Honnef Klau, *Warhol*, Ed. Taschen, Alemania, 2000

Osterwold Tilman, *Pop Art*, Ed. Benedikt Taschen, Alemania,

Fló Juan: «Sobre las dificultades del concepto arte». Papeles uruguayos de Filosofía No 1

Fló Juan: «Sin novedad acerca de lo nuevo». Papeles de filosofía, v.: 1990, p.: 1 - 6, 1990