

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Historia

Generación 2003

Tesina para optar por el grado de Licenciada en Historia
"La crisis de la Autonomía Estética. Análisis de
reflexiones críticas en torno a Neo-Dadá y el Arte Pop".

Asesor. Dr. Cuauhtémoc Medina González

Alumna. Karen Penélope García Quintero



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

Agradezco a mi maestro Cuauhtémoc Medina, por su guía y su compromiso, pero sobretodo por la precisión y honestidad con que elaboró cada uno de sus comentarios al presente escrito. Agradezco también las observaciones efectuadas por los miembros del sínodo: Elia Espinosa (por la detallada discusión que hizo sobre este trabajo, y también por haberme acercado los siguientes textos: *El proceso creativo* de Marcel Duchamp y *Contra los poetas* de Witol Gombrowicz), José Luis Barrios (por sus valiosas y muy críticas apreciaciones), Deborah Dorotinsky (por sus comentarios positivos y su accesibilidad) y Daniel Garza Usabiaga (por la certeza con que glosó este escrito y por facilitarme el texto *Las nuevas aventuras de la vanguardia en América* de Serge Guilbaut y Thomas Repensek). Asimismo, debo señalar que me encuentro en deuda con mis amigos y compañeros Bibiana Salinas y Luis Manuel Antúnez quienes me brindaron su ayuda para elaborar la presentación oral de este trabajo. Finalmente, sólo me resta reconocer el apoyo que mi familia siempre me ha brindado.

Índice

1 ¿Por qué es importante analizar la forma en que se ha reflexionado Neo-Dadá y el Arte Pop?.....	p.4
2 Neo-Dadá síntoma de la crisis de la Modernidad ?.....	p.7
2.1 Manifestaciones artísticas denominadas como Neo-Dadá.....	p.4
2.2.1 Los modernos ante la neovanguardia.....	p.20
2.2.2 Entre la Modernidad y la Posmodernidad.....	p.31
2.2.3 Los posmodernos ante la neovanguardia.....	p.37
3 La discusión desatada por el Pop. Del retorno del arte figurativo al fin del arte.....	p.44
3.1 ¿Cómo leyó la crítica posmodernista la aparición del Pop?.....	p.44
3.2 El Arte Pop signo de la crisis de la Modernidad.....	p.51
3.2.1 La lectura moderna del Arte Pop.....	p.52
3.2.2 La lectura posmoderna del Arte Pop.....	p.55
4 Vuelta atrás: el debate de la cultura de masas en la Modernidad.....	p.63
4.1 La oposición alta y baja cultura.....	p.63
4.2 Cultura de masas como la fusión entre arte y vida.....	p.66
4.3 La Autonomía Estética en el capitalismo tardío.....	p.76
5 La crítica a la posmodernidad.....	p.82
6 Conclusión. El Pop y la nueva división cultural. Más allá de la crítica a la cultura de masas.....	p.98

1¿Por qué es importante analizar la forma en que se han reflexionado Neo-Dadá y el Arte Pop?

El presente trabajo tiene por objetivo elaborar un análisis de la crisis del pensamiento moderno y la Autonomía estética. Para lo anterior, nos acercaremos al Arte Pop y a las prácticas artísticas denominadas como Neo-Dadá. Sin embargo, más que únicamente avocarnos a revisar su trabajo, primordialmente, nos aproximaremos a las reflexiones que la Crítica, la Historia y la Filosofía del arte han realizado con relación a la crisis de la estética kantiana efectuada por dichas manifestaciones artísticas.

El propósito de éste trabajo es observar cómo Neo-Dadá y el Arte Pop forman parte, a la vez que gestionan una reestructuración del orden cultural. Es decir, que como consecuencia de la crisis del pensamiento moderno, no sólo analizaremos el cuestionamiento que la Alta cultura hace de la Autonomía estética, sino que también nos avocaremos a revisar el modo en que la irrupción de la vida cotidiana y la cultura de masas sentaron las bases de la nueva lógica cultural y en específico del Arte contemporáneo. Así, igualmente revisaremos la forma en que el acercamiento entre la Alta cultura y la cultura de masas, replantean a la Institución del arte al cuestionar a los preceptos teóricos que sirvieron como cimientos del arte burgués.

Lo anterior, nos guiará al estudio del modo en que las prácticas artísticas de fines de los años 50 y 60, retomaron las estrategias antiartísticas de la vanguardia histórica (en especial de Dadá y Marcel Duchamp), y la forma en que con ellas emprendieron una crítica al Arte moderno y sus presupuestos teóricos y filosóficos. Una parte importante del presente escrito se dedicará al análisis del retorno de lo figurativo, el uso del *readymade* y del *object trouvé*, como prácticas desestabilizadoras de la Institución

burguesa del arte. Esto, nos llevará a ahondar en la forma en que los neodadaístas y los pop, emplearon, a la vez que se apropiaron y resignificaron a las estrategias antiartísticas de Dadá. El retorno de las tácticas de la vanguardia, nos conecta directamente con la revisión de las discusiones desatadas entre autores modernos y posmodernos. Pues por un lado, los primeros suelen señalar a la neovanguardia como un calculado intento por normalizar las estrategias de Dadá, ello, para los modernos implica la entrada de la razón capitalista al mundo del arte (terreno en el cual, según la modernidad, el hombre se encontraba libre, debido a que éste era el único lugar de la cultura que había logrado escapar a la lógica de la utilidad). Frente a los modernos, los posmodernos, suelen señalar que el retorno de las estrategias de la vanguardia histórica y la elevación de éstas a la categoría de obra de arte, son el principio de la crisis de la Institución burguesa del arte. A diferencia de los autores modernos, los posmodernos señalan que dicha crisis, no es alentada por el retorno del programa político de la vanguardia histórica, sino más bien por el alejamiento de los preceptos modernos que subyacían detrás del ideario vanguardista. Así, para los autores posmodernos, el acercamiento entre la vida y el mundo del arte, no constituye la realización del programa moderno (unir arte y cotidianidad, era reconciliar el placer con la vida, era dar fin al conflicto que avivó la historia, según el proyecto ilustrado) sino el agotamiento de éste, y con ello el establecimiento o la redefinición de un orden cultural distinto. Para los posmodernos, el retorno de las estrategias de Dadá, no es una traición a la modernidad, sino una revisión de ésta, planteada por primera vez desde un “afuera” de dicha tradición. El presente escrito, buscará confrontar ambas posturas, ahondar en sus matices, en sus implicaciones políticas y sobretodo, buscar cuál es la idea de historia que subyace detrás de cada postura epistemológica, así como los presupuestos teóricos y estéticos sobre los cuáles se construyen dichos argumentos.

En síntesis el cometido del presente trabajo no es elaborar una historia de Neo-Dadá y el Arte Pop, sino, presentar un análisis de la crisis de la Modernidad, la forma en que ésta ha sido entendida y explicada tanto por sus contemporáneos como por aquellos que le analizan con cierta distancia temporal de por medio.

Acercarse al momento en que la Institución moderna del arte entra en crisis, no sólo es elaborar un examen del pasado reciente. Estudiar el momento en que la Modernidad es sometida a una exhaustiva revisión, es también acercarse al nacimiento de una “nueva” tradición, misma que hereda a la vez que difiere de los preceptos modernos, es un intento por analizar al momento histórico en que la Institución del arte se reformuló en torno a la vida cotidiana, provocando así que desde todos los puntos de vista se elaborara un escrutinio obligado de los implícitos de la estética moderna. Pero sobretodo es un intento por aproximarse a la comprensión del arte contemporáneo, cuya principal discusión (ya sea para rescatarle, replantearle, o contradecirle) en el fondo sigue siendo Kant, pues a pesar de que el Arte Contemporáneo ya no se mueve completamente dentro de los parámetros del pensamiento moderno, el primero sólo se puede comprender en su relación con éste. Lo anterior, de ninguna manera significa que la Historia del arte se encuentre obligada a buscar orígenes míticos o explicaciones simplistas de causa-consecuencia, por el contrario, dicha afirmación se debe a que el Arte Contemporáneo muestra el momento en que la cultura moderna clásica es fuertemente cuestionada, más no del todo abandonada, en síntesis hemos de decir que el arte contemporáneo es síntoma de un momento visagra en el se están relacionando modernidad clásica y un nuevo momento histórico, mismo que por estarse fraguando, interroga a la vez que lleva consigo aquello de lo que pretende tomar cierta distancia.

2 Neo-Dadá síntoma de la crisis de la Modernidad.

2.1 Manifestaciones artísticas denominadas como Neo-Dadá.

A finales de los años cincuenta, y principios de los sesenta, frente a la hegemonía del arte abstracto, surgieron una serie de manifestaciones artísticas de vanguardia (Nuevo realismo, Fluxus, Happenings, protopop), cuyo único punto en común fue la introducción de los temas y los materiales proporcionados por la vida cotidiana. Debido a lo anterior, dichos movimientos artísticos fueron denominados –sobre todo por la crítica— como Neo-Dadá, pues al igual que los dadaístas, los representantes de la neovanguardia, hacían uso de los temas de la vida cotidiana, elaboraban sus obras con materiales y técnicas propias de ésta, pero sobre todo, basaron sus trabajos en estrategias dadaístas como el *readymade*, el *object trouvé* y el ensamblaje.

Como ya se indicó, las estrategias de la vanguardia histórica fueron retomadas por Neo-Dadá, sin embargo, dado que la obra de estos fue producida bajo diferentes circunstancias históricas y con diferentes intenciones, en este apartado, nos daremos a la tarea de ahondar un poco acerca del modo en que dichas estrategias vanguardistas han sido empleadas y entendidas tanto por el mundo de la crítica como por los artistas. Tal y como se detallará en los siguientes apartados, las lecturas modernistas de Neo-Dadá, ven en su empleo de las estrategias de la vanguardia una simple repetición de éstas, por lo que les rechazan, pues en sus palabras, la neovanguardia sanciona el potencial crítico de la vanguardia histórica, al elevar su trabajo iconoclasta a la categoría de arte. Frente a la lectura modernista, la mayoría de los artistas (a excepción de George Maciunas) y algunos otros críticos, observan en las prácticas neodadaístas, el retorno de las estrategias de Dadá y de su espíritu antimodernista, pero no así de su carácter

destrutivo. Con base en esta lectura, la Historia del arte halla en Neo-Dadá la crisis de la Estética moderna y la redefinición del Arte¹ mas no la abolición de éste, la reestructuración por la que pasa el arte, se sustenta en la tensión (que no mutua negación) entre arte y vida cotidiana. Así las diferentes manifestaciones artísticas denominadas como Neo-Dadá, se caracterizan por moverse en los límites entre arte y vida, sin que por ello su programa sea fundirles². De modo muy escueto, podemos señalar que Neo-Dadá inició la transformación de la Institución burguesa del arte echando mano de las estrategias de la vanguardia histórica, pero alejándose de sus presupuestos modernos.

Así, en lo que respecta al retorno de lo figurativo y la introducción de la vida en el arte, podemos decir que en el caso de los artistas protopop Jasper Johns y Robert Rauschenberg, sus trabajos presentan claras alusiones a la vida moderna, el desarrollo de la industria y la tecnología.

En el caso de Robert Rauschenberg, la introducción de la vida cotidiana en su obra, se da a partir de las alusiones a su vida personal³, y posteriormente, hacia el año de 1955 el artista comienza a introducir en su obra las referencias a la nueva cultura popular norteamericana⁴. Con sus denominados *combines*, busca trascender los límites de las prácticas tradicionales, aunque no logra desligarse de éstas, por lo que su trabajo constituye más bien una hibridación de géneros artísticos (pintura y escultura), así

¹ Susan Hapgood ed., *Neo-Dada: redifinding Art., 1955-1960*, Nueva York, American federations of arts in association with Universe, 1994, p. 11, il.

² *Ibidem* p. 42

³ Paul Schimel “ Autobiography and self-portraite in Rauschenberg combines” en Robert Rauschenberg, *Rauschenberg. Combines*. Los Angeles California, Museum of Modern Art, 2005, p. 211, il.

⁴ *Ibidem* p. 215

mismo, dentro de su obra introduce una serie de *readymades*⁵, claras alusiones a Duchamp, que más que tamizar al trabajo de éste, parecen repetirlo de modo casi textual (figuras 1 y 2). No obstante su cercanía con los procedimientos modernos, Rauschenberg, transforma la idea romántica del artista como solitario genio creador y le replantea como “uno de los usuarios del fluyente y continuo tesoro de los signos y los objetos comunes”⁶.

Un poco más cerca del razonamiento posmoderno, se encuentra Jasper Johns, quién busca situar a sus dianas (figura 3) y a sus banderas (figura 4) entre la obra de arte y el objeto cotidiano, alejándose así de la intención nihilista de Dadá⁷. Asimismo, el propio Jasper Johns, señala la diferencia entre su trabajo y el de Duchamp, pues el artista norteamericano, ya en el año de 1959, señala que su intención no es continuar o repetir a Dadá, por lo que se desliga del programa ideológico de dicho movimiento⁸. Para Johns está claro, que la intención del nuevo arte no es unirse con la vida, sino que, por el contrario, los objetos cotidianos, deben de ser transformados en arte⁹. Así, para Johns, el trabajo de Duchamp, más que ser un simple movimiento disidente situado en el pasado, constituye la presentación de los elementos con los que se ha de cuestionar al arte modernista, pues, según Johns, después de Duchamp, el arte transita del terreno de lo visual para dirigirse al del lenguaje, es decir, que tras el *readymade* duchampiano, el arte deja de ser un problema formal para acercarse a las discusiones nominalistas.

⁵ Robert S. Mattison, *Robert Rauschenberg. Breaking boundaries.*, Nueva Haven y Londres, Yale university press, 2003, p. 203, il.

⁶ Lawrence Alloway “Jasper Johns an Robert Rauschenberg” en *American pop Art.*, Nueva York, Mac Millan, 1974, il., p. 66 La idea de la transformación de la figura del artista que *es* parte del mundo y que por tanto deja atrás la idea moderna del genio creador y la idea romántica del observador, también se puede hallar en Leo Steinberg “Jasper Johns” en Kirk Varnedoe ed. *Jasper Johns. Writings, sketchbook notes, interview*, The museum of Modern Art, Nueva York, 1996, p. 84, , il.

⁷ Selden Rodean “The insiders: rejection and rediscovery of man in the arts of our time” en Kirk Varnedoe ed. *op. cit* p. 82

⁸ Jasper Johns “Collages, en Kirk Varnedoe ed. *op. cit.* p. 19

⁹ Gene Swenson *What is Pop Art part II* en Kirk Varnedoe ed. *op. cit* , p. 93

Consecuencia de lo anterior, es la crisis de lo bello como sinónimo de arte, pues el arte a partir de Duchamp es más bien un reto intelectual¹⁰. Johns está consciente de la postura destructiva de Duchamp, sin embargo, para Johns, el francés, es más un revolucionario que un abolicionista del arte, pues los *readymades* dieron pie a la crisis de la Institución burguesa del arte, pero no porque se le haya eliminado al restituir la experiencia estética a la vida, sino porque el trabajo de Duchamp, a largo plazo, cuestionó a la estética moderna que soportaba a dicha Institución. Para Johns, Duchamp, sentó las bases para cuestionar a la Modernidad, pero no emprendió la crítica a sus principios.

Él [Duchamp] declaró que quería matar al arte (“para sí mismo”) pero sus persistentes intentos para destruir los marcos de referencia, alteraron nuestro pensamiento, establecieron nuevas unidades de pensamiento “un nuevo pensamiento para esos objetos” La comunidad del arte siente la presencia y la ausencia de Duchamp. Él cambió la condición de estar aquí.¹¹

Para Johns, Duchamp es más una inspiración que una influencia, pues en ese sentido, el trabajo de Johns y en general el de los neodadaístas, está más cerca de los experimentos musicales de John Cage. Lo anterior se debe a que el protopop, no pretende tal y como hicieron las vanguardias históricas "cambiar el arte cambiar la vida", sino incorporar lo cotidiano a éste.

Los artistas protopops y algunos de sus críticos contemporáneos¹², no se ubican fuera de la modernidad, pero sí inician el distanciamiento con ésta. Los artistas protopops, reconocen que están saliéndose del linde moderno, y para ello recurren a los mismos elementos que la Modernidad les brinda. Cuestionan la dinámica moderna al

¹⁰Jasper Johns “Marcel Duchamp” en Kirk Varnedoe ed. *Op. cit* p. 23

¹¹ *Ibidem* p. 22

¹² Ejemplo de la crítica que presenta una lectura positiva del protopop, pero que le entiende como parte de la dinámica moderna (negar a la tradición y a la generación que le antecede de forma inmediata, con el fin de permitir el desarrollo de la historia del arte) podemos enunciar a Alan R. Salomón “Robert Rauschenberg” en Steven Henry Madoff ed., *Pop Art. A critical history*, Berkeley University of California, 1997,il., p. 19-24 y Robert Rosenblum “Jasper Johns” en Steven Henry Madoff ed., *op. cit* p.11-13

tiempo que le avivan del modo más *sui generis* al buscar innovar al negar al Expresionismo abstracto por medio de la vuelta a las estrategias empleadas por un movimiento que ya entonces formaba parte de la tradición. Los artistas protopops, son referencia obligada y punto de partida del Arte Pop desarrollado en los años sesenta y de la Posmodernidad, y sin embargo, no pueden ser incluidos como claros representantes de dicho orden cultural. En este sentido, el valor de la obra de Rauschenberg y de Johns es reflejar la crisis de los principios del arte burgués y ser parte de un momento de tensión y cambio, en el que los principios modernistas se tambalean sin terminar de caer. “Ellos [Rauschenberg y Johns] son como los inventores de los signos de un lenguaje que no hablan”¹³.

Frente a la cultura de masas producto del desarrollo del capitalismo norteamericano, y también ante el ascenso de Nueva York como el nuevo centro del arte de vanguardia, en Europa surge el Nuevo Realismo. A diferencia de Norteamérica en donde gracias al modernismo sólo el arte abstracto gozaba de respeto, en el Viejo continente, el arte figurativo y realista, contaba con cierto reconocimiento, gracias a sus antecesoras las vanguardias históricas. Lo anterior, hace que el realismo y el retorno de lo figurativo, sea mejor acogido y más comprendido en Europa que en Estados Unidos¹⁴. Alejado de la cultura producto del triunfo del capitalismo (Expresionismo abstracto), pero también del Constructivismo ruso¹⁵, el Nuevo realismo se caracteriza por agrupar a diversos artistas europeos que mediante muy diversas estrategias aluden o retoman a lo cotidiano, lo urbano (sin que por ello se acerquen a la Industria cultural) como fuente de inspiración y proveedor de técnicas y materiales para la elaboración de

¹³ Barbara Rose, “Pop art at the Guggenheim” en Steven Henry Madoff ed., *op. cit.* p.82

¹⁴ Thomas Crow, *El esplendor de los sesentas. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, trad. Selina Blasco, Madrid, Akal, 2001, il. P. 95

¹⁵ El constructivismo fue un movimiento artístico ruso, mismo que --por su cercanía con la revolución de 1917 -- comúnmente se asocia con el arte militante y socialmente comprometido.

su trabajo¹⁶. Así por ejemplo, en el caso de los europeos Sigmar Polke (nuevo realista) y Gerhard Richter (cercano al Realismo capitalista, pero también al Pop), la institución del arte es cuestionada por medio del desarrollo e hibridación de nuevas técnicas. Esto se observa claramente en el enaltecimiento de lo cotidiano que Richter hace en obras que buscan desdibujar el límite entre la pintura y la fotografía¹⁷ (figura 5). El empleo de la fotografía como una forma de elaboración de un arte mecánico que se opone a las Bellas Artes y que es mezclada con la pintura (pináculo de las Bellas artes según el modernismo), no sólo constituye una clara crítica a los presupuestos modernistas, sino también constituye el empleo de lo impersonal como un gesto antiestilo y como el cuestionamiento de la figura del autor moderno¹⁸. Richter al introducir pequeños detalles provenientes de diversos contextos y tradiciones, por ejemplo las modificaciones que hace de pinturas realistas con técnicas propias del Expresionismo Abstracto (figura 6), logra poner en crisis el concepto de estilo, el romper con etiquetas y citar diferentes tradiciones en una misma pieza, hace que su trabajo abra brecha al pluralismo¹⁹. En el caso de Sigmar Polke, también encontramos el empleo de la fotografía, los experimentos químicos²⁰ y sus intencionales errores técnicos como una forma de evidenciar lo cotidiano, lo azaroso, lo aleatoria. Polke busca cuestionar al arte burgués al llevar el accidente (parte de la vida) al arte²¹. Por su parte Yves Klein, llega al monocromo (figura 8) por una vía distinta a la del Arte Minimal (figura 9), pues él no buscaba llevar a la tradición abstracta al límite, no, por el contrario, el trabajo de Klein,

¹⁶ Susan Hapgood, *op. cit.*, p. 44

¹⁷ Robert Storr, *Gerhard Richter. Forty years of painting*, Nueva York, Museum of Modern Art, 2002, il. p. 29

¹⁸ *Ibidem* p. 35

¹⁹ Linda Weintraub "Gerhard Richter" en Linda Weintraub *et. al. Art on the edge and over. Searching for arts meanings in contemporary society 1970-1990*, Litchfield, Art Insights, 1996, il. p.

²⁰ Maria Morris Hamborg "Polke's recipes for arousing the soul" en Sigmar Polke, *Sigmar Polke photoworks. When picture vanish*, Los Angeles California, Museum of contemporary art, 1995, il. p. 48

²¹ *Ibidem* p. 41-43

se encuentra mucho más cerca de Dadá y del *readymade*²². Sus monocromos tenían el fin de enfrentar al aura de la obra de arte moderna, al cuestionar la idea de autenticidad y originalidad contenida en ésta. Asimismo, inspirado por sus vivencias con la filosofía rosa cruz y con la disciplina del judo, Klein pretende que sus monocromos superen al arte de la tradición (no que le culminen), al buscar establecer una fuerte liga entre el espectador y sus cuadros, pues según Klein, los monocromos sólo se completan al estar en relación con el espectador y con las sensaciones que éste tiene frente al cuadro. Por medio del monocromo, Klein quería superar a lo figurativo, pero también al arte abstracto, Klein buscaba que su trabajo trascendiera al plano de las puras sensaciones, cuestionando con esto al arte autónomo. Es por ello que Klein dice haber escogido el azul como evocador de lo inconmensurable (cielo, mar) en palabras de Klein, “la palabra azul designa, pero no describe”²³ ante todo para Klein, el azul, simplemente es. Inspirado en la filosofía oriental, Klein enfrenta al racionalismo moderno, al postular la superación de los estatutos burgueses del arte, él no pretende un retorno a un estado prístino, libre de conflictos, sino que por el contrario, busca que el hombre y el mundo se unan mediante un vínculo indisociable. Las antropometrías de Klein (figura 10), son una muestra extrema de su búsqueda por hacer del arte pura sensación, pues él deja de lado al pincel, para usar al cuerpo (centro de la energía en el judo) como generador de sensaciones²⁴.

En los casos de Arman (figura 11) y de Claes Oldenburg (figura 12), la reproducción en serie y la producción masiva, son exaltadas, sin que por ello, su trabajo se presente como una celebración o una exaltación de la Industria cultural. Con lo anterior, Arman y Oldenburg, se alinean con las intenciones de los demás artistas,

²² Susan Hapgood *op cit.* P. 44

²³ Sidra Stich *Yves Klein*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, il., p. 74

²⁴ *Ibidem* p. 172 y 176

quienes de algún modo señalan que con su trabajo buscaban alejarse del programa político de la vanguardia, para, con las estrategias de ésta, cuestionar los principios de la Institución burguesa del arte²⁵.

Como otro intento vanguardista, por desafiar las reglas del arte modernista, encontramos la aparición del arte no objetual, el cual, busca transgredir los límites de las prácticas artísticas tradicionales y postular una forma de arte, que, --alejada del lienzo -, incorpore la acción del artista y el público, sin que por ello, el *happening* se convierta en una pieza de teatro.

La principal intención de los *happenings* es elaborar un nuevo arte con base en la vida cotidiana²⁶. El fin de Allan Kaprow, -- el precursor de los *happenings*— es desdibujar, mas no eliminar, la línea que separa al arte de la vida²⁷, con lo anterior, según Jeff Kelley, el presente artista abandona las preguntas por el arte autónomo que la modernidad había generado, para acercarse a la experiencia cotidiana como fuente de inspiración para el arte, de este modo, Kaprow, deja de preguntarse por el significado del arte autónomo, para ocuparse de la vida cotidiana a través del arte²⁸, al iniciar la búsqueda de lo extraordinario en lo ordinario.

No obstante lo anterior, Allan Kaprow no buscaba directamente cuestionar a la modernidad ni a sus principios, pues tal y como nos lo permiten ver sus escritos, él no llega a cuestionar el relato histórico escrito por la Modernidad. Acorde con el

²⁵ En entrevista realizada por Susan Hapgood, Arman, Oldenburg y Spoerri afirman que nunca tuvieron la intención de revivir o continuar el programa ideológico de Dadá, por lo que señalan enfáticamente, que los nuevos realistas, rechazaron la etiqueta de Neo-Dadá. Cfr. Hapgood . *op. cit* P. 107-114 y 123-136

²⁶ Susan Hapgood *op. cit.*, p. 21

²⁷ Jeff Kelley "Introduction" en Allan Kaprow, *Essays on the blurring of Art. And life*, ed. Jeff Kelly, University of California press Berkeley and Los Angeles, California, 1996.il. p. xiii

²⁸ *Ibidem* p. xiii

pensamiento moderno, Kaprow no busca destruir a sus antecesores, sino a través de la negación del trabajo de estos contribuir al desarrollo de la historia del arte. Lo anterior, se refleja en uno de sus más tempranos escritos “El legado de Jackson Pollock” (1958), en el que Kaprow, señala que el modernismo ha perdido su capacidad crítica, pues se ha alejado de las intenciones liberadoras²⁹, para moverse en el seguro terreno del arte abstracto. Sin embargo, dentro del Expresionismo Abstracto, el trabajo de Pollock, según Kaprow seguía desafiando a la obra de sus antecesores. Kaprow argumenta que la pintura de Pollock se vuelve parte del ambiente, de la vida cotidiana, haciendo así, que el público abandone el lugar del simple espectador, para convertirse en parte del trabajo del artista³⁰. El trabajo de Pollock, para Kaprow está anunciando un cambio de paradigma dentro de la Historia del arte, pues ahora el arte vanguardista no se ha de desarrollar en los lienzos sino en la realidad. A pesar de que la historia del arte para Kaprow no tiene un desarrollo unívoco, es debido al triunfo de la abstracción, que el arte vanguardista habrá de tender de alguna u otra forma a acercarse a la realidad.

Es gracias a la idea de un desarrollo progresivo de la historia del arte, que Kaprow considera que cada vez es más difícil elaborar una propuesta artística que rete a las convenciones, por lo que incluso llega a expresar que “Hacer arte se ha vuelto más difícil que nunca”³¹. Para Kaprow, arte de vanguardia es sinónimo de novedad, por lo que ve con malos ojos que sus contemporáneos retomen las estrategias de la vanguardia histórica, pues por medio de esta operación dichas estrategias son normalizadas y

²⁹ Allan Kaprow “The legacy o Jackson Pollock” en Allan Kaprow, *op.cit.*, p. 2

³⁰ *Ibidem* p. 6

³¹ Allan Kaprow “The artist as a man of the world” en Allan Kaprow *op. cit.*, p. 49 .

dotadas de un aura. Por ello, Kaprow busca que su arte al ser un radical rechazo al pasado sea autosuficiente en tanto que no contiene referencias a la historia del arte³².

La vuelta a la vida cotidiana, es más que un simple contradecir a la tradición, pues según Kaprow, las discusiones centrales, no se encuentran al interior del mundo del arte, sino precisamente en la vida cotidiana, por lo que es muy importante que el arte contribuya a develar su significado. Para lo anterior, Kaprow no sólo aboga por el abandono de las prácticas tradicionales del arte, sino también por una fusión de éstas, mismas que emprendan la búsqueda por la totalidad³³. En su intento por darle continuidad a la dinámica moderna y postular a los *happenings* como una acción vanguardista que desestabiliza al mundo del arte, Kaprow empuja a la dinámica moderna hasta sus últimas consecuencias, lo que ocasiona que por medio de sus acciones se cuestione la base de la misma Modernidad a la que él buscaba dar aliento.

El *happening* toma distancia de la Modernidad porque al erigirse como un arte de vanguardia, busca apegarse a los nuevos sucesos culturales, aunque es precisamente debido a su carácter actual, que según Kaprow el *happening* se encuentra destinado a perecer.

Al buscar innovar y romper con la tradición, Kaprow comienza a cuestionar las ideas que la Modernidad y el modernismo encumbraron, así por ejemplo a pesar de aceptar la función moderna de la novedad, Kaprow señala que las prácticas vanguardistas (la novedad y la negación de la tradición) sólo pueden existir dentro del mundo del arte, por lo que en ese sentido, las prácticas que niegan al arte canónico son

³² Allan Kaprow "Experimental art" en Allan Kaprow *op. cit.*, p. 68

³³ Allan Kaprow, "The legacy of Jackson Pollock" en Allan Kaprow *op. cit.*, p. 9

arte de vanguardia, pero no son no-arte. “Si alguna acción de cualquier artista significa una renunciación al arte puede en sí misma ser considerada arte, por tanto en esas circunstancias el no-arte es imposible”³⁴. Con lo anterior, Kaprow introduce poco a poco, la idea de que no puede haber elementos trascendentales o universales, pues cada expresión artística se encuentra enmarcada por el contexto cultural que le produce. Para Kaprow, la tradición no puede ser destruida, sino más bien reestructurada.

La imposibilidad de que el no-arte exista, es abordada por Kaprow por primera vez en su texto “Experimental art” (1966), sin embargo, dicha idea pasará a ser una de las preocupaciones centrales de Kaprow hasta la década de los setentas, época en la que escribe su serie de artículos “La educación del in-artista [un-artist], parte I (1971), parte II (1972) y parte III (1974)”. En esta serie de textos, Kaprow señala que “si el noarte es casi imposible, el antiarte es virtualmente imposible” y es que los actos efectuados como un ataque al arte se mueven dentro de los parámetros de aquello a lo que pretenden hacer frente (la Institución del arte), por lo que bajo el contexto histórico en el que Kaprow escribe, el antiarte, resulta ser un frío empleo de las estrategias de la vanguardia histórica, mismas, que serán bien recibidas por la academia y el mercado dedicado al mundo del arte³⁵. Debido a que el antiarte es imposible, los movimientos que retan a la convención son explicados por Kaprow como vanguardia artística.

Como parte del arte no objetual, también encontramos a Fluxus, la más complicada de las manifestaciones artísticas agrupadas bajo el nombre de Neo-Dadá. Aún más que el resto de los integrantes de Neo-Dadá, Fluxus no puede ser denominado como un grupo, pues sus integrantes, no tienen un manifiesto, ni un programa, ni

³⁴ Allan Kaprow “Experimental art” en Allan Kaprow *op. cit.*, p. 74

³⁵ Allan Kaprow “The education o the un-artist, part I” en Allan Kaprow, *op.cit.*, p. 100

siquiera intenciones o lecturas de la Historia del arte afines. Por el contrario, como ya es bien sabido, una de las principales características de Fluxus es que bajo este nombre se agruparon diversos artistas con proyectos ideológicos diametralmente opuestos, sin un punto en común³⁶ ni una sede o centro geográfico³⁷. Así, los integrantes de Fluxus son una serie de artistas cuyo lugar de convergencia es el radical empleo de los elementos de lo vulgar y lo cotidiano dentro del mundo del arte. Como ejemplo de las oposiciones al interior del grupo, podemos enunciar las diferencias entre George Maciunas y el resto de los artistas fluxus. Maciunas era un diseñador gráfico que tras el fracaso de su revista –a la que también había llamado Fluxus– observó en una serie de artistas (cuyo punto en común era el rechazo a los lineamientos de la estética modernista), la oportunidad de establecer un proyecto antiartístico. Maciunas no sólo fue quién bautizó “al grupo” como Fluxus, sino que tras dicho evento buscó erigirse como líder y portavoz de éste, acción que los demás artistas rechazaron tajantemente, ya que no obstante los reiterados intentos de Maciunas, sus compañeros no lo podían reconocer como su guía, pues tenían grandes desavenencias con su proyecto iconoclasta. Los proyectos entre Maciunas y los otros artistas Fluxus eran antagónicos, ya que en el fondo de éstos, subyacían diferencias teóricas irreconciliables. Pues por su parte Maciunas, quién poseía un pensamiento completamente moderno, pretendía que Fluxus fuera un grupo antiartístico, es decir, que retomando de modo íntegro el proyecto político de la vanguardia histórica, Maciunas estaba convencido de que el único modo posible de cambiar el orden burgués era por medio de un ataque directo a la Institución del arte. A Maciunas lo último que le interesa es el mundo del arte y sus reglas internas, lo que él buscaba con sus trabajos era destruir al arte, con la intención de restituir la experiencia

³⁶ Hannah Higgins “Fluxus Fortuna” en Ken Friedman, *The Fluxus reader* Gran Bretaña, Academy editions, 1998 p. 31

³⁷ Owen Smith “Developing a fluxable forum: early performance and publishing” en Ken Friedman, *op. cit.* p. 11 una lectura que compara a Fluxus con Dadá por ser ambos movimientos internacionales puede ser encontrada en Jill Johnston “Dada and Fluxus” en Susan Hapgood ed. *op. cit.* p. 98

estética a la vida cotidiana, el goce que el hombre podía encontrar en la belleza del día a día había sido arrebatada por el arte burgués, mismo que tal y como evidenció el modernismo, había sido restringido a unos pocos espíritus refinados. Es por ello que el proyecto antiartístico de Maciunas es preponderantemente un proyecto político cuyo fin al igual que el de las vanguardias históricas es “cambiar el arte cambiar la vida”. Con lo anterior, nos podemos explicar porque para Maciunas, Fluxus debe de ser una forma de vida, de ahí que pretenda resignificar a las palabras al añadirles el prefijo fluxus (fluxattitude, fluxfest, fluxartist, etc.) en síntesis debemos de señalar que a diferencia de sus demás compañeros, Maciunas no pretendió transformar el arte al cuestionar a los principios del arte burgués, sino que buscó destruirle, pues como moderno, considera que el arte autónomo es el único tipo de arte que puede florecer en una era en la que el hombre aún no es libre, por lo que al destruirle la experiencia estética regresaría a la vida cotidiana y así, por primera vez en la historia, ésta se encontraría al alcance de todos.

Frente a la postura moderna de Maciunas, el resto de los artistas fluxus rechazan el contenido ideológico de la vanguardia histórica, tan es así, que ellos no abrazan la etiqueta de Neo-Dadá. No obstante este rechazo, el trabajo de los artistas fluxus sí constituye el más radical acercamiento entre arte y vida, con ello artistas como George Brecht o La Mount Young echan por tierra a los más altos valores del arte moderno tales como: lo único, lo escaso, lo original³⁸. La crítica que los fluxus hacen del arte burgués, va más allá de la burla dadaísta, que con toda ironía pretendía hacer pasar a objetos cotidianos por obras de arte con la intención de evidenciar a las reglas burguesas, el trabajo de los fluxus, pretende situarse justo en la línea divisoria entre arte

³⁸ Thomas Crow *op. cit.* p. 129

y vida, ello con la finalidad de mostrar los actos más cotidianos como arte. Esto no implica un radicalizar a las estrategias de la vanguardia para volverlas arte burgués, sino un fuerte cuestionamiento de los principios del arte moderno al demostrar que su opuesto (la vida diaria) también puede ser objeto del arte.

La diferencia entre una silla de Duchamp y una mía [Brecht] podría ser que la silla de Duchamp está en un pedestal y la mía todavía puede ser usada.³⁹ (figura 13)

La introducción de una nueva lógica cultural, no sólo se observa en el cuestionamiento del arte burgués que los artistas fluxus llevan a cabo con sus obras. Sino que también resulta importante, destacar cómo el arte abandona la dinámica moderna (negación de sus antecesores, de la tradición, y la elaboración de un arte radicalmente innovador), es decir que se aleja de la razón revolucionaria, para comenzar a moverse dentro de una serie de estrategias subversivas, que más que buscar destruir y comenzar desde cero, pretenden retomar las estrategias del pasado para cuestionar al presente⁴⁰. Una importante característica que se debe destacar dentro de la dinámica de Fluxus es que al no contar con un itinerario ideológico, éste no se construye por medio de manifiestos ni escritos, sino a través de acciones (sobretudo en sus festivales)⁴¹.

2.2 Las discusiones teóricas.

2.2.1 Los modernos ante la neovanguardia.

En este apartado, se analizarán y confrontarán las reflexiones que los artistas y teóricos modernos elaboraron con respecto a la aparición de la neovanguardia y a Neo-Dadá.

³⁹ citado en Susan Hapgood *op. cit.* p. 27

⁴⁰ Stephen C. Foster "Historical design and social purpose: a note on the relationship of Fluxus to modernism" en Ken Friedman, *op. cit.*, p. 168

⁴¹ Owen Smith *op. cit.* p. 7

Para la modernidad, la historia, es una línea, que se va trazando por medio de un desarrollo unívoco y progresivo, es por ello, que los movimientos dentro de ésta, sólo pueden darse hacia atrás o hacia delante. Dentro de ésta lógica los cambios que se dan en un sentido ascendente no sólo son de lo más favorables, sino incluso “naturales, normales”⁴².

Con esta concepción de la historia como el trasfondo de sus reflexiones, Marcel Duchamp considera que el arte cambia acorde con la época en que éste se sitúa. Por ello, él reconoce que a partir de su trabajo, el arte, no sólo tiende a trascender el lienzo, sino que éste busca abandonar la definición tradicional de arte, y la indisociable liga que éste mantiene con lo bello. Duchamp insinúa que a partir de la aparición de la vanguardia histórica el arte se tornó más un problema de ideas, de discusiones nominalistas y se alejó del rol que jugó durante la era del asenso de la burguesía.

[...] el cuadro ya no es el motivo decorativo para el comedor, ni para el salón. Para decorar se piensa en otra cosa. El arte adquiere cada vez más la forma de un signo, si quiere; ya no rebajado al nivel de la decoración; ese sentimiento es el que ha dirigido mi vida.⁴³

Acorde con Peter Bürger, la intención de la vanguardia histórica, fue la de destruir el arte con el fin de restituir la experiencia estética a la vida cotidiana, es decir, que la vanguardia buscaba terminar con la autonomía estética y con los ya viciados estatutos que el mundo burgués había establecido para el arte. Para destruir el aura de las obras de arte modernas, Dadá buscó “desenmascarar” a la Institución del arte, y mostrarle como un sistema que se había incorporado a la economía burguesa por medio de la exaltación de las figuras del artista como genio creador y de la obra de arte como creación única e irreplicable, producto de la inspiración y sensibilidad excepcional de su autor. Para denunciar a las dos características del arte moderno anteriormente

⁴² Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, trad. Jordi Morfá, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972, p. 150-151

⁴³ *Ibidem* p. 150

enunciadas, Duchamp empleó al *readymade*, éste según la lógica de Dadá, no podía ser una obra de arte -- no obstante que era un objeto cotidiano, producido en serie, firmado por el artista y exhibido sobre un pedestal-- , pues precisamente, la capacidad crítica del objeto residía en mostrarse como una ironía, una farsa. El *readymade* es el objeto que por más que pretende ser arte, no puede ser elevado a la categoría de obra, pues carece del carácter único y original que constituye la quintaesencia del arte moderno⁴⁴. Para destruir el arte autónomo, Duchamp buscaba impactar al gusto burgués y hacer que éste cayera en shock, para ello, su trabajo debía de ser sorprendente y absolutamente innovador, pues es por medio de la novedad (valor moderno que es casi un sinónimo de cambio) que él buscó terminar con la Institución del arte. Así, podemos entender por qué para Duchamp un arte que busca transformar a la Institución del arte y/o a la historia, debe sustentarse en la radicalidad que implica la novedad absoluta. Para Duchamp, un arte valioso, es un arte que desafía a la convención y a la tradición, es por ello que nuestro artista aprecia el retorno de lo figurativo y el empleo del *readymade* que Neo-Dadá hace frente a la hegemonía del lienzo y sobretodo del arte abstracto⁴⁵. Para Duchamp, los neodadaístas no son radicalmente innovadores (“geniales”⁴⁶), pues están haciendo constantes y abundantes referencias al pasado, lo que le molesta, pues ello significa que no hacen nada por cambiar al arte, ni desafiar a su presente. Para Duchamp, el trabajo de los neodadaístas, constituye una falsa vanguardia, pues sus obras, no son rebeliones radicales en contra de la tradición, sino más bien calculados intentos por ser frescos pero nunca realmente subversivos. Gracias a que Duchamp posee una concepción moderna de la historia, pero también a que él y su trabajo son parte de la dinámica moderna del arte (la cual consiste en negar fuertemente las obras y

⁴⁴ Una clara explicación del *readymade* duchampiano como un desafío a la categoría de obra y a la institución social del arte se halla en Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987, p.107 y 113-114

⁴⁵ *Ibidem* p. 151

⁴⁶ *Ibidem* p. 152

las ideas de la generación que le antecede) es comprensible que considere, que los únicos artistas que trascienden, que son radicalmente innovadores y que por tanto, realizan aportaciones a la historia del arte son aquellos que con sus nuevos puntos de vista buscaban destruir a la tradición.

Estoy convencido de que cuando personas como Seurat se pusieron a querer hacer algo suprimieron realmente el pasado de un golpe. Incluso los fauvistas y los cubistas lo hicieron. Parece que actualmente, más que en otros períodos del siglo, hay estrechos lazos con el pasado. Esa falta de audacia, de originalidad⁴⁷.

Es por ello, que el arte Pop y el Op, no constituirán un quiebre paradigmático en la Historia del arte (a pesar de que intencionalmente están creados para formar parte de ésta), pues estas dos formas de arte, no niegan a la tradición, sino que más bien la apuntalan con nuevas estrategias⁴⁸. Ello significa que el Arte Pop, para Duchamp es un intento por reglamentar y así incorporar las estrategias de Dadá a la Institución del arte⁴⁹. A diferencia de los movimientos anteriormente mencionados, Duchamp encuentra un poco más interesantes a los Nuevos Realistas (Arman y Tinguely⁵⁰), pero dentro de las diversas manifestaciones artísticas que fueron denominadas como Neo-Dadá, son los Happenings los únicos que despiertan el interés de Duchamp, pues frente a la hegemonía del formalismo, éstos hacen lo que nadie había pensado y sorprenden al introducir la teatralidad en el arte, lo anterior, es un factor completamente novedoso, y por tanto produce un shock en el público burgués y en la Institución del arte⁵¹.

Al igual que Duchamp⁵², Salvador Dalí⁵³ encuentra a la Institución del arte indisociablemente ligada con los problemas kantianos del gusto y de lo bello⁵⁴. Debido

⁴⁷ *Ibidem* p. 168

⁴⁸ *Ibidem* p.153

⁴⁹ *Ibidem* p. 152

⁵⁰ *Ibidem* p.153

⁵¹ *Ibidem* p. 161

⁵² *Ibidem* p. 163

a esto, el intento de los neodadaístas, por elevar a las estrategias de la vanguardia a la categoría de obra, es un falso intento por cargar a la iconoclasia de la vanguardia con los valores del arte autónomo (belleza y sublimidad⁵⁵). Para Dalí, Neo-Dadá habría de poner las estrategias de la disidencia al servicio del orden, de la institución.

Dalí al igual que Peter Bürger ve en Neo-Dadá la repetición de las estrategias vanguardistas, y por ello, entiende al arte de fines de los cincuentas como la prueba fehaciente del triunfo de la burguesía sobre los movimientos de vanguardia. Lo anterior se debe a que los intereses del capitalismo, transformaron el carácter destructivo y crítico de la vanguardia histórica en un lugar propicio para establecer y desarrollar un mercado⁵⁶. Coincidiendo con Bürger, Dalí nos señala que tras la aparición de la vanguardia, sus estrategias no se incorporaron a la vida transformándola, sino que, por el contrario, fueron los intereses burgueses los que lograron incorporar a su economía al movimiento más radical en la historia del arte occidental. Con lo anterior, Dalí reconoce a la par de Bürger que el proyecto de la vanguardia histórica “cambiar el arte cambiar la vida”, fracasó. Sin embargo, a diferencia de Bürger, Dalí no entiende el fracaso de la vanguardia y la aparición de la neovanguardia como una consecuencia lógica del auge y desarrollo del capitalismo en el siglo XX. Para Dalí, la neovanguardia, más que ser producto de un proceso histórico, es la clara muestra de la avaricia y la impertinencia del espíritu burgués. Prueba de ello, es el uso que el nuevo arte y su público ha hecho del *readymade*, pues lejos de que su empleo eliminara el aura de las obras de arte (y con ello se restituyera la experiencia estética a la vida cotidiana), los *readymades*

⁵³ Debido a la complejidad que implica el cambio de posturas de un personaje como Salvador Dalí, es importante señalar que el presente texto se encuentra fechado en enero de 1968. Salvador Dalí, “Preface” en Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (serie The documents of 20th century art) traducción de Ron Padgett, Nueva York, The viking press, 1971, p.14

⁵⁴ *Ibidem*, p. 13

⁵⁵ *Ibidem* p. 13

⁵⁶ *Ibidem* p. 14

neodadaístas hicieron que los objetos cotidianos --que Dadá irónicamente denominó como arte-- fueran concebidos dentro de la reglamentación de la Institución del arte. Esto, según Dalí fusionará arte y vida (pero a la inversa del proyecto vanguardista), esta comunión, se realizará bajo el auspicio del orden burgués. Y es que el *readymade* al ser presentado como una obra de arte, pierde su carácter cotidiano, y forma parte de un movimiento que hace de lo cotidiano arte, que delega los aspectos aleatorios de la tradición al abandonar sus medios y sus técnicas, pero que no obstante, sigue desarrollándose en los estatutos del arte Autónomo. Dalí señala irónicamente, que pronto el arte se concentrará en hacer de los objetos cotidianos algo único y excepcional, al grado de que lo que un día fue la médula del arte moderno (originalidad y autenticidad guiadas por la destreza del artista), pronto desaparecerá, pues la vida será convertida en arte, pero no porque se hayan derogado los estatutos burgueses, sino porque éstos habrán invadido el único campo en el que el hombre era libre: el arte⁵⁷. Para Dalí, es difícil concebir que dentro del orden capitalista, surja un arte que desafíe los presupuestos kantianos, y es que como moderno, él sólo reconoce como gesto subversivo a la radical negación de la tradición. Para Dalí al igual que para Duchamp, negar y aún más destruir a la tradición constituyen las únicas formas en que un artista puede ser propositivo con respecto al arte pero sobretodo con respecto a la vida. Para ellos desafiar al orden burgués es lo mismo que cambiar al arte y es que al igual que Bürger, nuestros dos artistas tienen la idea que, dentro del orden capitalista no puede existir más que el arte autónomo, por lo que para que se presentara un arte que reúna arte y vida, sería necesario encontrarse en otro momento histórico en el que ya se haya resuelto el conflicto entre vida y placer. Es por ello, que la “repetición”, la vuelta a la tradición o las citas al pasado, son actitudes reaccionarias, que en el caso de Neo-Dadá

⁵⁷ *Ibidem* p. 14

constituyen el más extremo intento por normalizar la subversión de movimientos pasados.

Para Peter Bürger, la neovanguardia se aleja radicalmente de la intención fundamental de la vanguardia histórica, pues según él, la primera, no desafía a la Institución del arte ni a las reglas culturales de la razón burguesa, porque sanciona a las estrategias de la vanguardia, al hacer que éstas sean bien acogidas dentro de los límites del arte⁵⁸. Es por ello que la categoría de obra es restaurada, pues elementos como el *object trouvé* y *el readymade* dejan de ser un gesto iconoclasta para ser comprendidos como arte de museo, es decir que el trabajo de la vanguardia es incorporado a la concepción burguesa de arte⁵⁹

Quando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometiéndose a él; no destruye el concepto de la creación individual, sino que lo confirma. La razón de esto hay que buscarla en el fracaso de la intención vanguardista de superar el arte. Cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse *como arte*, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica. De ahí la impresión de industria del arte que las obras neovanguardistas provocan con frecuencia.⁶⁰

Que Bürger nos ofrezca una lectura de las prácticas neovanguardistas como una afirmación del *statu quo*, significa que está reconociendo el fracaso del proyecto de la vanguardia y el triunfo de la cultura de masas sobre éste. Es debido al acercamiento que se da entre el arte y la praxis vital bajo la sombra de la cultura de masas, que Bürger ve que la neovanguardia ha sobrepasado al arte autónomo (caracterizado por propiciar la producción y la recepción individual, y por mantener la distancia entre la praxis vital y el arte). Sin embargo dicha superación es “falsa”, pues no realiza al proyecto emancipador de la vanguardia, sino que da continuidad al orden burgués⁶¹.

⁵⁸ Peter Bürger, *op.cit.*, p.113

⁵⁹ *Ibidem*, p.114

⁶⁰ *Ibidem*, p.107

⁶¹ *Ibidem*, p. 105 y 109

No obstante que la neovanguardia ha logrado aproximar al arte y a la praxis vital, no logra la integración de estos dos elementos; por lo tanto Bürger argumenta que el arte neovanguardista es arte autónomo, en tanto que se mueve dentro de la Institución, cuyos límites no son trastocados por sus prácticas artísticas⁶².

La neovanguardia al integrar las estrategias de la vanguardia histórica dentro del sistema del Arte Autónomo, ocasiona que su trabajo pierda la capacidad de emplear como novedad la denuncia de la Institución del arte⁶³. La distancia que la neovanguardia toma con respecto a las intenciones originales de la vanguardia, no constituye según Bürger una traición voluntariosa, sino una consecuencia del desarrollo histórico⁶⁴, pues tras el triunfo del capitalismo, la era de la burguesía se prolonga y el único tipo de arte que puede florecer en ésta es el arte autónomo. Pero no por porque la neovanguardia, sea la consecuencia lógica de un proceso histórico, Bürger deja de desaprobala y de verla como mera repetición. El mayor problema de la neovanguardia como repetición, radica en que al “intent[ar] continuar la tradición de los movimientos de vanguardia”, éstas ya no constituyen protestas legítimas, pues han perdido la principal característica del arte de denuncia: la capacidad crítica, en palabras de Bürger “la neovanguardia institucionaliza la *vanguardia como arte* y niega así las genuinas intenciones vanguardistas”⁶⁵.

Según Bürger, todo el arte posvanguardista, se verá en la disyuntiva de inscribirse o rechazar a la Autonomía estética, pues la oportunidad de denunciar a esta, ha quedado

⁶² *Ibidem*, p.116

⁶³ *Ibidem*, p.113-114

⁶⁴ *Ibidem*, p.113

⁶⁵ *Ibidem*, p. 115

cancelada tras el paso de la vanguardia histórica. El arte posvanguardista, sólo se puede elaborar con respecto a la transformación de los sistemas de representación que trajo consigo la vanguardia, esto implica que “ya no hay sucesión histórica de procedimientos y estilos”⁶⁶. Para Bürger la vanguardia histórica trajo consigo un gran cambio en la concepción de la historia del arte –pues sin salirse del relato moderno–, nuestro autor nos señala que con la aparición de la vanguardia, ningún movimiento artístico puede ser considerado superior a otro⁶⁷. Con lo anterior, Bürger nos demuestra que entiende al arte como un problema histórico, lo que le hace romper con el evolucionismo, aunque no logra deshacerse de la idea de desarrollo⁶⁸; ello le hace desacreditar al arte posterior a la vanguardia, pues éste cuenta con las estrategias de la vanguardia pero aún dentro de la era burguesa.

Frente a la explicación de Bürger de la neovanguardia como mera repetición, encontramos la propuesta de Andreas Huyssen, quién ve a la posmodernidad y al Arte Pop como el intento norteamericano por criticar al modernismo institucionalizado; y en éste sentido, Huyssen entiende a la posmodernidad como la continuidad de la labor vanguardista. Para Huyssen la intención de la vanguardia y de la posmodernidad es la misma, en tanto que ambas emprenden un ataque a la Institución arte; y es que para Huyssen la posmodernidad de los años sesenta, no constituye una rebelión contra la modernidad, sino más bien, una respuesta a la elitista política cultural del modernismo⁶⁹.

El posmodernismo de los años sesenta y ochenta rechazaba o criticaba una cierta versión del modernismo. En oposición al modernismo codificado de las décadas precedentes, el posmodernismo de los sesenta pretendiendo revitalizar la herencia de la

⁶⁶ *Ibidem*, p. 123

⁶⁷ *Ibidem*, p.114

⁶⁸ La respuesta que Hal Foster elabora a la idea de historia y de vanguardia histórica contenida en la obra de Bürger se encuentra en la p. 39 y ss. de este texto.

⁶⁹ Andreas Huyssen, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, trad. Pablo Gianera, Buenos Aires, Hidalgo, 2002, p.326

vanguardia europea para darle forma norteamericana en torno de lo que se podría definir taquigráficamente como el eje Duchamp-Cage-Warhol⁷⁰.

Al moverse Huyssen dentro de los parámetros explicativos de la Modernidad, argumenta que el posmodernismo no es el fin de la Modernidad, sino otra forma de ejercer “La Cultura”. Así, al caracterizar al posmodernismo como una respuesta al anquilosamiento del modernismo, Huyssen está haciendo una lectura moderna de la historia, pues el posmodernismo introduce el cambio al evidenciar la pérdida del sentido crítico del modernismo norteamericano⁷¹. Huyssen ve con buenos ojos que el posmodernismo responda al letargo cultural en que el modernismo mantenía al mundo del arte, pues al pensar como moderno encuentra positivo un movimiento que va a contrapelo; sin embargo, a diferencia de la vanguardia, el posmodernismo no es un movimiento fuertemente desestabilizador, ya que no reta a lo establecido (no juega el juego de la modernidad más clásica); pues cómo el dice, el posmodernismo no constituye una ruptura sino más bien un movimiento negociador⁷². Para Huyssen, el carácter crítico de la posmodernidad, radica en su ataque a la institución (al modernismo y al empleo ideológico de nociones como estilo, forma, creatividad autónoma artística e imaginación⁷³), pues evidencia el carácter de mercancía del arte⁷⁴ y emplea temas propios de la vida cotidiana, de la cultura de masas, y trabaja con técnicas mecánicas⁷⁵. A pesar de que la Posmodernidad el (Arte Pop) conserva el *ethos* de la vanguardia⁷⁶, este movimiento, también lleva en su respuesta al arte elevado, la validación de la cultura popular⁷⁷, pues para Huyssen la peculiaridad de la posmodernidad es que el uso

⁷⁰ *Ibidem*, p.323-324

⁷¹ *Ibidem*, p.327

⁷² *Ibidem*, p.294

⁷³ *Ibidem*, p.326-327

⁷⁴ *Ibidem*, p.259

⁷⁵ Huyssen destaca el uso que Warhol hace de la fotografía y la serigrafía, pues según nuestro autor, con éstas Warhol “destruye el aura secular de la obra de arte”. *Ibidem*, p. 270

⁷⁶ *Ibidem*, p.335

⁷⁷ *Ibidem*, p.334

de la cultura de masas y los medios técnicos no se hace como instrumento crítico. Al destacar el carácter afirmativo de la Posmodernidad, y ver que ésta no constituye una crítica al *statu quo*, Huyssen coincide con varios críticos posmodernistas, entre ellos Lawrence Alloway, quién señala que el Arte Pop no constituye una crítica humanista a los modos de dominación, sino más bien al culto que el modernismo estableció alrededor del arte autónomo. No obstante, que la posmodernidad es una crítica al modernismo, ésta al tener por particularidad su sentido afirmativo, constituye a la vez la crisis de la estrategia vanguardista.

La vanguardia norteamericana posmodernista es entonces no sólo el final del vanguardismo. Representa también la fragmentación y decadencia de la vanguardia en tanto cultura *auténticamente crítica y antagonista*⁷⁸.

Huyssen ve a la Posmodernidad como la vanguardia norteamericana y no cómo la aparición de otra lógica cultural, porque para Huyssen, el paso de la Modernidad a la Posmodernidad no constituye un cambio de época (de narrativa). En palabras de Huyssen la posmodernidad debe de ser leída como “el momento final de la vanguardia y no cómo la ruptura que pretendió ser”⁷⁹. Por ello, nos podemos explicar por qué para Huyssen el problema no radica en las diferencias culturales entre la modernidad y la posmodernidad, sino en la insistencia del mundo del arte por terminar con la dicotomía alta y baja cultura. Debido a que la posmodernidad no significa el fin de la historia tal y como la modernidad la entiende, para Huyssen es falso que los movimientos artísticos de los años sesenta y en especial el Arte Pop, inauguren la democracia en el arte⁸⁰.

⁷⁸ *Ibidem*, p.294. El subrayado es mío.

⁷⁹ *Ibidem*, p.290

⁸⁰ *Ibidem*, p.247- 248. Este argumento se encuentra en franca oposición al trabajo de Arthur Danto, quién ve en el Arte Pop el fin de la Historia y una nueva dinámica cultural, la cual debido a su carácter plural, elimina los cánones para el mundo del arte y hace que todo (incluyendo los objetos de apariencia más cotidiana) sean susceptible de transfigurarse (Danto emplea la palabra haciendo una clara e intencional alusión a la connotación religiosa de ésta) en arte. El argumento de Danto será ampliamente abordado y confrontado con la concepción moderna de la historia y en especial con la de Huyssen más adelante en las paginas 37y ss. de este texto.

Huyssen no señala que los problemas y los fines que avivan y persiguen vanguardia y posmodernidad sean diferentes, aunque sí enfatiza mucho –al igual que Bürger– que ambos son producidos por distintos contextos. La vanguardia surgió en una Europa que comenzaba a vivir las consecuencias de la aparición de una cultura de masas, mientras que el posmodernismo, se halla ante un mundo completamente imbuido en la Industria cultural y la cultura de masas, al tiempo que, se enfrenta al uso político norteamericano y liberal del modernismo neoyorkino⁸¹. Huyssen explica que debido a que en el momento en que apareció la vanguardia en Europa, no había una modernidad institucionalizada en Estados Unidos, en éste país no existía una tradición ante la cual revelarse, es por eso, que la posmodernidad (entendida cómo una rebelión en contra de la tradición modernista), sólo pudo aparecer en el panorama cultural como respuesta a la hegemonía establecida por el Expresionismo Abstracto y sus defensores. Así, mientras en Europa el posmodernismo fue acogido por aquellos acostumbrados a las protestas surrealistas, como una crítica a la cultura de masas; en los Estado Unidos escandalizó a los modernistas y fue leído por otros cómo una crítica a la autonomía estética.

2.2.2 Entre la Modernidad y la Posmodernidad.

El paso del pensamiento moderno al posmoderno, lo encontramos claramente ejemplificado por la figura de Octavio Paz, quien formado en la tradición moderna, busca romper con ésta al presentarla como producto de un momento histórico determinado –mismo que cuando él escribe— está pasando por una profunda transformación. El cambio señalado en la lógica cultural, va más allá de la idea moderna de cambio (negación de la tradición y renovación constante) pues son precisamente estos nuevos tiempos, los que se apartan y discontinúan a los principios rectores de la

⁸¹ *Ibidem*, p. 327

Modernidad. Paz es el poeta y a la vez el analista que busca tomar distancia de la tradición moderna y contribuir con su obra y sus reflexiones a la construcción del nuevo orden cultural, sin embargo, su formación dentro de la tradición modernista, le hace hablar de un nuevo arte pero con el lenguaje de la Modernidad. A continuación entraremos en los pormenores del proceso anteriormente descrito.

Para Octavio Paz, está claro, que el orden moderno fue agotado por sí mismo. Y es que según él la vanguardia al ejecutar al extremo a la tradición de la ruptura, lo que hizo fue llevarla a un punto ciego. Lo anterior, no significa que la modernidad se haya terminado porque la vanguardia resolvió el conflicto entre arte y vida, sino porque al acercarse con las estrategias modernas, fueron estas mismas las que les impidieron a los opuestos reconciliarse. La violencia y el radicalismo de la vanguardia lejos de llevar a la Modernidad a un final en el que el conflicto fuera resuelto, hicieron que ésta última cayera en su propia encrucijada y evidenciara sus contradicciones.

La oposición arte/vida, en cualquiera de sus manifestaciones, es insoluble. No hay otra solución que el remedio heroico burlesco de Duchamp y Joyce. La solución es la no solución: la literatura es la exaltación del lenguaje hasta su anulación, la pintura es la crítica del objeto pintado y del ojo que lo mira. La metaironía libera a las cosas de su carga de tiempo y a los signos de sus significados; es un poner en circulación a los opuestos, una animación universal en la que cada cosa vuelve a ser su contrario. No un nihilismo, sino una desorientación, el lado de acá se confunde con el lado de allá. El juego de los opuestos disuelve, sin resolverla, la oposición entre ver y desear, erotismo y contemplación, arte y vida. [...] La no-solución que es una solución, por la misma lógica de la meta-ironía, no es una solución⁸².

Es por medio de la metaironía que la vanguardia realiza y coloca frente al abismo a la modernidad. Lo primero se debe a que la metaironía es un arma que niega radicalmente a sus antecesores, sin embargo es gracias a su radicalidad, que ésta pone a la Modernidad en el límite y le demuestra que ya no existe un más allá, ya no hay lugar a dónde empujar a la tradición de la negación y la ruptura. La metaironía al cumplir tan

⁸² Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Editorial Seix Barral, Biblioteca breve, 1974, p. 158

al pie de la letra los preceptos de la tradición crítica, guía a sus herederos (Paz y sus contemporáneos) a denunciar a la Modernidad como ideología, es decir como una narrativa, como una forma más de concebir al tiempo, acaso como una estrategia de poder y no como una verdad universal.

Al alejarse de la narrativa moderna, Paz emprende la búsqueda por un nuevo orden cultural, una nueva estética. No obstante lo anterior, su propuesta, busca realizar a algunos principios modernos dentro de un arte autónomo. Paz propone erigir una estética del presente, en la que el individuo deje de sacrificarse por un mejor y muy lejano futuro (ya sea un proyecto religioso o ilustrado), y en la que encuentre la felicidad y la plenitud en un presente que exalta los placeres sensuales. A diferencia de la eterna plenitud prometida por la Modernidad, el proyecto de Paz no constituye un paraíso terrenal, en el que el conflicto por fin fue anulado, sino un presente en el que el hombre se permite vivir el placer, pues ha dejado de reprimirse en nombre de un futuro mejor. Debido a que el proyecto de Paz no busca transgredir el orden burgués, en éste no desaparecen la idea de individuo ni de autonomía estética. Es gracias a la separación que existe entre el orden económico y el mundo del arte, que Paz considera –muy al estilo del modernismo– que ha de ser el arte la clave para que el hombre se realice en el presente. Para Paz, también es el arte el vehículo que transporte al hombre a una nueva lógica cultural, la exalta y realiza el placer en el presente⁸³. Paz comparte con el proyecto vanguardista la convicción de que habrá de ser el arte el que cambie a la vida, sin embargo la conjetura de Paz está enunciada en términos muy diferentes a los de los vanguardistas, pues él no busca trabajar por un futuro en el que arte y vida se han reconciliado, sino que propone un presente en el que la esencia de la vida sea el placer

⁸³ *Ibidem* p. 204

logrado por medio del arte. Es muy probable que el proyecto de Paz, nos recuerde al clásico planteamiento modernista de la autonomía estética, (ante la represión del mundo el hombre puede sublimarse y realizarse en el arte, terreno libre de las norma burguesa de la utilidad), sin embargo, a diferencia de ésta, Paz pretende que la realización del hombre en el arte autónomo no sea una postergación del placer absoluto, para Paz el arte deja de ser un placer paliativo, deja de ser “un mientras tanto” y se convierte en el lugar del placer real y tangible, la poesía según Paz es el terreno de la realización del hombre en el presente.

La visión del ahora como centro de convergencia de los tiempos, originalmente visión de poetas, se ha transformado en una creencia subyacente en las actitudes e ideas de la mayoría de nuestros contemporáneos. El presente se ha vuelto el valor central de la tríada temporal. La relación entre los tres tiempos ha cambiado, pero este cambio no implica la desaparición del pasado o la del futuro. Al contrario, cobra mayor realidad: ambos se vuelven dimensiones del presente, ambos son presencias y están *presentes* en el ahora. De ahí que debamos edificar una Ética y una Política sobre la Poética del ahora. La Política cesa de ser la construcción del futuro: su misión es hacer habitable el presente. La Ética del ahora no es hedonista, en el sentido vulgar de esta palabra, aunque afirme al placer y al cuerpo. El ahora nos muestra que el fin no es distinto o contrario al comienzo, sino que es su complemento, su inseparable mitad.⁸⁴

Como podemos notar, el proyecto de Paz retoma los más altos valores de la modernidad (el hombre y su felicidad), sin embargo, ello no nos indica que su propuesta pueda ser entendida como la reforma o el replanteamiento del proyecto moderno, pues si algo nos deja muy claro el escrito de Paz, es que al reconocer a la Modernidad como una forma más de concebir el tiempo, el autor está disociando a su pensamiento de la hegemonía del proyecto ilustrado, negando así el carácter trascendental y universal de los principios modernos. Paz, a la par que muchos de sus contemporáneos, se encuentra desencantado del proyecto moderno, pues vio cómo el universalismo humanista, tuvo su más equívoco florecimiento en el totalitarismo. Es por ello que Paz lee en el fin del arte moderno, la entrada perfecta a la era de la pluralidad. El fin de la Modernidad

⁸⁴ *Ibidem* p. 204-205

representa para Paz la crisis de la idea lineal y teleológica de la historia, cuya principal consecuencia, como ya se ha dicho, es que el hombre no se encuentra obligado a sacrificarse por un futuro perfecto, por lo que según Paz, el presente cobra preponderancia en la vida de sus contemporáneos. El final de la Modernidad, no es el final de la historia, sino el final de la hegemonía de una narrativa monolítica y dominante, es decir: el inicio de la era de la pluralidad⁸⁵. El nuevo momento histórico que vive Paz, es el momento del reconocimiento de la diferencia, más no el tiempo de la realización de la promesa moderna. El final de la Modernidad, no se puede equiparar con la idea moderna del final de la historia, pues el conflicto entre arte y vida, entre placer y represión no fue resuelto. A diferencia de Danto, la era del pluralismo de Paz, no es una época en la que todo puede ser convertido en arte gracias a que la Modernidad se superó en un sentido positivo. La era del pluralismo para Paz, no es la superación de la Modernidad, es una especie de discontinuación de ésta, y por tanto es el momento propicio para liberarse de sus restricciones (disfrazadas de promesas); en síntesis la era del pluralismo es el terreno más fértil para permitir que el hombre se realice en el presente, pero no porque alcanzó las promesas modernas, sino porque les hizo a un lado.

El arte de la nueva época, ya no cuenta con un compromiso con los ideales modernos, ni se sustenta sobre una idea lineal de la historia, dentro de la cual el arte siempre habría de ir hacia adelante, innovando y negando y a sus antecesores. Gracias a lo anterior, el nuevo arte, puede retomar elementos del pasado, “hacer[r] variaciones de los modelos anteriores”⁸⁶, sin que por ello se entienda que se está traicionando a sus antecesores vanguardistas. Tras el agotamiento de la Modernidad a manos de ella misma, el nuevo arte, tiende a restituir la categoría de obra, y con ello a la institución de

⁸⁵ *Ibidem* p. 202

⁸⁶ *Ibidem* p. 205

arte, dicha institución, a diferencia de la creada en la temprana era burguesa, se moverá bajo los parámetros del nuevo momento histórico, de hecho, tras la aparición de la vanguardia, la “nueva” Institución del arte habrá de basarse en una liga indisociable entre arte y vida. Lo anterior, no significa que el conflicto ente arte y vida se esté resolviendo en la nueva lógica cultural, pues arte y vida siguen siendo dos diferentes esferas. Sin embargo, el nuevo orden se basa en el diálogo y la tensión establecida entre éstas, y no como en el modernismo en la oposición o negación mutua.

¿Fin del arte y de la poesía? No, fin de la “era moderna” y con ella de la idea de “arte moderno”. La crítica del objeto prepara la resurrección de la obra de arte, no como una cosa que se posee, sino como una presencia que se contempla. La obra no es un fin en sí ni tiene existencia propia: la obra es un puente, una mediación. La crítica del sujeto tampoco equivale a la destrucción del poeta o del artista, sino de la noción burguesa de autor. Para los románticos, la voz del poeta era la de *todos*; para nosotros es rigurosamente la de *nadie*. Todos y nadie son equivalentes y están a igual distancia del autor y de su yo.⁸⁷

La estética del cambio orilló al pensamiento a preguntarse por el carácter histórico de sus obras. En la nueva era, en la que se da preponderancia al presente, y en la que los opuestos (arte/vida, cambio/permanencia) se presentan tan cerca uno del otro, Paz propone que los nuevos poetas emprendan la búsqueda por aquello que subyace detrás de todas las obras. La estructura y el modo en que esto se conjuga con lo histórico, son claramente representados en la poesía, pues ésta aproxima a lo subjetivo y lo universal, edifica al tiempo que destruye y con ello aviva el movimiento. Finalmente, muy apegado al pensamiento moderno, Paz señala que la poesía realiza al tiempo que desafía a su presente. No obstante lo anterior, el movimiento que plantea Paz, más que ser una lucha de opuestos es un interminable diálogo polifónico, sin principio ni fin y siempre ubicado en el presente.

El poema es historia y es aquello que niega a la historia en el instante en que la afirma. Leer un texto no-poético es comprenderlo, apropiarse de su sentido; leer un texto poético es resucitarlo, *re-producirlo*. Esa re-producción se despliega en la historia, pero se abre hacia un presente que es la abolición de la historia. La poesía que comienza en

⁸⁷ *Ibidem* p. 207

este fin de siglo que comienza --no comienza realmente. Tampoco vuelve al punto de partida. La poesía que comienza ahora, sin comenzar, busca la intersección de los tiempos, el punto de convergencia. Afirma que entre el pasado abigarrado y el futuro deshabitado, la poesía es el presente. La re-producción es una presentación. Tiempo puro: aleteo de la presencia en el momento de su aparición/desaparición.⁸⁸

2.2.3 Los posmodernos ante la neovanguardia.

Arthur Danto encuentra en los años sesenta la aparición de la crisis de los paradigmas de la Modernidad⁸⁹. Así, con el final del relato moderno, llega también a su fin la historia tal y como la modernidad se la explicó. Según Danto, debido a que el empleo ideológico de los principios modernos se acabó con la llegada del final de los relatos; en la actualidad se está viviendo una etapa histórica libre del uso ideológico de los saberes. La posthistoria, se caracteriza por ejercer un pluralismo radical, el cual sólo pudo haberse dado en un momento histórico en el que se han eliminado las visiones teleológicas, los cánones y los modelos a imitar.

Para Danto, el final de los relatos legitimadores, resulta ser el final del arte en un sentido moderno. Así, el nuevo arte, el arte contemporáneo, según Danto, se caracteriza por no tener un relato al cual ceñirse y su principal característica es su conciencia de ello⁹⁰. Para Danto, el arte contemporáneo, no es el arte de una nueva etapa histórica, no es el arte de un nuevo relato, sino que es el arte liberado de cualquier relato, por lo que éste no puede ser caracterizado por un cierto estilo, sino más bien por la pluralidad para utilizar los estilos⁹¹.

⁸⁸ *Ibidem* p. 211

⁸⁹ Para Danto, el arte que inauguró la era de la posthistoria fue el Arte Pop, pero las reflexiones de Danto a éste respecto se ubican en el apartado 3.2.2 La lectura posmoderna del Pop p. 55 ss de este texto.

⁹⁰ Arthur Danto, "Moderno, posmoderno y contemporáneo" en Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. Elena Neerman, España, Paidós, 1999, il., p. 27

⁹¹ *Ibidem*, p 32

El arte contemporáneo, al verse “liberado” del relato moderno, no busca dar continuidad a la tradición, ni convertirse en el pináculo de ésta. Al salirse de la narrativa moderna, el arte contemporáneo no se siente atado al pasado, por lo que la persecución de los más altos fines modernos, bajo el nuevo momento histórico quedan fuera de lugar. Por ello la búsqueda por la liberación a través de la reunión arte y vida pierde su sentido (éste era el proyecto de los revolucionarios modernos, en el caso de los mencionados en éste texto las vanguardias y Walter Benjamín).

Al terminar con los relatos legitimadores, lo contemporáneo para Danto, inaugura una era de extremo pluralismo⁹². Al no existir más la idea de una historia lineal, las nociones de avance o retroceso pierden sentido. El fin de la Modernidad, es entendido por Danto, cómo la desaparición de un deber ser para el mundo del arte⁹³. Sin límites ni cánones, todo puede ser arte. Lo anterior, no implica que todo lo producido en la posthistoria sea “bueno”, sino que todo es posible. Es decir, que el arte no pasa por un proceso de homogeneización, sino de validación de la diferencia. El papel de la crítica en la posthistoria según Danto, es explicar no validar o excluir⁹⁴. Como un entusiasta de su época, Danto celebra la era posthistórica como el estado pluralista al que poco se le puede modificar. Alejándose así, en algunas ocasiones del ejercicio de la crítica, Danto, llega a establecer un relato legitimador de la posthistoria, en el que a través de la lectura positiva del pluralismo posmoderno legitima al *statu quo*, pues insertándose dentro de la narrativa moderna, él ve precisamente en el fin de los relatos modernos, la liberación (fin perseguido por la Modernidad).

⁹² Arthur Danto , “Aprendiendo a vivir con el pluralismo” en Arthur Danto, *Más allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, (arte contemporáneo), trad. Alfredo Brotons Muñoz, Akal, 2003,il. p. 205-218

⁹³ Arthur Danto , “Moderno, posmoderno y contemporáneo”, p 38

⁹⁴ Arthur Danto, “Tres décadas después del fin del arte” en Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, p. 57

Así, lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un periodo de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un periodo de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido⁹⁵.

Acorde con Danto, el arte contemporáneo al salirse del relato que articuló a las prácticas artísticas de la Modernidad puede usar al pasado, pues ya no se encuentra atado a la tradición, ni busca la realización de ésta; en resumen el arte contemporáneo puede disponer del pasado⁹⁶. Para Danto, el arte posthistórico⁹⁷ engloba lo contemporáneo sin necesidad de imponerle las características de un estilo, tal y como hace el término posmoderno. Por ello, la relación que el arte contemporáneo establece con la tradición y la historia del arte, no es una deuda, sino una apropiación. El arte contemporáneo, según Danto ya no se inserta en la historia cómo relato legitimador, por lo que no opera cómo heredero o deudor de la tradición, sino que, al ser el arte contemporáneo un arte “apropiacionista” toma del pasado elementos aleatorios⁹⁸. Dentro del arte contemporáneo, los artistas, tienen la posibilidad de hacer lo que quieran, pues sobre sus hombros ya no cargan el peso de la tradición, cómo una genealogía que explica y auspicia sus prácticas.

A diferencia de Danto, Hal Foster, asegura no celebrar el falso pluralismo del museo, el mercado y la academia posthistóricos. Foster, no busca hablar del “fin de la historia” como el fin de los sistemas de pensamiento en tanto sistemas de control; sino que pretende hacer una genealogía crítica de la posmodernidad. A pesar de que Foster

⁹⁵ Arthur Danto , “Moderno, posmoderno y contemporáneo”, p. 34-35

⁹⁶ *Ibidem*, p. 27 -28

⁹⁷ Para Danto, la posthistoria, es todo lo sucedido después del fin del relato moderno, la posmodernidad no es precisamente una etapa histórica, sino más bien una manifestación cultural, en arte, para Danto es un estilo inscrito dentro de la etapa posthistórica y la producción contemporánea, el cual se caracteriza por formarse de “elementos que son un híbrido más que “puros”, comprometidos más que “claros”, “ambiguos” más que articulados, perversos y también “interesantes” definición de Venturi citada en *Ibidem*, p. 34

⁹⁸ *Ibidem*, p.34

rechaza el empleo del concepto posthistórico como una lectura positiva del presente, él emplea el término como una estrategia para evidenciar el contenido de las diversas narrativas como proyectos ideológicos; esto le permite identificar las intenciones políticas contenidas en los diferentes proyectos artísticos.

Y es para desmontar esta coarticulación de lo artístico y lo político para lo que sirve una explicación posthistórica de la vanguardia, así, como una noción ecléctica de lo posmoderno. Necesitamos por tanto nuevas genealogías de la vanguardia que compliquen su pasado y den apoyo a su futuro⁹⁹

Al tomar distancia de la universalidad y las intenciones de trascendencia del pensamiento moderno, Hal Foster sostiene que cada momento histórico enfoca de modo diferente a un mismo pasado. Así, la neovanguardia no es para Foster un simple pastiche de la vanguardia, una mera repetición (Bürger), ni tampoco la etapa superior de la modernidad (Huysen). La neovanguardia constituye un *retorno* de las estrategias vanguardistas bajo otro contexto, el cual al caracterizarse por una lógica cultural diferente a la moderna, genera un compromiso político con el presente, mismo que a su vez marca la concepción que se tiene del pasado. Los retornos como estrategia subversiva, prácticamente se mueven en la lógica de la negociación y son usados como una vuelta crítica a la tradición, pues buscan desmitificarla y ofrecer perspectivas alternas a las ya sancionadas por el sistema cultural.

Hal Foster, más que buscar justificar a la posmodernidad, emprende la búsqueda de los elementos críticos contenidos en esta práctica cultural, por lo que caracteriza a la posmodernidad como una serie de estrategias de la vanguardia histórica empleadas en otro contexto y con otros fines. La vuelta al pasado emprendida por la posmodernidad, tiene por fin desestabilizar al presente, así la pregunta que guía el trabajo de Foster es

⁹⁹ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal ediciones, 2001, il, p.7

“¿Cómo una *reconexión* con una práctica pasada apoya una *desconexión* de una práctica actual y/o el desarrollo de una nueva?”¹⁰⁰

Según Hal Foster, la neovanguardia se mueve en dos ejes, uno vertical y diacrónico, el cual busca en la tradición y aprecia a la historia del arte (modernismo) y el eje horizontal y sincrónico, preocupado por aspectos sociales e interesado en romper con el pasado (vanguardia histórica). Lo anterior, le permite leer a la vanguardia como deconstrucción no cómo trasgresión. Ello, le da a Foster la oportunidad de ver en algunas prácticas neovanguardistas estrategias que buscan desestabilizar al *establishment* cultural y no practicas reaccionarias que normalizan a la vanguardia (lectura moderna de la neovanguardia)¹⁰¹.

Para Hal Foster, la neovanguardia no cancela el proyecto de la vanguardia, pues no está normalizando sus estrategias (Bürger), sino que más bien está comprendiendo, mas no completando el proyecto de la vanguardia histórica. Y es que según Foster, si el proyecto de la vanguardia histórica era criticar a la Institución del arte y atacar a la producción artística de la era de la burguesía, más que unir arte y vida, la neovanguardia por primera vez estaría comprendiendo el proyecto de la vanguardia histórica¹⁰². Para Foster, lo importante de la neovanguardia, es que ésta mantiene vivo el elemento crítico de la vanguardia histórica, al no ser “ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida sino un continuo examen de las convenciones de ambos”¹⁰³.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. VIII.

¹⁰¹ *Ibidem*, p.3

¹⁰² *Ibidem*, p. 16

¹⁰³ *Ibidem*, p. 18

Como ya se ha señalado Foster difiere de Bürger, al afirmar que la neovanguardia es más que repetición pues ésta, mantiene el elemento crítico de la vanguardia histórica; sin embargo, para Foster la crítica, es más una práctica deconstructiva y no revolucionaria o iconoclasta (así caracteriza Bürger a la vanguardia). Según Foster la crítica a la Institución del arte elaborada por la neovanguardia tiene la intención de preguntarse por los principios culturales y artísticos que sostienen a la autonomía estética, por lo que la estrategia de la neovanguardia a diferencia del proyecto de la vanguardia histórica no es elaborar “oposiciones grandilocuentes [sino moverse en el terreno de] los desplazamientos sutiles”¹⁰⁴. La neovanguardia examina los principios epistemológicos de su época, cuestionando así de manera profunda el contexto que le genera.

*(1) la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica sino con la neovanguardia; (2) en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo a la vez específico y reconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica); (3) en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que de nuevo es teóricamente infinita*¹⁰⁵.

Frente a la intención crítica-deconstructiva de la neovanguardia de Foster, la vanguardia histórica de Bürger buscaba eliminar a la institución arte (como elemento característico del mundo burgués) a través de la vuelta a un estado, en el que arte y praxis vital eran uno¹⁰⁶.

Según Foster, Bürger al inscribirse dentro de la modernidad, compra la idea de la vanguardia como pura novedad y ruptura, por ello caracteriza a la vanguardia histórica como un proyecto revolucionario con un fin determinado; y no como un movimiento crítico, deconstructivo y constante. Frente a Bürger, Foster afirma que la neovanguardia

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 30

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 22- 23

¹⁰⁶ Peter Bürger *op.cit.* p. 104-105

comprende mejor el proyecto de la vanguardia, pues la neovanguardia, no cancela, alienta la crítica infinita como estrategia de desmontaje de las ideologías del presente¹⁰⁷. Foster arguye que al ver a la vanguardia como ruptura e innovación, Bürger está --a través del discurso--, moldeando y contribuyendo a la construcción histórica de lo que generalmente se ha entendido como vanguardia histórica. Al decir Foster, que la vanguardia en parte se debe a la construcción de ésta en el discurso, no busca despolitizarle, pues no se refiere al discurso que da forma a la vanguardia como una simple narrativa, sino que más bien hace alusión a una construcción performativa de la vanguardia¹⁰⁸.

Debido a que el discurso y la manera en que el presente comprende al pasado, son determinantes en la construcción de éste, para Foster, la vanguardia y la neovanguardia sólo se pueden consolidar gracias a otros acontecimientos que les recodifican como tales. Por eso, la vanguardia en su momento no fue plenamente identificable, pues al operar como una experiencia traumática, ésta no es significada; así, al ser en parte reprimida, sólo en el futuro pudo ser simbolizada¹⁰⁹. Es por ello que Foster sostiene como la tesis central de su obra que “incluso cuando vuelve del pasado, la vanguardia también retorna del futuro, reubicado en el arte innovador en el presente”¹¹⁰.

¹⁰⁷, Hal Foster, *op. cit.*, p. 23

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 18

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 34-35

¹¹⁰ *Ibidem*, p. VII

3 La discusión desatada por el Pop. Del retorno del arte figurativo al fin del arte.

3.1 ¿Cómo leyó la crítica no modernista la aparición del Arte Pop?

Elaborando una visión esquemática de las posturas que asumió la crítica ante el Arte Pop, podemos ubicar tres grandes grupos. El primero, se caracteriza, por asumir los principios del modernismo, y evaluar el trabajo de los artistas Pop, con base en la dicotomía de alta y baja cultura; misma, que en términos generales, provoca que las obras Pop sean descalificadas por su contenido (temas de la cultura de masas y de la vida cotidiana) y por la manera en que conjuga los medios de reproducción mecánica y las técnicas más tradicionales de la pintura. Como un segundo grupo, podemos señalar a aquellos críticos de arte, quienes, a pesar de funcionar bajo los principios dictados por la separación entre alta y baja cultura, elaboran una valoración favorable del Arte Pop, pues ven en este, una crítica moderna de la cultura de masas. Finalmente, debemos señalar como el tercer grupo a los críticos que ven en el Arte Pop el cuestionamiento de la estética kantiana y los principios modernos.

La lectura que el modernismo norteamericano más ortodoxo hace del Arte Pop, es llevada a cabo con los mismos parámetros con que había juzgado al Expresionismo Abstracto, es por ello que, tal y como observamos en el caso de Clement Greenberg, este no sólo rechaza a Neo-Dadá y al Arte Pop por emplear collages y ofrecer “comentarios irónicos sobre las banalidades del ambiente industrial”, sino también por el desinterés que dicho grupo de artistas presenta hacia los más altos valores del arte modernista (innovación formal y originalidad). Dentro del pensamiento greenbergiano, el Arte Pop es condenado por sus temáticas opuestas a la cultivada

tradición, mismas que incluso llegan a ser leídas como un modo de pervertir a la alta cultura¹¹¹.

Para Greenberg, el Arte Pop, no es un arte trascendente, pues éste no propugna por la autosuperación de la pintura, sino que está lleno de referencias a la realidad, mismas, que resultan secundarias al mundo del arte. El Pop para Greenberg, al ser un arte poco serio, de ningún modo logra superar los logros estéticos alcanzados por el Expresionismo Abstracto¹¹². Debido a que el Arte Pop, es más cercano al kitsch que a “la verdadera cultura”, éste no logra responder a los intereses de la tradición, sino más bien a las exigencias de novedades que el mercado del arte formula¹¹³.

En el caso de la crítica modernista, evocar el nombre de Dadá, significaba atribuirle al Arte Pop un carácter iconoclasta. Debido a lo anterior, los artistas pop, son comprendidos por algunos modernistas como los continuadores de la labor de la vanguardia¹¹⁴. A partir de aquí, se genera toda una apreciación del Arte Pop como una serie de estrategias artísticas que emplean a la producción en serie y a la cultura de masas para evidenciar la “falsedad” de ésta última y a la banalidad de la época¹¹⁵. Este argumento, contrasta fuertemente con el modernismo más clásico, el cual no ve en el Arte Pop una crítica de corte humanista, sino que más bien lee en la ironía y la exageración propia del Pop, un modo de renunciar a la realización de la cultura; es por

¹¹¹ John Canaday “Pop art Sells on and on –why?”, en Steven Henry Madoff ed., *op.cit.*, p.118

¹¹² Clement Greenberg “From abstract expressionism” en Steven Henry Madoff *op. cit.* p.13

¹¹³ Jhon Canaday *op.cit.* p.121. la misma idea también se puede encontrar en Clement Greenberg, *op.cit.* p. 13

¹¹⁴ Max Kozloff, “Pop culture, metaphysical disgust, and the new vulgarians” en Steven Henry Madoff, *op. cit.* p.31

¹¹⁵ Gerald Nordland, “From Marcel Duchamp and common object art”, en Steven Henry Madoff *op. cit.* p.223

ello que el Arte Pop incluso llega a ser explicado por el modernismo ortodoxo como la “transformación de lo banal en lo grotesco”¹¹⁶.

Los argumentos modernos que ven en el Arte Pop una crítica a la cultura de masas, resultan por demás interesantes, ya que por un lado, tienen detrás de sí a la tradición del modernismo norteamericano, el cual a través del análisis formal propugna por la elaboración de un arte autorreferencial que logre reducir a las artes a sus “elementos esenciales”. Y por otra parte, también poseen cierta simpatía por el Arte Pop. La conjugación de estos dos pensamientos contradictorios, nos presenta una postura ambivalente, un ambiguo modernismo que defiende a la alta cultura al tiempo que legitima al nuevo arte, en tanto que este es reconocido como una práctica culta que retoma elementos formales de la tradición (sobretudo del Expresionismo Abstracto); no obstante lo anterior, el nuevo arte siempre habrá de cargar con el lastre de ser demasiado literal e incluso vulgar. Para los modernos que no descartan del todo al Arte Pop, éste constituye un regreso a las prácticas vanguardistas, sin embargo, a diferencia de éstas el nuevo arte constituye “una nueva belleza”¹¹⁷. Con esta idea, podemos ver que el intento modernista por legitimar al Arte Pop, entrevé la aparición de una dinámica cultural distinta a la enunciada por la Modernidad, sin embargo, al no comprenderla en todas sus dimensiones, la crítica moderna trata de justificar al nuevo arte con las categorías (bello) que le proporciona la estética más tradicional.

En oposición a la crítica que ve en los postulados de la vanguardia histórica el motor de Neo-Dadá y del Pop, hallamos a la crítica posmodernista, la cual ve en el nombre de Neo-Dadá una etiqueta funcional acuñada por la crítica, para designar a un

¹¹⁶ John Canaday *op.cit.* p.122

¹¹⁷ Max Kozloff, , *op. cit.* p.30

grupo de artistas, que entre sus prácticas cuenta a los collages y a los *readymades*. A diferencia de los movimientos que dieron vida al arte moderno y a la vanguardia histórica, según la crítica posmoderna, los diversos artistas reunidos bajo el nombre de Neo-Dadá y Pop, no tienen un manifiesto, ni se autoreconocen como un movimiento bien delimitado, sino que más bien, son diversos artistas guiados por diferentes problemas, cuyos puntos de convergencia son las citas y los usos literales que hacen de la vida cotidiana y sobretodo de los *mass media*. Para la crítica de arte posmoderna, el Arte Pop –a diferencia de Dadá – no busca “cambiar el arte cambiar la vida”¹¹⁸, sino que más bien busca cuestionar al arte como Institución y sobretodo a la condición de éste como una práctica autónoma. El Arte Pop norteamericano, únicamente retoma de la experiencia dadaísta europea los métodos, no su itinerario intelectual, de hecho, según los críticos posmodernos, los artistas pop tuvieron sus primeros contactos con Dadá de forma tardía y un tanto diferida a través de la publicación que Motherwell hizo de *Dada painters and poets* y de la entonces reciente exposición del trabajo de Duchamp en Nueva York. Así, según Barbara Rose –representante del pensamiento posmoderno –, el Pop sólo retoma las formas y los medios de Dadá, pues éste no es un arte de protesta. Lo anterior, significa que el Pop no busca constituirse como una práctica antiartística, ni emprender un ataque anárquico a la tradición y a las obras maestras¹¹⁹. Para los críticos posmodernos, queda muy claro que el Pop es mucho más que una puesta al día o una simple continuación del proyecto de la vanguardia. Según las apreciaciones posmodernas, la aparición del Arte Pop presenta prácticas culturales diferentes a las que hasta entonces la modernidad había mostrado, pues éste movimiento artístico representa aquello que critica; es por eso que pintan los íconos de su cultura, y

¹¹⁸ Según Peter Bürger, la principal característica del arte autónomo es la separación entre éste y la praxis vital. Por ello, la propuesta de la vanguardia histórica es eliminar la condición de autonomía en que se encuentra el arte reducido en la era de la burguesía, con el fin de reunir al arte y a la vida, y con ello transformar radicalmente la praxis vital. Cfr. Peter Bürger, *op.cit.*, p. 103-104

¹¹⁹ Barbara Rose “Dada then and now” en Steven Henry Madoff *op. cit.* p.58

a través del empleo de la ironía se establece un culto a lo material. La crítica posmoderna, encuentra en este tipo de prácticas artísticas una nueva forma de crítica, pues a diferencia de los postulados modernistas, el Pop no propugna por la búsqueda de las esencias del arte por la vía formal, ni descalifica a la cultura de masas como proveedora de “arte falso”, sino que establece un nuevo modo de crítica, el cual consiste en “multiplicar a los ídolos y disfrutar en la ceremonia”¹²⁰. El carácter crítico del Pop, según los escritores posmodernos, reside en mostrar “nuestra mirada cotidiana como producto de una determinada perspectiva cultural”¹²¹. Con lo anterior, Lawrence Alloway destaca en el Arte Pop una nueva forma de crítica, misma que toma distancia de la tradición moderna, pues ésta no se caracteriza por elaborar un discurso a favor de “alguna norma de conducta humanista”¹²².

Para Alloway y sus seguidores, no existe la duda si el Arte Pop, constituye una práctica artística y no una manifestación de la cultura popular, pues lo que acontece es que, el Arte Pop usa el lenguaje de la cultura de masas sin salir de los lindes del Arte. Que el Pop se encuentre dentro de los terrenos del Arte, es lo que hace que éste tome una distancia crítica de la cultura de masas, pues en palabras de Alloway, lo que el Arte Pop hace, no es reproducir “la realidad” (por ello no es narrativo), sino transformarles hacer “copias simuladas” (el Pop trabaja con los íconos), con lo anterior, la operación del artista pop es la de cambiar y recontextualizar el significado de los signos¹²³.

Como podemos observar, la principal preocupación de la crítica posmoderna, no es la disolución de la frontera entre la alta cultura y la cultura de masas, pues el Arte

¹²⁰ Barbara Rose *op. cit.* p.62

¹²¹ Lawrence Alloway, *American Pop Art*, p. 18

¹²² *Ibidem* p. 47

¹²³ *Ibidem* p. 9

Pop en ningún momento es leído como un intento por fundir el arte y la vida a través de la abolición del arte y la restitución de la experiencia estética a la vida cotidiana (proyecto de la vanguardia histórica). Debido a que el Arte Pop, --según los críticos posmodernos – no es una práctica iconoclasta, éste logra emplear los elementos característicos de la vida cotidiana pero no elimina a la institución del arte, pues el propósito de los artistas es crear la ilusión de que su trabajo es la vida misma aunque jamás se logre empatar o asimilar a ésta; así, el Arte Pop, sólo aparenta ser como la vida comercial aunque el concepto de obra de arte no es derogado¹²⁴, pues lo que realmente se encuentra en juego es la definición de arte que fraguó el pensamiento moderno.

La crítica de arte posmoderna, vislumbra en el Arte Pop, un cambio en la lógica cultural de la modernidad. Sin embargo, dicho viraje, no sólo puede ser observado en las prácticas artísticas, sino también en el seno de la propia crítica, pues tal y como nos lo presenta el trabajo de Alloway, el concepto de cultura es redefinido. Frente a la idea modernista de que la cultura es el refinamiento de las formas artísticas a través de la tradición, Alloway incorpora a sus escritos un concepto antropológico de cultura, el cual le permite redefinir al arte, y así, explicar al Pop como el claro representante de una nueva sensibilidad histórica y social¹²⁵. Alloway está muy conciente de que el nuevo tipo de crítica –a la cual él representa –, al enfocarse en problemas culturales está transitando del análisis estético y los juicios formales, al reconocimiento de una liga indisociable entre arte y vida. Debido a ello, podemos explicarnos porque para los críticos posmodernos –quienes fundamentalmente aplican análisis culturales–, el valor del Arte Pop radica en su habilidad para leer, filtrar y ofrecer al público una mirada

¹²⁴ Entrevista de G.R. Swenson a Roy Lichtenstein “from What is Pop Art? Part I”, en Steven Henry Madoff *op. cit.* p. 108

¹²⁵ Lawrence Alloway *op. cit.* p 7

refrescante sobre los temas más cotidianos¹²⁶. Para Alloway, quién caracteriza al Arte Pop como un arte que trabaja con signos, su valor más alto radica en que al modificar lo cotidiano, dicho tipo de arte evidencia la movilidad del signo¹²⁷.

Alejada de los principios puristas que rigieron a la estética moderna, la crítica posmoderna resalta el desinterés del Pop por buscar esencias, al tiempo que también enfatiza la forma en que éste comparte e incorpora en sus obras elementos de la alta y la baja cultura. Para Alloway, el Arte Pop constituye un proceso de abreviación¹²⁸ entre la reproducción mecánica, la vida cotidiana y la cultura de masas, es por ello que encomia valores como el anonimato y rechaza otros como la novedad, la originalidad y la autenticidad¹²⁹.

La crisis del arte autónomo que el Pop ocasiona, no sólo se halla en la introducción de la cultura de masas como tema de la vida cotidiana, o en el papel activo que juega el público frente a la obra de arte; sino también en el retorno de la política al terreno del arte. Si bien es cierto, los artistas pop jamás se interesaron por darle un carácter panfletario y/o militante a su obra, debemos señalar que el contenido político del Arte Pop según algunos críticos de arte radica en el empleo de estrategias críticas, más que en la enunciación de proclamas o manifiestos abiertamente ideológicos. De éste modo, podemos decir, que algunos críticos señalan en las estrategias políticas del Arte Pop el empleo de tácticas de subversión, alejadas de la clásica militancia moderna,

¹²⁶ Barbara Rose *op. cit.* p 64

¹²⁷ Lawrence Alloway, *op. cit.* p 47

¹²⁸ *Ibidem* p. 9

¹²⁹ Referente a la crisis del individuo y a la depreciación que sufre la creatividad del genio artístico cfr. La famosa declaración de Warhol en la que retomando una idea de Brecht asegura que todos deben de ser iguales, aunque a diferencia de Brecht la vía que postula Warhol es la del consumo y la emulación de las máquinas. Entrevista de G.R. Swenson a Andy Warhol "from What is Pop Art? Part I", en Steven Henry Madoff *op. cit.* p. 103

mismas que hacen del cuestionamiento de las prácticas culturales canónicas un problema político¹³⁰. Así, se comienza a leer por parte de la crítica otras formas de impactar el campo de la política a partir del terreno del arte. Gracias a lo anterior, podemos decir, que en términos generales, la crítica posmoderna, lee al Arte Pop como parte de una lógica cultural distinta al modernismo clásico, aunque en ningún momento señala abierta y claramente una ruptura o el inicio de un nuevo momento histórico. Estos últimos serán señalados años después por la Historia y la Filosofía del arte, quienes a diferencia de la crítica ya cuentan con la perspectiva histórica.

3.2 El Arte Pop: signo de la crisis de la Modernidad.

Con respecto a los trabajos que abordan el problema del Arte Pop con distancia histórica, podemos ubicar dos grandes grupos. Nuestro primer grupo son aquellos autores que a pesar de escribir con la distancia temporal de por medio, dan continuidad al pensamiento moderno crítico y a la idea de historia y arte que éste acoge en su seno. El segundo, el grupo de los posmodernos se caracteriza por elaborar una visión crítica de los principios modernos, por lo que no continúan su tradición y no comparten su idea de la historia. Lo anterior, implica que para estos autores los principios modernos no constituyen verdades universales e incluso ahistóricas, sino que, más bien se les comprende como saberes y posturas ideológicas producto de una época, lo que les convierte en objetos cuestionables, cuyo análisis más propicio es el que se realiza a partir de la conciencia de su carácter temporal. Es decir, que para nuestros autores

¹³⁰ Las preocupaciones políticas contenidas en el Arte Pop se pueden encontrar en preguntas como ¿Qué estrategia política contiene una actitud que celebra al capitalismo y al *american way of life*? Y ¿qué estrategia política contiene un arte que al referir un ideal de vida (sobretudo el Pop inglés) se muestra claramente desinteresado por la situación política contemporánea? En Thomas B Hess "Pop and public" en Steven Henry Madoff *op. cit.* p. 101. Debemos de aclarar, que no todos los críticos posmodernos observan estrategias políticas contenidas en actitudes de desinterés y celebración del *statu quo*, pues para algunos, política sigue siendo sinónimo de una actitud militante cfr. Barbara Rose *op. cit.* p. 59

posmodernos la Modernidad se caracteriza por haberse construido a sí misma a través de una sucesión de actos y discursos, por lo que ésta es caracterizada como una serie de estrategias narrativas que moldearon una realidad histórica específica. Debemos aclarar, que a pesar de que todos los posmodernos aquí tratados coinciden en que la Modernidad constituyó un periodo histórico cuyos principios culturales estaban articulados por una determinada narrativa, no todos nuestros autores ven en la crisis del relato moderno el fin de los discursos como estrategias de control o dominación. De hecho dentro de los posmodernos, encontramos dos posturas claramente definidas. La primera se caracteriza por proclamar el fin de la historia tal y cómo la modernidad se la explicó, por lo que al eliminarse los cánones universales, hablan de la posmodernidad como la era de la pluralidad. Frente a los posmodernos que celebran a su época como la era que logró abolir los sistemas de exclusión, encontramos a los herederos de la tradición crítica, quienes retoman la idea de que en cada época histórica se construye un relato legitimador, esto con la intención de evidenciar los modos de control establecidos por el pensamiento moderno, al tiempo que también buscan cuestionar las estrategias discursivas propias de su época, lo que incluye un análisis paralelo, en el que se analiza la manera en que las prácticas artísticas y la crítica construyeron a la neovanguardia (práctica-discurso) de modo performativo¹³¹.

3.2.1 La lectura moderna del Arte Pop

Para Roland Barthes, -- representantes del pensamiento moderno-- la posmodernidad, no constituye una nueva época con una lógica cultural totalmente diferente a la moderna, ni tampoco significa una nueva etapa histórica. Para nuestros

¹³¹ Lynne Coell "The independent group: british and American pop art, a "palimpsestuous" legacy" en Varnedoe Kirk y Adam Gopnik ed. *Modern art and popular culture. Readings in high and low*, Nueva York, MOMA, 1990, il., p. 205

autores modernos, la posmodernidad suele ser entendida como una continuidad o una etapa superior de la misma modernidad. En resumen podemos señalar que nuestros autores modernos al no situarse fuera del discurso moderno, entienden a éste como universal, y no como una estrategia narrativa construida en un momento histórico determinado.

Igual que Andreas Huyssen¹³², Roland Barthes, también observa en el Arte Pop el retorno de la copia, del arte figurativo, más que una vuelta cíclica¹³³ o una simple imitación de los principios de la vanguardia. A diferencia de Huyssen y de Bürger, Barthes ve en el empleo de las nuevas técnicas no sólo la intención de modificar al arte sino al concepto de éste. Sin embargo, para Barthes, el Pop, no sólo pretendió transformar al arte, sino que por medio del empleo de algunos elementos tomados de la vida cotidiana y la cultura de masas, el Arte Pop también logra poner en jaque a algunos conceptos pilares del modernismo, pues a través de elementos tales como la repetición, emprende un ataque al aura que el modernismo mantuvo dentro de sus obras de arte.

el doble es una copia, no la sombra,: al lado de, no detrás de: un nivel, insignificante, por tanto un doble irreligioso¹³⁴

Para Barthes, la repetición empleada por el Pop, se desliza en la mera superficie, por lo que pretende mostrar imágenes deshumanizadas. Esto constituye el alejamiento de los símbolos, puesto que el Arte Pop, no busca significar, sino presentar al hecho en sí al tener como fuente a los estereotipos. El Pop tampoco pretende ser narrativo aunque sí sea figurativo, pues no es el hecho el que se transforma en una imagen, “Es la imagen que se convierte en hecho”¹³⁵. Barthes ve en el Arte Pop, una intención iconoclasta, en

¹³² Capítulo 2.2.1 Los modernos ante la neovanguardia

¹³³ Roland Barthes “That old thing, art...” en Steven Henry Madoff *op. cit.* p.370

¹³⁴ *Ibidem*, p.371

¹³⁵ *Ibidem*, p.372

tanto que éste tiene por intención abolir el significado. A pesar del intento que el Pop emprende por no significar nada, éste se reinscribe en el mundo del arte, es decir de los significados a través de su carácter enfático (exagerar el tamaño y los formatos, al hacer objetos desproporcionados y también a través del empleo que hace del color). Al inscribirse en el mundo de los significados, según Barthes, el Pop sí constituye una práctica artística, pues al significar, se aleja de la vida (los hechos en sí mismos). Con lo anterior, Barthes señala que el Pop no reúne al arte y la vida, pues éste se sigue moviendo dentro de los límites del arte autónomo. Al significar, el Pop, sigue siendo arte en un sentido universal moderno, porque responde a la pregunta “esencial” del arte “¿Qué quiere decir?”¹³⁶.

El intento del Arte Pop, por no significar, no logra eliminar a la definición moderna de arte, pero sí le modifica. Según Barthes al hacer que el significado se mueva, el Pop, sí representa, porque es ontológico, en tanto que representa identidades eternas (Marilyn, Liz..) (figuras 14 y 15). Barthes, guarda una profunda similitud con Alloway y sus seguidores, pues el filósofo no sólo señala al igual que el crítico inglés la movilidad del significado ocasionada por el Arte Pop¹³⁷; sino que los escritos de ambos coinciden en que el Pop juega con los símbolos de su cultura (Barthes le llama identidades eternas, mientras que Alloway les comprende como íconos¹³⁸).

A la par de Bürger y Huyssen, Barthes nos ofrece una lectura moderna del Arte Pop, sin embargo, en el caso de Barthes esta no es negativa, pues para él, a pesar de sus

¹³⁶ *Ibidem*, p 374

¹³⁷ Para una presentación más detallada del trabajo de Alloway y su lectura de la movilidad del signo en el Arte Pop cfr. Éste escrito p. 45 ss.

intentos, el Pop no compromete a la modernidad, ni al tipo de arte generado por ésta, pues no desestabiliza a la estructura de la cultura y el arte: el significado.

3.2.2 La lectura posmoderna del Arte Pop.

Según Danto, la historia del arte escrita por la modernidad, se divide en dos episodios, los cuales tienen una idea progresiva de la historia. El primer episodio, está marcado por el trabajo de Vasari y tiene su más alto valor en la capacidad de representar que presenta un artista. El segundo episodio, es el caracterizado por la obra de Greenberg, quién se enfoca a abordar el problema de las condiciones materiales del medio¹³⁹. En los años sesenta, con la crisis del pensamiento moderno, Danto, ve en la apertura de las posibilidades artísticas, el final de las direcciones y con ello el final de los relatos legitimadores. Según Danto, el cambio en la dinámica del arte, que representa el arte de los sesenta, sólo pudo haber sido entendido con la distancia histórica, debido a que el discurso modernista había planteado un futuro diferente¹⁴⁰. El arte que marca de manera más clara el final del relato occidental, es el Arte Pop, pues al mostrar que todo puede ser arte, éste evidencia que se han eliminado los cánones y los fines. La pluralidad en el mundo del arte, introducida por el Pop, según Danto consiste en la elevación de lo común al arte refinado. Danto, asegura que el Arte Pop *transfigura* en arte todo lo que conocemos, por lo que lo común adquiere trascendencia en cuanto se establece la “adoración de lo ordinario”¹⁴¹. Danto argumenta que “el pop se opuso al arte en favor de la vida”¹⁴², y con ello no sólo transformó las prácticas de la Institución del arte, sino que puso en crisis a la estética tradicional y a la definición de arte

¹³⁹ Arthur Danto, “Arte pop y futuro pasado” en Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, p. 150

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 146

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 153

¹⁴² *Ibidem*, p. 155

establecida por la filosofía moderna¹⁴³. El Arte Pop, según Danto, evidencia la necesidad de establecer una nueva teoría; pues el Pop subvierte la lógica platónica (la cual relega al arte mimético al último lugar, al decir que el pintor, al imitar a la realidad, la cual a su vez ya imitaba a la idea, sólo se queda con la apariencia de las apariencias, por lo que carece de conocimiento) al acercar al arte y a la realidad, ello ocasiona que surja la pregunta ¿Qué es lo que hace que los objetos cotidianos bajo ciertas circunstancias se vuelvan arte? El problema en que la *caja brillo* (figura 16) mete a la estética tradicional, desata la pregunta de: “¿por qué era una obra de arte cuando los objetos a los que se parece exactamente, al menos bajo un criterio perceptivo, son meras cosas, o al menos, meros artefactos. E incluso siendo artefactos, el paralelo entre ellos y lo que hizo Warhol era exacto?” [...] ¿Qué diferencia a una obra de arte de algo que no lo es sí, de hecho parecen exactamente iguales?”¹⁴⁴.

El arte posthistórico, no se ajusta a los parámetros de la estética clásica, pues no es bello. El arte contemporáneo, tiene la capacidad de mostrar que lo bello no forma parte definitiva del arte. Esto pone en crisis a la Estética, porque muestra que sus pretensiones universales y ahistóricas, son producto del pensamiento de la época que le generó (siglo XVIII). El mayor problema de la Estética con respecto al arte contemporáneo radica en que esta disciplina surgió en una época en la que, a pesar de que lo bello no era cualidad exclusiva de las obras de arte (pues Kant reconoce que lo bello existe en la naturaleza), la “belleza estaba implícita en las obras de arte, incluso aunque éstas herraran en su objetivo”.¹⁴⁵ Por su parte, el modernismo, se encargó de reforzar los principios de la Estética al encomiar la inutilidad del arte, su separación del

¹⁴³ *Ibidem*, p. 156

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 149

¹⁴⁵ Arthur Danto, “De la estética a la crítica del arte” en Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, p. 106

mundo político, y al proclamar la universalidad del gusto y apoyar la idea moderna del genio artístico. Frente a lo anterior, el Arte Pop, muestra que la importancia del arte ya no radica en los valores estéticos que éste encierra, por ello, para analizar el arte contemporáneo, resulta más útil, el empleo del característico relativismo cultural usado por la crítica de arte como crítica de la propia cultura; y no tanto la estética y sus valores universales¹⁴⁶. La estética tradicional (entendida por Danto como sinónimo de universalismo) no es útil para el análisis del arte posthistórico, pues éste opera bajo la lógica de las particularidades culturales e históricas; por ello, Danto propone una filosofía del arte, como respuesta a la crisis de la autonomía estética¹⁴⁷. Lo anterior, no significa, que Danto proponga el abandono de la filosofía en favor de la crítica.

Una teoría general de la calidad podría contener entonces la virtud estética no como un rasgo definitorio sino como un caso particular. Por eso espero haber mostrado que la virtud estética no nos puede ayudar en el arte después del fin del arte¹⁴⁸.

Como ya se abordó en el apartado 2.2.3 *Los posmodernos ante la neovanguardia*, Hal Foster sostiene que la neovanguardia no repite ni normaliza al proyecto de la vanguardia histórica, sino que por el contrario, la neovanguardia, por primera vez comprende el proyecto de la vanguardia histórica, como un proyecto crítico cuya finalidad es desestabilizar a las prácticas burguesas y cuestionar a la institución del arte. Es decir, que para Foster, la neovanguardia retoma los principios críticos de la vanguardia histórica, más no su programa, es por ello que Foster dice que la comprende más no la completa. La lectura de Foster de una neovanguardia que cuestiona a su presente por medio de la resignificación de las estrategias de la vanguardia histórica, nos permite entender porqué para Foster el Arte Pop de los años sesentas constituye un arte crítico y no una simple apropiación burguesa de Dadá.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 116

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 117

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 116

Los retornos filosóficos y artísticos que se dan en la década de los sesenta, constituyen a la vez una ruptura y una revisión de los principios modernos, éste fenómeno, Foster lo caracteriza con el término psicoanalítico de acción diferida. Lo anterior, hace que la posmodernidad, se caracterice como una era antifundacional (anti narrativas que buscan un origen legitimador), en la que los inicios son aplazados y las explicaciones historicistas de causa y consecuencia pierden sentido¹⁴⁹.

En el caso específico del Arte Pop, Foster advierte que las primeras prácticas de fines de los cincuentas (Rauschenberg y Johns) repiten a Dadá, contribuyendo así a la institucionalización de la vanguardia, sin embargo, a diferencia de Bürger, Foster no entiende esto como una actitud reaccionaria, sino como una resistencia (inconciente) freudiana¹⁵⁰. Foster empata al Pop con el surrealismo, en tanto que ambos son un realismo traumático (Foster retoma de Lacan el concepto de trauma “como un encuentro fallido con la realidad”¹⁵¹). En tanto encuentro fallido con la realidad lo real no puede ser representado, sólo repetido. Según Foster, la repetición no es reproducción, por lo que “sirve para *tamizar* lo real entendido como traumático. Pero su misma necesidad *apunta* asimismo a lo real, y en este punto la repetición *rompe* la pantalla-tamiz de la repetición. Es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto *tocado* por una imagen”¹⁵². En el caso de Warhol, Foster, ve a un heredero de Dadá que practica un ambiguo nihilismo capitalista. En sus repeticiones, Foster ve una tensión entre la “subjetividad conmocionada” y la “repetición

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 36

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 26

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 136

¹⁵² *Ibidem*, p. 136

compulsiva”¹⁵³. El trabajo de Warhol, está marcado por grandes contradicciones, pues reproduce a la vez que produce efectos traumáticos. Para argumentar que Warhol reproduce y se abre, reproduce y multiplica el trauma, Foster nos presenta como evidencia las diversas imágenes de muerte en Norteamérica (figuras 17 y 18). Dado que el trauma sólo puede ser simbolizado mediante la acción diferida, la repetición de la imagen ayuda a digerir la conmoción; sin embargo, la contradicción que Foster encuentra en Warhol, es que sus repeticiones, al tiempo que tamizan, producen otro trauma en el terreno de lo real¹⁵⁴. En síntesis, según Foster, Warhol produce paradojas, pues al tamizar el trauma real está produciendo otro trauma igualmente real a través de la tensión que su obra presenta entre imagen afectiva –imagen desafectiva¹⁵⁵.

Para Benjamin Buchloh, Warhol buscaba reconciliar la contradicción ente la alta y la baja cultura, incluso en su vida, pues él pasó de la publicidad al arte. El intento de Warhol por reconciliar a la alta y la baja cultura, se ve enmarcado por el fin del modernismo y la reorganización masiva de la sociedad. Según Buchloh, el triunfo de la cultura de masas sobre la alta cultura constituye una transformación profunda en la lógica cultural de la época, sin embargo, ello sólo se puede apreciar a largo plazo.

pero esta fusión [la cultura de masa y el arte elevado] no implicaría simplemente una transformación del papel del artista y las cambiantes prácticas culturales, ello también afectaría a las imágenes y a los objetos y a sus servicios y funciones dentro de la sociedad. El triunfo real de la cultura de masa sobre la alta cultura eventualmente tendría lugar -- de forma inesperada para la mayoría de los artistas y críticos -- en las funciones que fetichizaron el concepto del arte elevado, asumido el mundo del arte en el más amplio [larger] aparato de la ideología¹⁵⁶.

El triunfo de la cultura sobre la tradición moderna (estética trascendental y la resistencia crítica), en el mundo del arte se manifestó según Buchloh en dos tipos de

¹⁵³ *Ibidem*, p. 134

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 140

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 140

¹⁵⁶ Benjamin Buchloh “Andy Warhol’s one dimensional art: 1956-1966, en Michelson, Anette ed., *Andy Warhol*, Cambridge, Massachusetts, 2001, p. 4

personalidades culturales; la primera es el coleccionista de arte de vanguardia, y la segunda es el artista convencional, cuyo principal objetivo era producir arte comercial.

Para Buchloh, el valor de la obra de Warhol, reside en el acercamiento que se da entre la alta y la baja cultura al interior de esta última, pues según Buchloh, Warhol, no deja de moverse dentro de los límites del sistema del arte. Las estrategias con que Warhol hace frente a la crisis de la alta cultura modernista, son: el distanciamiento de la idea moderna de originalidad y autoría, conceptos que son sustituidos por el trabajo en equipo y las colaboraciones; mientras que en el terreno de la técnica las innovaciones se encuentran en el uso del diseño gráfico, las series y la repetición¹⁵⁷.

Las estrategias artísticas de Warhol, al poner en crisis a los parámetros de la Modernidad, señalan un cambio histórico que se venía gestando desde el fin de la segunda guerra mundial. Para Buchloh, Warhol marca el cambio histórico por lo que constituye un claro representante de otra dinámica cultural. El viraje del modernismo a la posmodernidad, según Buchloh, no consistió en abolir a la institución del arte, sino en replantearla, pues Warhol no desmantela, sino que replantea, redefine¹⁵⁸, [rethink] a la experiencia estética, la cual ya no se caracteriza por el empleo de categorías universales, sino por ceñirse de modo estricto a su contexto histórico-cultural. Es por ello que la obra de Warhol representa:

la transformación de una práctica estética de la negación trascendental a una [estética] de afirmación tautológica, [misma que] se encuentra mejor articulada en el famoso dictum de John Cage: "Nuestra poesía es ahora la realización de que no poseemos nada. Por lo tanto, cualquier cosa es un deleite (desde que no le poseemos...)"¹⁵⁹

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 7 y 10

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 35

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 11

El Arte Pop y Warhol, no son para Buchloh una ruptura, sino más bien un *asalto* a la tradición. El empleo de los elementos de la tradición en fines no modernista lo podemos observar, en la reconfiguración del espacio vacío en obras como *Hágalo usted mismo* o los monocromos *Round Jackies* y *Silver Liz* (figuras 19,20 y 21). En estas obras, el llamado asalto a la tradición, puede ser localizado según Buchloh, en la mezcla de lo vulgar y el hermetismo de los monocromos (valor autorreferencial del arte modernista)¹⁶⁰. El asalto a la tradición que da forma a la obra de Warhol, para Buchloh significa el agotamiento del proyecto modernista, a través de la destrucción de la metafísica en el arte¹⁶¹ como estrategia estética¹⁶².

Para Buchloh el trabajo de Warhol, no celebra lo banal, sino que subvierte la lógica cultural de la modernidad y las bases de la autonomía estética. Warhol logra invertir el sentido de la alta cultura, al usar “lo falso” en contra del canon modernista, al hacer arte basado en la iconografía de la cultura popular norteamericana¹⁶³. Para Buchloh, Warhol no “transfigura” lo banal en arte, sino que, por el contrario, lo banal intenta desacralizar al arte. Lo anterior, no lo hace con el fin de unir arte y vida, sino de cuestionar a la institución moderna del arte.

El empleo de la repetición serial y la disposición espacial del cuadro, logran subvertir la unidad como totalidad. Al llevar sus estrategias estéticas más allá del lienzo, Warhol, acorde con Buchloh, reta al modernismo y a la comodidad que le representaba a los artistas moverse dentro de los límites sancionados por la tradición. Al ir más allá

¹⁶⁰ Mientras que Danto ve en la apropiación que el Arte Pop hace de la tradición y la historia del arte una lectura “liberada” de esta última; debemos de señalar que para Buchloh, el asalto que el Pop y en especial Warhol hacen de la tradición, es una reinterpretación marcada por un contexto histórico diferente al modernista, (el cual se caracteriza por el auge de la cultura de masas).

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 18

¹⁶² *Ibidem*, p. 32

¹⁶³ *Ibidem*, p. 24

del lienzo, Warhol, no sólo da el paso que Pollock no dio con la pintura de acción, sino que evidencia a la modernidad como ideología, pues como Buchloh explica, con dicha estrategia, Warhol está cuestionando los implícitos de toda una manera de ver, entender y explicar el arte¹⁶⁴.

Al continuar el trabajo de Johns y Rauschenberg, Warhol “llega al umbral de la abolición de la pintura”, frente al cual se detiene, pues finalmente Warhol, decidió ceñirse a lo que el público y el sistema de las artes esperaban de un pintor. Lo anterior se debe según Buchloh al “positivismo oportunista” de Warhol, el cual le permitió reconocer al sistema del arte y moverse dentro de sus reglas¹⁶⁵.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 33

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 35

4 Vuelta atrás: el debate de la cultura de masas en la Modernidad.

4.1 La oposición alta y baja cultura.

Dentro del pensamiento moderno los conceptos de historia e Ilustración son indisociables, pues para dicho movimiento, la historia es la búsqueda progresiva que la humanidad ha emprendido por el establecimiento del conocimiento (la luz), el cual le ha de brindar las armas (saber) con las cuales se ha de liberar. En síntesis, para los modernistas la historia es el desarrollo de la ilustración del mundo.

Al escuchar las intenciones del programa que la Ilustración se trazó, surgen las siguientes dudas ¿De qué habría de ser liberado el hombre? y ¿por qué es el conocimiento el instrumento con el que éste se ha de liberar? Para contestar éstas preguntas debemos de recordar, que la Ilustración concibe a la historia como una línea con un principio (inicio del conflicto), un desarrollo (búsqueda de la luz que destruirá los mitos a través de la razón) y un fin (liberación del hombre como resolución del conflicto). Al preguntarse por el origen del conflicto que aviva la historia, la Ilustración nos dice que todo inicia con la oposición que se suscita entre individuo y cultura cuando se establece la vida en civilización¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Dicha oposición, según Freud, se debe a que el hombre está en la búsqueda constante de su felicidad, a través de la satisfacción de su *ello*. Ésta satisfacción, se ve coartada por las tres formas del sufrimiento humano, la primera es la inferioridad del hombre ante la naturaleza y la segunda es la caducidad del cuerpo. Estas formas de sufrimiento, según Freud, pueden ser superadas o mitigadas. Sin embargo es la tercera, el establecimiento de una vida en sociedad, la que causa mayor incomodidad al hombre, pues el pacto social que le limita está pensado para la protección y el bienestar de la comunidad, a costa de la libertad absoluta del individuo¹⁶⁶. La situación anteriormente descrita, da lugar a un conflicto constante entre las pulsiones y deseos del individuo (representadas por el *ello*) y el súper-yo social, encarnado por la cultura. En otras palabras, podemos decir que la relación individuo-sociedad está dada en una constante contradicción necesaria. Sigmund Freud, “El malestar en la cultura”, en *El malestar en la cultura y otros ensayos*, trad. de Ramón Rey Ardid y Luis López-Ballesteros y de Torres, España, Alianza editorial, 2000 p.30-31

Como ya hemos anotado, el instrumento con el que el hombre ha de propugnar por su liberación, es el conocimiento. Éste último, a través de la técnica¹⁶⁷ es empleado por el ser humano para dominar a la naturaleza que tradicionalmente le ha sobrepasado. Así, a través del saber, según la Ilustración, el hombre se ha de convertir en el señor de todas las cosas. El proceso de dar luz en el mundo a través de la razón, se encuentra directamente relacionado con el combate a las explicaciones irracionales, las cuales la Ilustración identifica como mitos. Sin embargo, tal y como nos indican Max Horkheimer y Theodor Adorno en *Dialéctica de la Ilustración*, el mito al erigirse como una explicación del entorno del hombre, forma parte de un primer intento por iluminar al mundo¹⁶⁸.

Debido a que la Ilustración es un movimiento progresivo que no se detiene, las explicaciones que un día fueron la avanzada del pensamiento, en cuanto detienen su movimiento y dejan de cuestionar todo (incluso a sí mismas), se convierten en mitos, es decir en explicaciones irracionales que prolongan el *statu quo*, y que por tanto demoran la llegada de la liberación, al impedir que el proceso de ilustración siga su curso.

Como podemos observar –según la Escuela de Frankfurt– el desarrollo de la historia, se encuentra animado por un movimiento constante, el cual, en aras de alcanzar las promesas de la Ilustración, ha de dejar atrás lo que alguna vez fue saber. Así, según Horkheimer y Adorno, la cultura ilustrada, la burguesía y el capitalismo, han de ceder

¹⁶⁷Max Horkheimer y Theodor Adorno, “Concepto de Ilustración” en Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, (colección estructuras y procesos, serie filosofía) Introducción y traducción de Juan José Sánchez, España, editorial Trotta, quinta Edición, 2003, p. 60. La primera publicación de este texto se realizó en el año de 1944, bajo el título de *Fragmentos filosóficos*; y fue hasta el año de 1947 cuando, el libro apareció con el título de *Dialéctica de la Ilustración*. Juan José Sánchez, "Introducción. Sentido y alcance de Dialéctica de la Ilustración." en *Ibidem* p.9

¹⁶⁸ *Ibidem* p.66

ante la dialéctica de la modernidad, con tal de que la humanidad continúe su búsqueda de la libertad.

Frente al curso dialéctico que la historia debería de seguir, Horkheimer y Adorno, se encuentran con la novedad (lo cual hace que entiendan a su presente como una época sin precedentes), de que el capitalismo busca perpetuarse, situación que está frustrando el desarrollo de la Ilustración. Los modernos o lustrados, no están en contra del capitalismo *per se* –pues como Kracauer¹⁶⁹ nos señala– dicho fenómeno histórico, en algún momento fue pieza clave para el ataque a los mitos¹⁷⁰; de lo que tanto se quejan los modernos que escriben después de la segunda guerra mundial es de la pretensión que tiene el capitalismo de perpetuarse, pues ello significaría que por primera vez en la historia, la lucha por la desmitificación del mundo se detendría.

Acorde con la lógica moderna, el cese del movimiento, debe de ser entendido como el fin del conflicto (motor de la historia). Sin embargo, para Adorno y Horkheimer, la perpetuación del capitalismo y el mundo burgués, no significa que la historia corra el riesgo de detener su curso porque haya alcanzado las promesas de la Modernidad, sino que por el contrario, al detenerse en el estadio de desarrollo que constituye el capitalismo tardío, la cultura está unificando a los hombres, pero no porque les esté realizando como individuos libres que a pesar de vivir en sociedad ya no se encuentran coartados por el pacto social; sino más bien porque les convierte en una masa homogénea, manejable conformada por individuos prescindibles. El más claro ejemplo de lo anterior, nuestros autores frankfurtianos, lo encuentran en el fascismo,

¹⁶⁹ *Las masas ornamentales. Ensayos de Weimar*. Originalmente fue publicado en el año de 1963, aunque el ensayo "The mass ornament" fue publicado en el año de 1927

¹⁷⁰ Sigfried Kracauer, *The mass ornament. Weimar essays*. Traducción, edición e introducción de Thomas Y. Levin, , Londres Inglaterra, Cambridge, Harvard University press , 1995 p. 81

pero también en la cultura de masas desarrollada por el capitalismo (sobre esto abundaremos más adelante).

Como parte del proceso de mitificación que el movimiento ilustrado atraviesa, Horkheimer y Adorno, ven que la Razón se ha subsumido a un fin (servir al capitalismo). Al entrar la Razón en el juego burgués de la utilidad, ella misma se ha eximido de su compromiso con la búsqueda de la libertad, tornándose así en mito¹⁷¹; pues se ha transformado en una herramienta para acumular datos, procesar, clasificar y repetir, reduciendo así, al movimiento ilustrado a positivismo¹⁷². Dentro del mundo capitalista, el único ámbito de la cultura que aún escapa a la lógica de la utilidad es: el arte, pero de ello hablaremos más adelante, cuando enfrentemos el concepto de autonomía estética de Adorno a las opiniones que Clement Greenberg emite en torno al Expresionismo Abstracto.

4.2 Cultura de masas como la fusión entre arte y vida.

Según la concepción ilustrada de la historia, ésta es el proceso de introducción de verdad en el mundo¹⁷³, y el modo en que dicho proceso se lleva a cabo es a través del ejercicio de la cultura, como un modo de enaltecer al hombre.

En el capitalismo tardío se está viviendo el surgimiento de una nueva forma de cultura. Ésta, según los modernos, consiste en que por primera vez en la historia, las masas tienen la posibilidad de acceder a la dinámica de vida establecida por la burguesía. El fenómeno anterior representa un gran problema para nuestros pensadores

¹⁷¹ Horkheimer y Adorno *op. cit.* p. 63

¹⁷² Horkheimer y Adorno *op. cit.* p. 79

¹⁷³ Kracauer *op.cit.* p.79

modernos, pues ellos están presenciando las consecuencias de que el desarrollo del capitalismo haya enrolado a las masas en una nueva lógica cultural, la cual consiste en la delimitación del tiempo que se dedica al trabajo (tiempo libre).

Las lecturas que surgen a partir de que las masas tienen la posibilidad de formar parte de la cultura, son muy diversas, pues por un lado algunos como Greenberg¹⁷⁴ asocian a la cultura de masas con la generación de una “falsa” cultura que se contrapone al proyecto moderno del Arte Autónomo. Por otra parte hay quienes ven en la cultura de masas la oportunidad que el capitalismo estaba buscando para consolidarse y así establecer un nuevo modo de dominación total. O por el contrario, podemos encontrar a los filósofos que como Benjamin¹⁷⁵ ubican en la aparición de la cultura de masas la posibilidad de realizar a los principios ilustrados, pues al tener todos los hombres acceso a la cultura, ésta dejaría de ser para unos cuantos –los instruidos burgueses–. Al fundirse cultura y vida se estaría emulando al estadio anterior al establecimiento de la vida en comunidad, en el cual, el hombre era libre, pues no estaba sometido al pacto social. Sin embargo, a diferencia de la situación anterior al establecimiento de la civilización, ahora el hombre se realizará dentro de la cultura, sin que le moleste coexistir con los demás.

¹⁷⁴ El texto de Clement Greenberg en donde se desarrolla el presente argumento es "*Vanguardia y kitsch*", éste artículo fue escrito para la revista "Partisan Review", en el año de 1939. Según Serge Guilbaut, el momento en que Greenberg escribe este ensayo, el crítico norteamericano, se encuentra muy cerca del pensamiento de León Trotsky, sin embargo a diferencia de éste, Greenberg no incluye en su texto argumentos políticos a favor de la revolución. De hecho, a pesar de haberse localizado cerca del pensamiento trotskista, Greenberg, comienza a argumentar que el perfeccionamiento de la tradición es el único modo de "salvar" a la cultura del *kitsh*. Que hacia el final de los años treinta suprima el contenido militante y comunista de sus textos no implica que éstos, contengan ya entre sus líneas una apología del liberalismo a través del encomio hecho a la Escuela de Nueva York. Cfr. Serge Guilbaut. "The new adventures of the avant-garde in America. Greenberg, Pollock, or from Trostkysm to the New Liberalism of the "Vital center". Publicado por primera vez en *October*, Vol 15. (Invierno, 1980), pp. 61-78, tomado de <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28198024%2915%3C61%3ATNAOTA%3E2.=CO%3B2-M>

¹⁷⁵ El texto de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*, fue escrito en el año de 1936. Cfr. Bolívar Echeverría, "Introducción", en Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* trad. Andrés Weikert, México, Itaca, 2003, p. 9-10

Para Benjamin el proceso de ilustración está por completarse. Dentro del mundo del arte esto significa que las obras habrán de abandonar la función ritual bajo la cual nacieron, para así poder complementar el proceso de secularización por el que han atravesado desde que la Modernidad surgió con el Renacimiento¹⁷⁶. El aura (alo de ritualidad que hace que las obras de arte permanezcan como algo único y lejano al espectador) de las obras de arte se encuentra conectada de forma directa con la tradición. Es por ello, que según Benjamin, para poder completar el proceso de ilustración en el arte, es decir, que para que las obras de arte pierdan su carácter ritual y se tornen asequibles a las masas, es necesario eliminar a la tradición. Para Benjamin dicha eliminación no significa terminar con la cultura, por lo que él no está pensando que la humanidad se acerque a un estado anárquico o de barbarie; sino que Benjamin, entiende a la crisis de su tiempo como algo positivo¹⁷⁷, pues sólo de ésta ha de surgir el arte que permita conciliar a las masas con las exigencias de la vida en civilización.

El arte en el que Benjamin está pensando, es el cine, pues éste ha de sustituir el antiguo valor ritual de la obra de arte por un nuevo valor de exhibición. El cine como una nueva forma de arte, ha de valerse de los adelantos técnicos de su época, por lo que ya no es reproducido mecánica, sino técnicamente. Lo anterior significa, que el problema de la originalidad y la autenticidad ya no tienen sentido, pues el cine, gracias al montaje está construido de fragmentos –que mediados por las máquinas – son desechados o unificados con un nuevo sentido¹⁷⁸, por lo que dicha práctica artística, en palabras de Benjamin, tiene la “capacidad de ser mejorada”¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* trad. Andrés Weikert, México, Itaca, 2003, p.50

¹⁷⁷ *Ibidem* p.45

¹⁷⁸ *Ibidem* p.81

¹⁷⁹ *Ibidem* p.61

A lo largo de la historia, Benjamin, ubica dos tipos de técnicas. La primera consiste en el distanciamiento que el hombre toma de la naturaleza con el fin de dominarla¹⁸⁰. El segundo tipo de técnica, de la cual nos habla Benjamin, es una técnica en la que el hombre –igual que en el periodo anterior a la civilización– se encuentra unido con la naturaleza; sin embargo, a diferencia del estado primigenio, en ésta ocasión la balanza se inclina a favor del hombre, pues en dicha relación la humanidad ya no está sometida a la naturaleza. La segunda técnica, según Benjamin reconstituirá al hombre, pues éste se verá liberado, por el uso que haga de la técnica frente a la naturaleza¹⁸¹.

Gracias al empleo que el hombre hace de la técnica, el cine resulta ser el arte que ha eliminado su aura. Lo anterior, significa que el cine abre el camino para que el arte y la vida se vuelvan a unir, pues ante todo, el cine es la práctica artística que ha abandonado su “existencia parasitaria dentro del ritual”¹⁸², para pasar a ser un arma política. Debido al valor de exhibición que caracteriza al cine, la obra de arte deja de ser autónoma; pues según Benjamin, ésta vuelve como el arte en sus inicios (prehistoria) a fundirse con la cultura. Sin embargo, la gran diferencia entre las prácticas culturales de la prehistoria y las de la época de Benjamin, es que en las primeras, arte y vida estaban unidos, porque en ellos todo era magia, pues la humanidad vivía dentro de la lógica del mito; mientras que en la situación propiciada por el cine, el arte y la civilización se han vuelto a unir porque el primero ha adquirido un carácter activo, gracias a que su función social es elaborar una cultura en la que las masas se realicen. Con lo anterior, Benjamin afirma, que ante todo el arte debe de ser político (no ideológico, en tanto que no propugna por un fin inmediato y tangible, sino más bien por el fin más alto de la cultura: liberar al hombre), por lo que éste deja de ser principalmente bello (valor más

¹⁸⁰ *Ibidem* p. 56

¹⁸¹ *Ibidem* p.56-57

¹⁸² *Ibidem* p.51

alto del arte desde Kant) para convertirse en útil¹⁸³. Según Benjamin, que el arte abandone el valor de bello que la cultura burguesa le había impuesto, significa el fin de la Institución del arte, ésta situación –a diferencia de Adorno y Greenberg – a Benjamin no le pesa; por el contrario, él celebra el fin del arte y la crisis de la Autonomía Estética, pues ello dará paso a la anhelada conciliación entre individuo y cultura.

El cine funciona como válvula de escape para la presión que ejerce la civilización, pues realiza las fantasías individuales en la pantalla y así el individuo no transgrede el pacto social, pues la “[...] tecnificación ha creado la posibilidad de una vacuna psíquica contra [las] psicosis masivas”¹⁸⁴. Con lo anterior, Benjamín vaticina el fin del Arte Autónomo, pues éste deja de ser principalmente contemplativo (pierde su valor de culto) para convertirse en el arma cultural que sublimará a un tiempo los deseos reprimidos de las masas a través de la diversión¹⁸⁵.

Por su parte Adorno, al igual que Benjamin, también hace una lectura moderna de la aparición de la cultura de masas, sin embargo, a diferencia de éste último, Adorno ve en la generación masiva de cultura el establecimiento de un modo total de dominación, y no la vía para la liberación del hombre.

En Adorno encontramos la idea de que la colectividad, lejos de acercarse al cumplimiento de los ideales ilustrados, está cada vez más lejos de realizar a la humanidad a través de la figura del individuo, pues es precisamente debido a la técnica –por medio de la cual la humanidad buscaba establecerse como la señora de todas las

¹⁸³ *Ibidem* p.71

¹⁸⁴ *Ibidem* p.87

¹⁸⁵ *Ibidem* p.93

cosas¹⁸⁶ – que el hombre se ha vuelto esclavo de sí mismo. Lo anterior se debe a que los medios se han convertido en fines, pues lo que un día pretendió ser ilustración ahora es magia¹⁸⁷ y el único tipo de razón que subsiste en la época en que Adorno y Horkheimer escriben es la razón instrumental¹⁸⁸.

De esta forma, Adorno encuentra que detrás de la democratización de la cultura y el arte, detrás de las bondades del estado de bienestar y su omnipresencia¹⁸⁹, detrás de las nuevas y muy amplias libertades que ofrece el capitalismo de su tiempo; se encuentran nuevas formas de dominación, mismas que ahora abarcan cada instante de la vida diaria de las masas, así por increíble que parezca a simple vista, las nuevas estrategias de dominación ejercidas por la Industria cultural (nombre que Adorno y Horkheimer dan a la cultura de masas producida por la dinámica capitalista) resultan ser más efectivas en tanto que hunden sus raíces en lo cotidiano y el tiempo libre. Así la industria cultural deviene en la ideología de la “autoridad desinteresada e imparcial”¹⁹⁰, pues a pesar de que la variedad de productos ofrecidos por el mercado es muy amplia, los contenidos de dichos productos son básicamente los mismos.

Para Adorno, la técnica es el elemento que ha logrado estandarizar a la sociedad, pues a través de ésta el monopolio que constituye la industria cultural normaliza las diferencias e incluso las elabora. La Industria cultural, logra reconciliar lo individual con lo universal, es decir que elimina el conflicto que según la Ilustración siempre caracterizó a la historia. Sin embargo, dicha contradicción no es resuelta, como

¹⁸⁶ Max Horkheimer y Theodor Adorno *op. cit.* p.61

¹⁸⁷ Max Horkheimer y Theodor Adorno “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” en Max Horkheimer y Theodor Adorno, *op.cit.* p.209

¹⁸⁸ Max Horkheimer y Theodor Adorno, “Concepto de Ilustración”, *op.cit* p. 80

¹⁸⁹ Max Horkheimer y Theodor Adorno, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” *op.cit* p. 195

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 204

pensaba Benjamin porque las masas crearan en sus propios términos una cultura “legítima”, sino más bien porque los intereses del capital, han creado una cultura universal protagonizada por pseudoindividuos; es decir, por figuras individuales perfectamente manipulables y suplantables. La idea del individuo como una pieza prescindible, que forma parte de un todo, la encontramos más detallada en el ensayo de “Las masas ornamentales” de Kracauer.

Él equipara a la cultura de masas generada por las sociedades capitalistas con las tablas rítmicas que se presentaban en los estadios durante la época de la posguerra. Dicho tipo de ejercicios constituyen un reflejo estético de la lógica capitalista¹⁹¹, debido a que sus figuras geométricas –mismas que evocan un sistema de exclusión¹⁹² --, constituyen la máxima expresión de la racionalidad y de lo milimétricamente planeado. Según Kracauer, en la cultura de masas los individuos sólo existen como una pieza dentro de un sistema, como una “fracción de la figura”¹⁹³ que da forma a las masas ornamentales.

A pesar de que Kracauer nos habla de la cultura de masas, para él la clave de la dominación es la manipulación del individuo, para efectos de lo anterior la reglamentación del cuerpo es de vital importancia, pues la “cultura del cuerpo”¹⁹⁴ como ideología lleva consigo toda una visión del mundo¹⁹⁵. La cultura de masas se sostiene en la manipulación del deseo y la prohibición. Adorno halla en la industria cultural la

¹⁹¹ Sigfried Kracauer, *op.cit*, p.79

¹⁹² *Ibidem* p.78

¹⁹³ *Ibidem* p.76

¹⁹⁴ *Ibidem* p.75

¹⁹⁵ *Ibidem* p.85

provocación constante que tiene desde su raíz la consigna de que el deseo debe de ser reprimido por el espectador¹⁹⁶, negándole a éste de antemano la realización del placer.

Es importante destacar que las masas ornamentales no funcionan del todo bien sin un público de mirada fija el cual se sitúa frente a éstas de manera estratégica¹⁹⁷, pues espectáculo y espectador son para Kracauer un sistema. Que el tipo de cultura denunciada por Kracauer se asemeje tanto a la cultura de masas propia del fascismo, sólo puede hablarnos de dos movimientos opuestos al proyecto moderno. Sin embargo, la cultura de masas en el capitalismo tiene la peculiaridad de que ha evidenciado sus fines¹⁹⁸ y, según Adorno, al mostrarse abiertamente como un negocio, elimina el compromiso del arte con la alta cultura lo que ocasiona que ésta deje de perseguir su más alto objetivo: liberar al hombre. Haciendo así patente el “triunfo del capital invertido”¹⁹⁹.

Los pseudoindividuos que la industria cultural fabrica, no sólo se encuentran del lado del público, sino que también pueden ser ubicados dentro del cine, pues éste se basa en el culto a la personalidad, es decir en la creación de estereotipos, mismos que al encarnar lo perfectamente común cancelan la posibilidad de establecer una empatía con los casos particulares y reales que se hallan entre el público, pues “la perfecta semejanza es la absoluta diferencia”²⁰⁰. De éste modo la Industria cultural, formula estereotipos que propugnan por la conformidad –eternizando así al capitalismo–, a la vez que

¹⁹⁶ Max Horkheimer y Theodor Adorno “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” *op. cit.* p.184

¹⁹⁷ Kracauer *op. cit.* p.77

¹⁹⁸ *Ibidem* p.78

¹⁹⁹ Max Horkheimer y Theodor Adorno “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” *op. cit.* p.169

²⁰⁰ *Ibidem* p.190

frustran al espectador, pues la distancia entre las estrellas de cine y el público no hacen sino indicarles a los hombres que nunca podrán equipararse a las primeras.

Benjamín, ya había notado la posibilidad de que la industria cinematográfica mantuviera la lejanía con el público, a través de la fabricación de una nueva aura, la cual es alimentada por el culto que se le rinde a las personalidades de la pantalla grande²⁰¹. El culto a la personalidad, no es la única forma en que la cultura de masas puede producir un aura, sino que también ésta puede ser producida –como también señala Kracauer– por el fascismo, el cual, según Benjamin al enaltecer a la modernidad a través de la guerra, está sometiendo a la humanidad para encumbrar a la técnica; es decir que está haciendo del hombre un objeto de autocontemplación, para quién “Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden”²⁰².

El fascismo tanto para Benjamin como para Kracauer y Adorno, es un régimen totalitario, que al darle prioridad a la técnica y no al desarrollo de la historia, busca perpetuarse, de ahí, que nuestros autores señalen al fascismo y a su inversión de los medios en fines, como un obstáculo que impide que las masas se realicen. En el caso de Adorno y Kracauer, la perpetuación que el capitalismo busca, obedece a un intento por ser total, y en esa medida, también constituye un freno a la dialéctica de la modernidad.

Debido a que Adorno entiende a la totalidad como el fin del movimiento iluminador, podemos entender porque se opone al establecimiento de la cultura de masas como un sistema. Para Adorno, la Industria cultural es totalitaria, porque elimina

²⁰¹ Walter Benjamin *op. cit.* p. 74

²⁰² *Ibidem* p.98-99

el conflicto, al homogeneizar a los individuos a través de la represión que ésta les pide que ejerzan sobre su propio placer.

Frente a los marxistas frankfurtianos, hallamos a Clement Greenberg, representante del pensamiento modernista. Para quién, a pesar de que, únicamente es cuestión de tiempo para que la cultura encuentre su culminación a través del refinamiento de la tradición, el crítico norteamericano, se encuentra preocupado por la aparición de una cultura de masas heredera del rápido desarrollo que el capitalismo sufrió a partir de la revolución industrial. Para Greenberg, la cultura de masas es la retaguardia del desarrollo de la humanidad, pues ésta significa un lastre para la alta cultura. El arte para masas o como Greenberg lo nombra el *kitsch*, elabora un tipo de cultura que nuestro autor desprecia, porque vuelve a incluir referencias explícitas a la vida diaria en el terreno del arte; el cual, se supone debería de haberse vuelto una tradición enunciada en sus propios términos.

El *kitsch* según Greenberg es narrativo e imita a la vida porque es un arte hecho para las masas, las cuales gracias a las necesidades económicas del capitalismo y a fenómenos como la revolución industrial fueron incorporadas al mundo urbano y con ello a la lógica cultural de la burguesía. Sin embargo, el *kitsch* no resulta una experiencia inscrita en la alta cultura, pues éste en palabras de Greenberg brinda a las mayorías una “experiencia vicaria y sensaciones falsas”²⁰³ del arte, debido a que la “verdadera” cultura –representada por el arte de la burguesía– requiere de una

²⁰³ Clement Greenberg “Vanguardia y Kitsch” en Clement Greenberg *Arte y cultura. Ensayos críticos*. Trad. Daniel Gamper, España, Paidós, 2002, p.22

iniciación en el lenguaje del arte, el cual a su vez exige tiempo y esfuerzo, de los cuales carecen las masas alfabetizadas pero iletradas²⁰⁴.

A diferencia de los postulados frankfurtianos, Greenberg, no cree que la cultura de masas pueda impedir que la modernidad se realice, pues el *kitsch* constituye más un estorbo para la cultura que un freno realmente tangible para ésta. Lo anterior se debe en buena medida, a que, al tener una idea más simple del desarrollo de la Modernidad – como ya se había señalado– Greenberg no contempla la posibilidad del retroceso en la historia.

4.3 La Autonomía Estética en el capitalismo tardío.

Como Adorno nos señala, la independencia del arte con respecto al mercado, sólo puede existir en un mundo regido por el principio de la utilidad. Pues durante el desarrollo del capitalismo, el terreno del arte fue el único que logró escapar a la instrumentalización ante la cual incluso la propia razón sucumbió, de éste modo surgió el imperativo kantiano que explica al arte como la finalidad sin fin.

Adorno detecta que a lo largo del capitalismo tardío incluso la cultura logró ser devorada por la lógica de la modernización, desde el momento en que ésta comenzó a ser sancionada y clasificada, pues “hablar de cultura ha estado siempre en contra de la cultura”²⁰⁵. Así, el nuevo intento por racionalizar la cultura, es para Adorno, en realidad una estrategia de dominación, pues la cultura siempre se ha destacado por su carácter inaprensible, ya que ésta es la lucha de “lo particular sobre lo general”, mientras que la

²⁰⁴ *Ibidem* p.21

²⁰⁵ Horkheimer y Adorno “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas” en *op.cit* p.175

vida administrada se ha caracterizado por oponer tajantemente a lo general y a lo individual²⁰⁶. Lo anterior, significa, que lo que una vez trató de luchar en contra de la estatización, ahora, es sistematizado y delimitado. En síntesis, la cultura que emana de la vida administrada es para Adorno una cultura estéril, pues al dejar de desafiar a su época, ya no puede alentar la dinámica de la modernidad. Lo anterior, es claramente ejemplificado con el problema del estilo, el cual a lo largo de la historia, según Adorno, no representa de forma perfecta a su época, sino más bien a las contradicciones contenidas en ésta.

La idea del estilo como coherencia puramente estética es una fantasía retrospectiva de los románticos. En la unidad del estilo, no sólo del Medioevo cristiano, sino también del Renacimiento, se expresa la estructura diversa de la violencia social, no la oscura experiencia de los dominados, en la que se hallaba encerrado lo universal. Los grandes artistas no fueron nunca quienes encarnaron el estilo del modo más puro y perfecto, sino aquellos que lo acogieron en la propia obra como dureza e intransigencia en contra de la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negativa.²⁰⁷

Para Adorno, el estilo resulta ser la búsqueda siempre frustrada que el arte emprende por reflejar la totalidad, y en ese sentido, lo valioso del estilo en la obra de arte resulta ser el conflicto y el esfuerzo desatado por acercarse a la identidad y a la plenitud, mismas, que de antemano se sabe no alcanzará. Sin embargo, frente al estilo en las obras de arte, la Industria cultural reside en el terreno de lo petrificado, y por tanto logra crear un estilo propio, al alcanzar la identidad al repetirse a sí misma una y otra vez, perpetuando así la imitación.

La obra de arte autónoma, al evidenciar la completa libertad de la que el hombre no ha de gozar, le realiza parcialmente al sublimar sus deseos pues “representa su plenitud a través de su misma negación”²⁰⁸. De modo opuesto a la sublimación que constituye la obra de arte, la Industria cultural propicia la aparición del deseo; sin

²⁰⁶ Theodor Adorno, “Culture and administration” p.107-131 en Theodor Adorno *The culture industry. Selected essays on mass culture*, Ed. Bernstein, Londres, Routledge, 2001 p. 113

²⁰⁷ *Ibidem* p.175

²⁰⁸ *Ibidem* p.184

embargo, desde antes de que se comience a gestar dentro del individuo, la Industria cultural ya ha hecho la advertencia, de que se debe mantener la distancia entre el espectador y la pantalla grande. Gracias a lo anterior, el individuo forjado dentro de la Industria cultural ya no se opone más a la sociedad en la búsqueda de su felicidad, sino que por el contrario, encuentra dentro de ésta la más falsa felicidad, pues dicho estado no deriva de una conciencia crítica, sino más bien de la alineación con los dictámenes del sancionado sistema cultural²⁰⁹. El tipo de felicidad ofrecida por la Industria cultural es más un conformismo que una liberación, tal y como lo demuestra la risa que emana del cine, misma que funciona como moneda barata con la que se compra un placer pasajero casi siempre proveniente del mal ajeno o de la autorepresión, en palabras de Adorno la risa que la Industria cultural genera en el colectivo es “una estafa a la felicidad [y sus autores son] una parodia de la verdadera humanidad”²¹⁰.

Debemos aclarar que Adorno no propugna por la prolongación de la dicotomía alta y baja cultura, pues para él, ésta última, resulta ser “la mala conciencia social del arte serio”²¹¹. Aquí Adorno coincide con Benjamin al indicar que dicha contradicción sería resulta si un tipo de arte acogiera al otro. Sin embargo, en lo que no está de acuerdo Adorno, es en el modo en que la Industria cultural concilia a la diversión con el arte, pues esto, lejos de significar una oportunidad para establecer una cultura que se base en la igualdad de condiciones (Benjamin), es según Adorno un proceso de homogeneización y sometimiento de la cultura a los intereses del capital. Lo anterior, lejos de acercar al hombre a las promesas de la Ilustración, y lejos también de la realización de la promesa burguesa del tiempo libre, hace que los momentos de

²⁰⁹*Ibidem* p.198-200

²¹⁰*Ibidem*, p.185

²¹¹ *Ibidem* p.180

esparcimiento se vean inundados de la lógica de la utilidad, por lo que “el placer se petrifi[ca] en aburrimiento”²¹².

Como consecuencia de la concepción desarrollista y lineal que los modernistas tienen de la historia, surge la idea de que hay un grupo de avanzada y otro que se mantiene en la retaguardia. En el caso de Greenberg, al cifrarse la realización de la modernidad dentro de los límites de la tradición, el grupo de avanzada está representado por el arte de vanguardia, el cual, al hallarse liberado de la exigencia de imitar a la naturaleza, ha de buscar su refinamiento, en la imitación de la propia cultura. Es decir, que para Greenberg, lo valioso de la vanguardia es que el arte moderno se ha vuelto autorreferencial, y con ello se ha reducido a sus elementos esenciales, convirtiéndose así en un arte más “puro”²¹³. La imitación que la pintura moderna, y en especial que el Expresionismo Abstracto ha logrado, resulta positiva para Greenberg, pues al dejar el arte de imitar a la naturaleza, éste se limita a enunciar los elementos característicos de las diferentes prácticas artísticas, ejerciendo así lo que Greenberg nombra como un alejandrismo dinámico²¹⁴.

Greenberg entiende a la Historia del arte como una serie de superaciones (causa y efecto), que han llevado a la pintura a su culminación en el Expresionismo Abstracto²¹⁵. Con la argumentación anterior, Greenberg no sólo está legitimando al arte de su época y de su país como la culminación de la modernidad, sino que también está creando un sistema de exclusión en el que todo aquello que sea alterno a su canon es calificado como inferior. La explicación que Greenberg establece de la historia de la alta

²¹² *Ibidem*, p.181

²¹³ Clement Greenberg, “Pintura tipo norteamericano” en Clement Greenberg *op. cit.* p. 237 El presente texto fue redactado en el año de 1955 y revisado en año de 1958.

²¹⁴ Clement Greenberg “Vanguardia y kitsch” en *op.cit* p.20

²¹⁵ Clement Greenberg “Pintura tipo norteamericano” en *op.cit* p.238

cultura, es una clara arma política, para atacar al socialismo soviético, al arte figurativo y toda la concepción del mundo que éste acarrea.

La realización de la cultura para Greenberg, está en el autoperfeccionamiento de la tradición, por lo que a diferencia de las posturas revolucionarios (entre las que podemos contar a Benjamín y a la vanguardia histórica) que anhelaban “cambiar el arte, cambiar la vida”; Greenberg, no considera necesario que las masas creen una nueva forma de cultura, sino más bien piensa que éstas deben de ser incorporadas a la dinámica cultural ya establecida. Mientras, que para Greenberg el estado más alto que puede alcanzar la civilización, se ubica en el refinamiento que el arte hace de sí mismo; en el caso de Benjamin es claro que éste busca abolir el arte, al convertirlo en el arma política que le permita a toda la humanidad cambiar el placer estético (básicamente pasivo) por la diversión (activa). Debido a lo anterior, podemos entender porque Benjamin encuentra en el trabajo de los dadaístas el primer paso para transgredir las fronteras del arte, sin embargo, dicho esfuerzo no logra fusionar a la vida con la alta cultura, porque éstos artistas siguen funcionando dentro de los parámetros de la institución del arte, lo que significa que Dadá no construye una nueva lógica cultural en la que las masas se puedan realizar, sino que simplemente desestabiliza al arte burgués.

Frente a la estetización modernista de Greenberg, encontramos que Benjamin, considera como una exigencia de la marcha de la historia que el arte se politice, pues para él la prolongación del principio moderno de “el arte por el arte”, desembocaría en la transformación del hombre en un objeto de contemplación, tal y como hace el futurismo²¹⁶. Como podemos observar, tanto Greenberg, como Benjamin, están

²¹⁶ El futurismo fue un movimiento artístico italiano que formó parte de las vanguardias históricas. Se caracterizó por su fascinación por el movimiento, el culto a la máquina y a la guerra, como modos

pensando que la meta del hombre es buscar su liberación, sin embargo, lo que hace más rica la discusión entre nuestros autores, es la manera en que dicha meta se ha de alcanzar, pues como ya observamos, los senderos, que según ellos, la humanidad, la cultura y el arte han de recorrer para lograr dicho objetivo son diametralmente opuestos.

radicales de negar a la tradición y de exaltar a la modernidad y sobretodo a la modernización. Siguiendo esta línea, algunos de sus integrantes llegaron al extremo de alinearse con el fascismo.

5. La crítica a la posmodernidad.

Cómo ya se observó en los capítulos anteriores, frente a la crisis de los principios modernos, surgió el posmodernismo, mismo que interpretó a la crisis del pensamiento universalista-teleológico como el final de la Modernidad y la llegada de la era de la pluralidad. No obstante lo anterior, es muy importante señalar que el posmodernismo no fue la única respuesta que se fraguó ante la crisis de la Modernidad. Pues si bien para la mayoría de los movimientos de derecha el esqueleto que sustenta al pensamiento moderno era su relato de pretensiones universalistas y teleológicas; para la izquierda, la Modernidad se encuentra sustentada por la dinámica capitalista. Es por ello, que la mayoría de los movimientos de izquierda no proclaman el cambio económico, social y cultural de los años cincuenta y sesenta del siglo XX, como el final de la Modernidad sino como una mutación de los principios capitalistas y con ello de la lógica moderna. Sin embargo, que exista un consenso en torno a la idea de que la Modernidad no llegó a su final, no implica que todos los pensadores tomen la decisión de darle continuidad al programa ilustrado (en tanto búsqueda de la liberación y la justicia), pues ello sería mantener vigentes los principios de la Modernidad clásica, sin antes haberles analizado como conceptos que fueron producto del tipo de relaciones de poder que se entablaron en un momento histórico específico.

Así en el caso de Jürgen Habermas, podemos decir que él es de los pensadores que --no obstante que reconoce un cambio en la lógica cultural y económica del capitalismo propio de la segunda mitad del siglo XX--, conserva la idea de Historia propia del pensamiento Ilustrado. Y es que siguiendo la explicación de la historia de la humanidad que Adorno plasmó en *Dialéctica de la ilustración*, Habermas, señala que

la Modernidad propia del capitalismo clásico, no había logrado construir un entorno completamente profano, desencantado, pues dentro de éste mundo, los contenidos mágicos aún se refugiaban en: el arte con aura, en algunas tradiciones filosóficas o religiosas²¹⁷. Así, a diferencia de la "primera modernidad", el alto capitalismo, se caracteriza por haber completado el programa de la ilustración, en el sentido que logró hacer que la racionalidad reglamentara a todos los aspectos de la vida, incluso a terrenos tales como la cultura y el tiempo libre. Con el triunfo casi absoluto de la razón instrumental, según Habermas desaparecieron los proyectos a futuro, sobretudo aquellas interpretaciones que son "globales, *integradoras y totalizadoras, proyectadas desde la perspectiva de mundo de la vida, el que tenía que venirse abajo con la estructura de comunicación propia de la modernidad desarrollada*"²¹⁸. Debido a que el alto capitalismo eliminó los proyectos de carácter universal, ahora, no existe un terreno en el que las ideologías pueden residir, y aún más ser reconocidas y manejadas. A diferencia de los posmodernos, Habermas no indica que la extinción de los proyectos universalistas lleve consigo la resolución de aquello que les generó, sino más bien el ocultamiento del conflicto bajo su aparente disolución. Para nuestro filósofo alemán, el hecho de que las ideologías²¹⁹ ya no sean claramente localizables, no implica que hayan desaparecido, pues aunque ya no constituyen un argumento estructurado, ésta, ahora se manifiesta de manera parcial, aislada, atomizada, pero a la vez totalizadora (en tanto que está en todos los aspectos de la vida)

La falsa conciencia ha sido sustituida hoy por una conciencia fragmentada que elude toda ilustración sobre el mecanismo de la cosificación. Sólo entonces se cumplen las condiciones para una colonización del mundo de la vida: los operativos de los

²¹⁷ Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa, II. Crítica de la razón funcionalista*, versión castellana de Manuel Jiménez Rendón, (Taurus humanidades), 2003, Madrid, Taurus, 4ª edición, p. 498 p.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 500

²¹⁹ Cabe aclarar, que debido a que Habermas no toma distancia del pensamiento ilustrado, para él, su concepto de ideología se corresponde con la definición marxista que señala a la ideología como falsa conciencia, pues es un pensamiento que no propugna por alcanzar las metas modernas de liberación y justicia.

subsistemas autonomizados, en cuanto quedan despojados de su velo ideológico, penetran desde fuera en el mundo de la vida²²⁰.

Ante el problema del mundo atomizado, Habermas decide afrontarle mediante la elaboración de un análisis cultural de lo fragmentado. Si bien con dicho tipo de abordaje Habermas no se aleja del programa ilustrado, sí logra tomar distancia del programa moderno clásico, pues no retoma la lógica de las estrategias revolucionarias (caracterizadas por ser sistemáticas y totales). Gracias a lo anterior, nos podemos dar cuenta que Habermas no busca subvertir a la lógica capitalista con un solo movimiento radical, sino que más bien pretende rescatar el carácter crítico de la racionalidad y con ello reactivar el programa ilustrado. Así pues, nos queda muy claro que Habermas apuesta por una puesta al día del programa Moderno.

En oposición a la idea posmoderna de que la era del pluralismo se caracteriza por ser el momento histórico que reconoció la diferencia y abolió las jerarquías; Slavoj Zizek --quién hace una importante revisión de Marx--, se da a la tarea de presentarnos al multiculturalismo no como el fin de las ideologías, sino como la ideología²²¹ del alto capitalismo global. Así, Zizek ve en el reconocimiento de la diferencia un nuevo modo de dominación. Para Zizek el argumento que postula al capitalismo multinacional como el ambiente propicio para el desarrollo de la coexistencia, del respeto a la particularidad, constituye una estrategia política que por medio del establecimiento de

²²⁰ *Ibidem*, p.502

²²¹ Debemos aclarar, que si bien es cierto que Zizek se encuentra muy cerca del pensamiento foucaultiano, (en tanto que él busca desmantelar la trascendencia de la Modernidad, al presentarla como un acontecimiento histórico preformado por problemas de poder) también es necesario precisar que retoma parcialmente --aunque en buena medida-- el concepto marxista-ilustrado de ideología, pues para Zizek, ideología es el pensamiento que se resiste a la crítica y prolonga la hegemonía de las formas de dominación y control vigentes. La ideología en Zizek, es una tergiversación de la realidad en el discurso, es de algún modo, una falta a la verdad, en el entendido de que ésta se encuentra en una realidad material, objetiva y cognoscible. Slavoj Zizek, "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional" en Fredric Jameson y Slavoj Zizek *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, trad. de Moira Irigayen, España, Paidós (espacios del saber), 1988 p.188

estereotipos y el reconocimiento de la diferencia, logra reglamentar al "otro", restándole así su carácter crítico, y es que según Zizek, el establecimiento de la era del multiculturalismo, es la estrategia del capitalismo multinacional para establecer el control sobre lo particular. De este modo, la realidad es sancionada y a la vez modificada por la introducción de estereotipos (generalizaciones de lo particular, lo diferente). El estereotipo, toma elementos de la realidad y les convierte en abstracciones, mismas que son insertadas dentro del sistema de pensamiento hegemónico, lo anterior, no implica que la diferencia sea validada, por medio del cuestionamiento del canon, sino por el contrario, es la ubicación de lo diferente para controlarlo. El multiculturalismo es la ideología del capitalismo global, porque sólo se permite reconocer que el otro existe en tanto que éste, representa la desviación de la norma. Así, la diferencia entre el capitalismo clásico y el capitalismo multinacional, estriba, en que mientras el primero busca eliminar la diferencia mediante los universalismos, el segundo no quiere deshacerse de ésta, sino incorporarle, al "probar" que en su sabiduría y benevolencia, permite que exista "el otro", siempre y cuándo éste neutralice el potencial político de la diferencia, a través de la omisión (mas no negación) pública de ésta. Con lo anterior, podemos ver cómo la velada censura del capitalismo multinacional opera de modo más efectivo sobre las particularidades, sin la necesidad de imponerse de modo evidente y violento, pues ahora, el control opera a través del autocensuramiento que le permite al individuo integrarse a la dinámica global del capitalismo tardío. Con la explicación anterior, Zizek pone de manifiesto que el reconocimiento y estudio de la diferencia, no es --tal y como aparenta--, una actitud progresista, en tanto que cuestione al *statu quo*, sino que por el contrario, es parte del sistema ideológico que afianza al capitalismo multinacional. Los grupos de identidades minoritarias, constituyen un modo de control en lo micro, lo cotidiano y su estudio, no

es signo de apertura y disolución de fronteras, sino de reafirmación del capitalismo y la reestructuración del Estado-nación moderno, mismo que en cierto sentido se amoldó a las exigencias de las empresas globales "El horror no es el espíritu (viviente particular) en la máquina (muerta universal), sino la máquina (universal muerta) en el corazón mismo de cada espíritu (viviente particular)"²²². Y es que frente al pensamiento posmoderno, Žizek asevera que el Estado-nación no desapareció, sino que se volvió más eficiente en tanto que éste, ahora controla la diferencia a través de la ideología del reconocimiento de la misma (proceso de etnización de lo nacional)²²³. Así pues, en el alto capitalismo, no es el Estado-nación, el que impone su lógica cultural sobre lo diferente (pasando así del colonialismo moderno a una política global y hegemónica), sino que ahora la colonización se formula como una decisión propia del individuo, es por ello que Žizek habla de la autocolonización²²⁴. Que desapareciera el colonialismo moderno, no significa que se haya eliminado la diferencia entre colonizadores y colonizados, pues en el fondo, el multiculturalismo, no trastoca las estructuras del eurocentrismo y con ello, tampoco las del capital. El modo en que funciona el multiculturalismo, es a través del análisis respetuoso de "el otro", mismo que sólo se puede efectuar desde el establecimiento de una postura jerarquizada, en la que aquel que analiza se encuentra en un estado superior al del observado. Así, el reconocimiento de la diferencia se vuelve una actitud benevolente que busca comprender, más no cuestionar a las reglas que establecieron las diferencias.

El multiculturalismo es una forma de racismo negada, invertida, autorreferencial, un "racismo con distancia": "respetar" la identidad del Otro, concibiendo a éste como una comunidad "auténtica" cerrada, hacia la cual él, el multiculturalista, mantiene una distancia que se hace posible gracias a su posición universal privilegiada. El multiculturalismo es un racismo que vacía su posición de todo contenido positivo (el multiculturalismo no es directamente racista, no opone al Otro los valores *particulares* de su propia cultura), pero igualmente mantiene esta posición como un privilegiado *punto vacío de universalidad*, desde el cual uno puede apreciar (y despreciar)

²²² *Ibidem*, p.175

²²³ *Ibidem*, p.168

²²⁴ *Ibidem*, p.171

adecuadamente las otras culturas particulares: el respeto multiculturalista por la especificidad el Otro es precisamente la forma de reafirmar la propia superioridad.²²⁵

Para Žižek, la vuelta a la organización basada en las identidades étnicas o culturales no constituye el retorno a las formas premodernas, sino más bien una manifestación de la racionalización total del mundo²²⁶. La particularización, el énfasis en lo diferente, es paradójicamente la reafirmación del capital global. Esto porque el capitalismo ya no es cuestionado por el pensamiento crítico, mismo que al moverse sólo dentro de los análisis culturales y la defensa de las minorías, acepta tácitamente que el orden impuesto por el capital no sólo es incuestionable sino incluso casi "natural". En síntesis podemos decir que Žižek lee en la proclama posmoderna del fin de las ideologías, un programa político que pretende terminar con el carácter subversivo de la diferencia, propugnando así por un mundo de mera positividad, mismo que paulatinamente ha de eliminar las inquietudes de la crítica y con ello las necesidades de transformarse. Como respuesta a lo anterior, Žižek --al igual que Habermas, aunque en un sentido diferente--, propugna por el rescate del instrumento ilustrado más valioso: la crítica. La prioridad es hacer frente al capitalismo global y a la filosofía que lo sostiene: la posmodernidad. Lo anterior, no significa que Žižek, al igual que Habermas, pretenda dotar de vigencia al primer programa ilustrado (partir de una visión teleológica y universal), sino que denuncia a la neutralidad como ideología y sugiere que: se cuestione al orden establecido (lo universal), pero esta vez dicho cuestionamiento se debe dar a partir de lo específico real y no ya buscando las particularidades abstractas sobre las que se erigen las estrategias de dominación. Para lo anterior, la estrategia que se ha de emplear, no son ni la destrucción ni la revolución propias del pensamiento moderno; sino que Žižek propone entrar por las fisuras del sistema, por lo concreto, que

²²⁵ *Ibidem*, p. 172

²²⁶ *Ibidem*, p. 169

aún no es completamente sancionado por la lógica cultural²²⁷ del alto capitalismo global y que por tanto desempeña una función anómala dentro del sistema²²⁸.

También alejado del concepto moderno de Historia, encontramos a Jean Baudrillard quién hace una lectura del capitalismo tardío como un problema de relaciones de poder, dentro de las cuales ni la economía ni el pensamiento juegan un papel preponderante y/o determinante una sobre otra. Para Baudrillard, ambos campos son componentes de un mismo sistema construido históricamente, el cual se caracteriza por reglamentar todos los aspectos de la vida y carecer de un afuera, un arriba y un abajo, un antes y un después, pues incluso la crítica, se mueve dentro de los parámetros de dicho sistema²²⁹. Lo anterior, no debe de ser entendido como la formulación de un pensamiento inmovilizador, por el contrario, con ello, Baudrillard se aleja de la idea moderna de revolución como fuente de cambio para dar preponderancia al análisis y la deconstrucción de los sistemas de pensamiento y con ello del capitalismo tardío y su lógica cultural. Aquí reside la divergencia del posestructuralismo con la Modernidad clásica, pues el primero no busca el fin de la historia (como la resolución del conflicto); por ello tampoco pretende develar la objetividad que subyace detrás del discurso hegemónico sino evidenciar a las estrategias de dominación que articulan cada momento histórico. Por lo anterior, el análisis de la ideología²³⁰ (tanto la dominante como la disidente) constituye una necesidad de primer orden²³¹.

²²⁷ Zizek sugiere el fenómeno migratoria, aunque el arte contemporáneo también puede ser considerado como un campo que en cierto sentido no se ha ajustado completamente al modo de operar del capitalismo global.

²²⁸ *Ibidem*, p. 185

²²⁹ De ahí la crítica y revisión que Baudrillard hace del concepto marxista de fetiche e ideología.

²³⁰ El concepto de ideología en Baudrillard es muy cercano al de Zizek, en tanto que para ambos la ideología es la el falseamiento de la realidad. Y es que en Baudrillard, ideología es la elaboración de una sociedad que no se corresponde con el sistema económico vigente. Es por ello, que la ideología elabora un sistema cerrado, perfecto y coherente, mismo que pretende mostrar resanadas las fisuras del presente. "Ahí es dónde se halla la matriz de la ideología en la lógica coherente de un sistema de producción, de intercambio y de relaciones sociales radicalmente distinto del sistema de producción, de intercambio y de

El cuestionamiento del concepto de fetiche lleva a Baudrillard a reestructurar la idea moderna de ideología (cuestionando así el concepto de falsa conciencia y con ello el de verdad trascendental). La revisión del concepto de fetichismo, le permite a Baudrillard argumentar que el alto capitalismo, lleva a la fetichización más allá de la sacralización de la mercancía, pues ahora lo sacralizado es la relación mercantil. Es debido a que el capitalismo tardío procede de modo expansivo e invasivo que el establecimiento de relaciones fetichizadas inunda los campos "no tocados" por la lógica del capitalismo clásico, tal es el caso del tiempo libre, o el sexo los cuales al perder su carácter autónomo, se transforma en una mercancía por ello, su valor es sustituible y cuantificable²³². A diferencia del capitalismo moderno, el alto capitalismo, ya no se mueve en torno a la escasez y el valor de uso de la mercancía; sino por el contrario, el capitalismo avanzado, se mueve en función de la lógica del exceso y del valor de cambio de una mercancía, de ahí que el valor simbólico de la mercancía sea el que prepondere en ésta época.

En este sentido, el fetichismo no es la sacralización de tal o cual objeto, de tal o cual valor (en cuyo caso podría esperarse verlo desaparecer en nuestra época en que liberalización de los valores y la abundancia de los objetos deberían "normalmente" tender a desacralizarlo), es la sacralización del sistema como tal, es la de la mercancía como sistema.²³³

Con lo anterior, se pone de manifiesto que el valor de la mercancía se vuelve irracional, pues ya no se encuentra anclada a la objetividad material (proceso de producción). La fetichización contemporánea es un proceso de abstracción y constituye un sistema completamente cerrado (pretende eliminar las contradicciones propio de una

relaciones sociales fundado sobre lo económico. La ideología no es una misteriosa falsificación de conciencia, es una lógica social que sustituye a otra (y resuelve sus contradicciones cambiando su definición misma del valor". Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, traducción Aurelio Garzón del Camino, Siglo XIX editores, 13ª edición, 2002, p. 130 La primera edición en francés data del año de 1972.

²³¹ *Ibidem*, p.91

²³² *Ibidem*, p.94-95

²³³ *Ibidem*, p. 94

realidad en movimiento, anular la crítica y por tanto construir una realidad armónica, en síntesis lo anterior constituye una ideología) que evoca la autosatisfacción perversa²³⁴. El establecimiento de un sistema cerrado y armónico ratifica la figura del sujeto de la propiedad privada, prolongando así las relaciones de poder establecidas por el sistema de dominación. Si la importancia de una mercancía en el capitalismo tardío reside en su plusvalía, la operación de compra se mueve con respecto al carácter suntuario de la mercancía cuya determinación es un trabajo social de la producción de signo. Economía e ideología se unen en la operación del gasto, pues es por medio de ésta, dónde se adquiere prestigio social. El alto capitalismo, en palabras de Baudrillard, transustancia el valor económico (precio de la mercancía) en signo. Así, las relaciones económicas y sociales se imbrican, pues ahora el mercado produce relaciones sociales y no sólo económicas (el intercambio ya no se sustenta en la oferta y la demanda, pues la plusvalía juega un papel esencial en la determinación subjetiva de un precio).

El más claro ejemplo del modo en que la lógica del exceso rige al mercado, Baudrillard lo encuentra en las subastas de arte. En ellas, el valor de uso y de cambio de una mercancía son anuladas por la puja, según Baudrillard, el valor de cambio "ya no está ofrecido (a cambio de), está puesto en juego"²³⁵. Y es que la subasta ya no es una operación preponderantemente económica, pues en ésta, el dinero abandona su valor de cambio, para adoptar el carácter de valor suntuario. En la subasta, el cuadro pierde su valor simbólico (básicamente moderno) para presentarse como "paridad aristocrática" del dinero pagado por él. Ello, no significa que el cuadro y el dinero se tornen equivalentes, pues detrás del precio pagado por el cuadro no subyace un valor material objetivamente determinable, sino el dinero empleado como manifestación de un alto

²³⁴ *Ibidem*, p.99

²³⁵ *Ibidem*, p.128

poder adquisitivo²³⁶. La plusvalía del arte no genera provecho alguno, puesto que no es una ventaja económica. La plusvalía de la pieza de arte, da prestigio porque remite al dinero sin que por ello la pieza contenga en sí y de modo objetivo el dinero pagado por ella. Así un cuadro genera su valor a través de las valoraciones estéticas empleadas como pretextos que permiten rastrear la genealogía de una pieza, dotándole así de un pedigrí. Como ya se mencionó, el valor comercial de una obra de arte no es objetivo, sino que se encuentra atribuido a la "calidad" inventiva del artista. La pieza, es importante porque es un objeto "único" que a la vez hace juego con "el estilo" (resto de números que conforman las series de un autor). La unicidad de las piezas y el estilo propio de un artista, permiten que únicamente éste se encuentre autorizado para copiarse. Así, la firma funciona como la reafirmación del ausente sujeto creador²³⁷.

Según Baudrillard, el arte contemporáneo cuenta con la particularidad de mantener cierta distancia con su contexto, sin que ello --a diferencia del arte de la Modernidad-- implique que se esté abstrayendo de éste. El arte contemporáneo evidencia a su momento histórico, más no le critica o denuncia de modo directo por tanto, más que totalmente inscribirse dentro de las relaciones de poder dominantes, muestra el modo en que éstas operan. Tras la racionalización total del mundo, el arte abandonó el seguro terreno autónomo que le brindó la modernidad clásica, sin embargo, lo anterior, no significó que las prácticas artísticas contemporáneas hayan sido sancionadas, pues tras haber mutado a los principios de la modernidad y haberse integrado al mercado, el arte aún conserva ciertos principios kantianos (los que le impiden alinearse completamente a la dinámica del alto capitalismo), aunque por

²³⁶ *Ibidem*, p.129

²³⁷ *Ibidem*, p.110-111

supuesto no en el mismo sentido en que éstos fueron formulados en el siglo XVIII²³⁸. El arte contemporáneo, mantiene un lugar privilegiado dentro de su momento histórico, pues es el único terreno de la cultura que no se compromete, pero tampoco elude al capital; y es precisamente debido a lo anterior, que las prácticas artísticas contemporáneas abren brecha al análisis del alto capitalismo. Gracias a que el arte en su ambigüedad no se compromete, éste sólo muestra los hilos del entramado, más no le desteje. En los planteamientos anteriormente descritos, observamos cómo Baudrillard se distancia del pensamiento moderno clásico en tanto que para él, capitalismo y cultura no son campos opuestos, sino que ambos forman parte de un mismo discurso histórico, de una misma realidad, de un sistema de poder. Así Baudrillard, deja de ver a la cultura como el terreno en donde se ejerce la resistencia ante la lógica de la utilidad (Adorno), por ello, ya no emprende una defensa de la autonomía estética; ni tampoco considera que la cultura habrá de realizar a la humanidad (Greenberg); o mucho menos que la abolición del arte habrá de restituir la experiencia estética a la vida cotidiana (vanguardias).

Y esa es la verdad de nuestro arte moderno²³⁹: si es testigo de nuestro tiempo, no es ni por alusión directa, ni aún en su gesto puro, negación de un mundo sistematizado; es atestiguando la sistemática de este mundo lleno por la sistemática inversa y homóloga de su gesto vacío gesto puro que marca una ausencia. Esta dimensión de serie y este valor de ausencia son sus condiciones absolutas de significación. Las asuma o no, las emplee o las esquive, es en eso en lo que es el único arte posible. Un arte ni positivo, ni contradictorio crítico (que son los dos aspectos de una misma ilusión), sino homólogo y colusivo: por lo tanto ambiguo.²⁴⁰

Un claro ejemplo del modo en que se desarrolla el arte contemporáneo es el Pop, el cual es un testigo que no emite juicios sobre su época, pues no es narrativo, en tanto que no pretende imitar a la realidad, ni negarla (tradicción modernista), o criticarla y enfrentarla (vanguardias). A diferencia del programa de la vanguardia histórica, el Pop

²³⁸ *Ibidem*, p.115

²³⁹ Al hablar de arte moderno, Baudrillard, se refiere a lo que el presente texto ha denominado como arte contemporáneo (el arte que se produce tras el retorno de las estrategias de la vanguardia, que alude a la vida cotidiana y que regresa a las prácticas figurativas).

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 116

no pretende fundirse con la vida, sino simplemente aludir a ésta. El Pop no se vuelve cotidiano, pues al seguir significando no abandona el terreno del arte, lo que le permite evitar darle continuidad al capitalismo en un sentido automático "El callejón sin salida está aquí: ni el arte puede absorberse en lo cotidiano (lienzo=silla) ni tampoco captar lo cotidiano como tal (silla aislada sobre lienzo=real)"²⁴¹. Según Baudrillard, el Pop es un "manierismo de la repetición literal", por ello no repite, ni reproduce, ni refuerza al capital, sino que solamente da cuenta de éste²⁴². Lo que se lee en el testimonio del Arte Pop, es el modo en que la subjetividad (característica del arte de la Modernidad) busca asimilarse a la maquinización y producción en serie. Así, el Pop más que evidenciar un conflicto dialéctico (cómo se contraponen sujeto y técnica), expone el problema del alto capitalismo (asimilación de la cultura a la lógica de la utilidad y las reglas del mercado). El comportamiento del Pop con respecto a la vida y al mercado evidencia la reestructuración de la Institución del arte. Baudrillard señala que mientras que el arte está asimilándose al mercado, el primero no deja de ser un bien cultural, es decir, que el signo se está moviendo.

En el arte moderno, irreconciliado con el mundo es la subjetividad la que trata de reconciliarse con su imagen: es ella cuya redundancia, comprometida en una serialidad implícita, está dedicada a ilustrar, en su mismo retraimiento y su desafío, homológicamente la serialidad de todos sus demás objetos y la sistemática de un mundo cada vez mejor integrado.²⁴³

Retomando también la idea foucaultiana de sistema de pensamiento, Gilles Deleuze argumenta, que el capitalismo no le teme a la escasez, sino al exceso en tanto flujo desbordado e inaprehensible. A diferencia de otros sistemas sociales y económicos de organización, el capitalismo no opera dentro de un mundo simbólico, es decir codificado, sino que por el contrario, dicho sistema se basa en flujos (la negatividad de otras culturas), pero ello no implica que opere como esquizo, sino como demente, pues

²⁴¹ *Ibidem*, p. 117

²⁴² *Ibidem*, p. 117

²⁴³ *Ibidem*, p.120

ante todo el capitalismo controla los flujos a través de las máquinas ya que es axiomático²⁴⁴. El planteamiento anterior, nos permite ver, cómo es que el posestructuralismo construye una explicación de la economía política del capitalismo no por medio de la relación hombre-mercado (David Ricardo, Adam Smith, Karl Marx), sino que concibe a ambos como una construcción histórica-ideológica dictada por el problema de la dominación. Así a diferencia del pensamiento moderno, el posestructuralismo postula que la economía política no es producto de la relación entre el objeto (como fuente de riqueza) y el hombre (trabajo y explotación), sino de un momento histórico que fraguó dichas figuras. Y es que para el postestructuralismo la cuestión ya no es ¿cómo se relaciona el hombre con su entorno? sino ¿Cómo es que ambos se construyen y modifican como parte de un mismo sistema de pensamiento? Deleuze se aleja de la idea moderna del hombre frente a la naturaleza, y su teoría se desplaza del análisis del individuo, la economía y su familia a la máquina deseante y la sociedad²⁴⁵. Más allá de la fenomenología y el materialismo clásico, Deleuze argumenta que la materialidad y los problemas de la libido, no se determinan unos a otros, sino que se construyen y derruyen juntos, lo anterior, le permite cuestionar los implícitos culturales del capital y llegar a la idea de que el hombre no es producto de un desarrollo histórico sino más bien una construcción del pensamiento moderno. En contraste con las clásicas teorías modernas el esquizoanálisis no pretende decodificar-interpretar, es decir que no busca desentrañar significados ocultos, sino detectar el modo en que se tejen las relaciones de poder²⁴⁶, lo anterior obedece a que el mundo del alto capitalismo no es simbólico, sino ideológico²⁴⁷. En el mismo sentido en que Deleuze cuestiona a la

²⁴⁴ Gilles Deleuze, Derrames. *Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. (serie clases), Buenos Aires, Cactus, 2005, p. 46

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 32-33

²⁴⁶ "Una máquina no se interpreta, se capta su funcionamiento o sus fallas, el porqué de sus fallas" *Ibidem*, p. 33

²⁴⁷ "lo que llamamos ideologías son enunciados de organización de poder" *Ibidem*, p. 222

economía política moderna, también cuestiona al psicoanálisis, por lo que los problemas que éste aborda, no son consecuencias de la vida en sociedad y el desarrollo de la cultura, sino del capitalismo. Por ello, el sujeto, Edipo y la castración, más que resultar ser problemas resueltos por el psicoanálisis son conceptos apuntalados por éste, en tanto que les asume como algo dado, positivo²⁴⁸. El psicoanálisis contribuye a la edificación del sujeto al alienar lo desterritorializado en lo subjetivo, instaurando así la representación subjetiva, con este tipo de enfoque, el psicoanálisis aleja a la familia de lo social, es decir de los problemas del capital.²⁴⁹ La economía política y el psicoanálisis (lo social y lo familiar) se doblan uno sobre otro porque ambos forman parte de la axiomática del capitalismo como proceso de reglamentación de los flujos en la subjetividad. Para Deleuze ideología y materialidad son un mismo problema indisociable, la materialidad no constituye un campo aparte de las ideas, por ello, su intensión es acercarse al modo en que el deseo y las estructuras del capital se conjugan: " no hay y no ha habido nunca más que una economía. La misma economía es fundamentalmente y desde el inicio, a la vez deseante o libidinal y política"²⁵⁰.

Deleuze coincide con Baudrillard en tanto que para ambos el alto capitalismo no gira en torno al proceso de producción (hombre) sino en función de los parámetros del mercado y más específicamente en la plusvalía²⁵¹ de la mercancía y el gasto (el dinero que mueve dinero)²⁵². A pesar de la coincidencia anteriormente enunciada, Deleuze considera que *Crítica de la economía política* de Baudrillard es un texto que no logra del todo borrar la frontera moderna entre economía política y deseo. Lo anterior Deleuze lo detecta en el hecho de que Baudrillard no cuestiona la categoría de valor,

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 101

²⁴⁹ *Ibidem*, p.145-146

²⁵⁰ *Ibidem*, p.224

²⁵¹ *Ibidem*, p.101

²⁵² *Ibidem*, p.146-147

pues él señala que el valor de uso propio de la economía moderna, en el alto capitalismo desplazó el signo al valor de cambio; esto indica que jamás se despegó de la idea moderna de intercambio²⁵³. Baudrillard --cerca de Veblen-- se encuentra muy preocupado por el valor suntuario y el reconocimiento social que lleva consigo una mercancía. Esto, le permite introducir el deseo en la estructura económica. Al volverse "lo importante" el valor de cambio de la mercancía, Baudrillard se pregunta: ¿cómo es que el valor de cambio (gasto) se convierte en signo? Deleuze le critica a Baudrillard que éste sólo empata a la economía política y a la economía del deseo, más no logra fundirlos, pues no alcanza a mostrarles a ambas como producto de una relación de poder, pues en palabras de Deleuze, Baudrillard, no logra presentar *cómo* "el deseo inviste la economía"²⁵⁴. El autor de *Crítica de la economía política* no se dirige al análisis del tejido que constituye al capitalismo avanzado, pues no cuestiona todas sus categorías ya que su argumentación gira en torno a la revisión del valor de cambio como signo (sin jamás preguntarse cómo es que operan éstas categorías que emplea para su estudio); para ponerlo en términos deleuzianos, Baudrillard, no va al análisis de los ejes rectores del alto capitalismo, porque vuelve a la lógica de la carencia, pues sus escritos se construyen sobre la castración (la escasez y la prohibición del deseo). Para Deleuze, Baudrillard sí se acerca a un análisis del presente a través de la revisión crítica de los principios modernos, sin embargo se queda a medio camino, pues reduce el potencial del análisis de la máquina capitalista, al centrarse en el problema del valor signo. Así, Deleuze señala que Baudrillard hace de la máquina un *gadget*²⁵⁵. El gran reclamo que Deleuze le hace a Baudrillard es que en su intento por deconstruir al capitalismo, simplemente se mueve por las vías del organismo.

²⁵³ *Ibidem*, p.229-230

²⁵⁴ *Ibidem*, p.238

²⁵⁵ *Ibidem*, p.237

La génesis de los enunciados que propone Baudrillard se reduce a esto: lo que produce enunciados es un sujeto, es el sujeto. Ahora bien, desde que decimos eso, la suerte ya está echada, no hay ya nada que recobrar, se habla de un sujeto fracturado en sujeto de enunciado y sujeto de enunciación. Pero hemos visto que esta fractura, llamada también castración, no es lo que produce los enunciados, sino lo que impide su producción. En segundo lugar, él nos prometía mostrar cómo el deseo investía el campo económico social, anunciándonos una génesis del valor-signo a partir del valor de cambio. Esta tentativa acaba restaurando un simple paralelismo dinero/falo, que por otra parte es imposible, porque el valor de cambio no es más preponderante de lo que es el valor de uso.²⁵⁶

²⁵⁶ *Ibidem*, p.244

6. Conclusión. El Pop y la nueva división cultural. Más allá de la crítica a la cultura de masas.

Como ya se detalló en los capítulos anteriores, Neo-Dadá y el Arte Pop, fueron parte importante de la transición que sufrió el mundo del arte al alejarse de la tradición moderna y con ello plantear las bases de una “nueva” dinámica cultural denominada Posmodernidad.

Por tanto, podemos aseverar que Neo-Dadá y el Arte Pop, constituyen una parte importante de los movimientos artísticos que a finales de los años cincuenta y sesenta, reestructuraron la Institución del arte, al alejarse de los problemas formales de la tradición, e incluir como parte esencial de su trabajo a las referencias, los temas y los materiales brindados por el momento histórico en que los artistas elaboran sus piezas. Neo-Dadá y el Arte Pop, también transformaron la relación entre el arte de vanguardia y la tradición, pues a diferencia del arte moderno, la Posmodernidad no pretende negar a su antecesor (vanguardias), ni tampoco perfeccionar a la tradición vía el desarrollo formal del cuadro (modernismo). Sino que por el contrario, el arte posmoderno, se permite citar o aludir directamente a la tradición, pues al alejarse de la idea de un desarrollo lineal y en algunos casos ascendente, la pretensión de superar al pasado pierde sentido. Por ello, ante los ojos de la Posmodernidad, la vuelta a las estrategias de Dadá, no necesariamente constituye una falsa emulación de la actitud subversiva de la vanguardia histórica, sino más bien una apropiación de algunos elementos del pasado, mismos que obedecen a las exigencias de otro momento histórico. Debido a lo anterior, la posmodernidad, permite que el “nuevo” arte de vanguardia albergue referencias a la cultura popular y a la cultura de masas, sin que por ello, una haya absorbido a la otra. Es decir, que la Posmodernidad no ve en la crisis de la modernidad, el fin del conflicto

entre placer y vida, o la perpetuación de la lógica capitalista, a través del triunfo de la Industria cultural sobre el Arte y la Alta cultura (ambos planteamientos constituyen diversas lecturas modernas de la introducción de la vida cotidiana y la cultura de masas en los terrenos del arte). En el caso específico del arte contemporáneo, éste, a pesar de contener referencias a la vida cotidiana, no se presenta como la conciliación entre arte y cultura, es decir como la resolución del conflicto moderno.

A partir de lo revisado en los capítulos anteriores, podemos argumentar que la Posmodernidad, se explica a sí misma como una lógica cultural que difiere del carácter universal y trascendente de la modernidad, asimismo, la Posmodernidad, se aleja de la idea moderna de historia (desarrollo lineal). Por ello, la preponderancia del futuro y el sacrificio en el presente, son sustituidos por la prioridad que se le da al presente. Los posmodernos al cuestionar a los presupuestos modernos, no se explican a la Posmodernidad como una etapa superior a la Modernidad, o como un orden cultural totalmente nuevo, el cual empieza de cero. No, por el contrario, la Posmodernidad, es explicada por los autores posmodernos como heredera (mas no continuadora) de la Modernidad. Así, la posmodernidad no es (al estilo moderno) una ruptura, una negación, un total abandono de la Modernidad, sino un replanteamiento de sus ideas, mismas que al ser cuestionadas son modificadas de modo sustancial, al punto de que ya no pertenecen a la tradición que les generó, sin que lo anterior signifique que se ha eliminado la liga con ésta.

En el caso específico del mundo del arte, si bien es cierto, que en el fondo de las discusiones se encuentra la estética kantiana, a partir de la aparición de las neovanguardias, esta discusión es replanteada, pues los debates se darán a partir de una

relectura de Kant; es decir, que éste deja de ser el seguro punto de partida, pierde el status de autoridad incuestionable a partir de la cual se construirían los diferentes niveles del edificio de la Historia del arte moderno. Al igual que los demás principios modernos, Kant no es abandonado pero sí es puesto en crisis y es precisamente en éste repensarle a partir de otro contexto cultural –diferente al que le generó y le validó–, en donde hallamos prácticas artísticas como Neo-Dadá y el Pop. A partir de la crisis de la modernidad, las discusiones en el mundo del arte no son libradas con otros términos radicalmente diferentes a los generados por ella, pero éstas, sí se encuentran encaminadas hacia otros fines, pues el problema ya no es realizar a la humanidad (dentro o fuera del mundo del arte), sino ¿qué hacer después del desmantelamiento de los metarelatos?

No obstante lo anterior, debemos de enfatizar que a diferencia de los modernos, los posmodernos no cuentan con un programa tan claro. Pues a pesar de que todos coinciden en que de algún modo u otro, los principios de la modernidad fueron agotados; tanto las facciones de derecha como de izquierda, discrepan en cuáles fueron las razones por las que la modernidad “se acabó”, pero las grandes diferencias entre ambos grupos se sitúan en las explicaciones acerca de qué ha de suceder en la cultura y el mundo del arte tras la desaparición de los metarelatos. Por su parte la derecha entiende a la posmodernidad como la época que al desechar la idea moderna de historia, se ha librado de la esclavitud a la que le sometía la promesa de un futuro mejor, por lo que el presente es el momento propicio para realizarse. Acorde con este tipo de pensamiento la posthistoria es el lugar en que convergen la tradición, el pasado y lo actual. En síntesis, podemos decir que a pesar de celebrar el fin de la Modernidad, el optimismo de la derecha, se encuentra muy cerca del relato moderno y su idea del fin la

Modernidad como el fin del conflicto. Para la derecha, la posthistoria, es el momento histórico que se caracteriza por un radical pluralismo, pues al haberse salido del relato moderno, el arte por primera vez puede apropiarse del pasado, de la tradición e incluso elevar (o como dice Danto “transfigurar”) lo cotidiano a la categoría de arte, pues al liberarse del compromiso de continuar y realizar a la tradición, la era de la pluralidad se convierte en el instante pleno en el que pasado y presente convergen. A pesar de que la era posthistórica se localiza a sí misma fuera del relato moderno (ésta al autoproclamarse como el momento en que todo puede suceder, en que lo cotidiano es proclive de ser arte), se acerca mucho a la idea moderna del fin del conflicto como el momento de la liberación de la humanidad. La diferencia que a lo largo de éste escrito observamos entre la posmodernidad de la derecha y la idea moderna de la realización de la humanidad, es que la primera ha abandonado el carácter universal y homogéneo característico de la Modernidad, sustituyendo a estos principios por un extremo individualismo que --según ellos – se generaría en la aceptación de la diferencia (principal característica de la era de la pluralidad). En algunos casos, el entusiasmo por la época de la pluralidad, les impide a sus representantes entablar una crítica a dicho momento histórico, por lo que las consecuencias políticas de dicho pensamiento, son una perpetuación del *statu quo*, tanto de la Institución del arte como del capitalismo, pues, acorde con su relato, éste es el sistema económico, más propicio para el florecimiento del pluralismo y el reconocimiento de la diferencia. La crítica es relegada a un segundo plano por los partidarios de la era posthistórica, pues ésta solía ser el arma que el pensamiento moderno empleaba para avivar el cambio y el movimiento, los cuales resultan innecesarios en un momento histórico en el que todo tiene cabida: la era de la pluralidad.

En una postura diametralmente opuesta a la anteriormente descrita, encontramos a los posmodernos de izquierda quienes retoman de la modernidad a la crítica. Tan es así, que para muchos de estos autores, la Posmodernidad constituyó una respuesta al anquilosamiento y la institucionalización de la Modernidad. Por eso, para los posmodernos de izquierda, la Posmodernidad es una revisión profunda de los principios de la Modernidad y no la superación o abandono total de ésta. La Posmodernidad, es otra dinámica cultural, derivada de la revisión del pensamiento moderno (en el cual se anclan muchos de sus principios), a la vez que le rebate hasta el grado que le es imposible alinearse con éste, continuarle o enmendarle.

Frente al pensamiento teleológico y las tendencias a la homogeneización, la derecha proclamó a la Posmodernidad como la época de la pluralidad (cuyas implicaciones ya se enunciaron). Ante el universalismo y la linealidad de los modernos, el posmodernismo de izquierda retoma a la crítica, cuya principal función ya no sería la de enfrentar a la tesis y la antítesis, sino generar el movimiento esquizofrénico. Cercano a la tradición moderna, éste tipo de posmodernismo busca el cambio y dista mucho de la visión que encuentra a la era del pluralismo como “el mejor de los mundos posibles”. Para los posmodernos de izquierda, la lectura del pasado y de la tradición, se ha de dar en los términos dictados por su compromiso político con el presente. De este modo, el análisis del pasado y la incorporación de la tradición (tanto en el discurso como en las acciones) que ejercen la crítica, la historia y las diversas prácticas artísticas constituyen varias contribuciones a la construcción y modificación del presente. Acorde con lo estudiado en los capítulos anteriores, podemos señalar que la gran lección que el Posmodernismo crítico se lleva de la Modernidad, es la necesidad de la transformación y el cuestionamiento constante, aunque cabe destacar que tras la crisis de la Modernidad

como el gran paradigma explicativo, el posmodernismo de izquierda ha dejado de emplear el universalismo y el desarrollo teleológico como instrumentos que cimientan el camino de la liberación de la humanidad. Es decir, que no obstante la evidente cercanía entre arte y vida, a partir de las neovanguardias de los años sesentas entre las que destacamos a Neo-Dadá y el Pop, el proyecto de las vanguardias contemporáneas ha dejado de ser la restitución de la experiencia estética (como generadora de placer) a la vida diaria de “la humanidad”. El posmodernismo crítico y las neovanguardias, ya no persiguen el proyecto político de la vanguardia histórica (la abolición del arte), pues éste se inscribía dentro del perímetro moderno.

Al igual que el posmodernismo de derecha, el posmodernismo crítico, le da gran preponderancia al presente, pues a diferencia del proyecto moderno, el posmodernismo de izquierda ha dejado de pensar en construir un futuro pleno, en el que las contradicciones entre arte y vida han sido eliminadas. Sin embargo, para dicho pensamiento, la importancia del presente, radica en que éste es el momento de la acción transformadora. El posmodernismo de izquierda pretende cuestionarse a sí mismo, al estar consciente que su discurso no está constituido por argumentos positivos, sino también por intenciones políticas demarcadas por su momento histórico. La diferencia con la Modernidad es que no busca develar la verdad oculta en el fondo, sino que pretende criticar a los sistemas de pensamiento como producto del entramado tejido por las relaciones de poder. Denunciar a las narrativas modernas e incluso a las posmodernas como ideología, no es atacarles por poseer un “falso contenido”, sino que esta acción constituye una operación en la que al dotar a los discursos de historicidad, se les resta su carácter de autoridad, pues al desaparecer los saberes positivos y trascendentales, todos los discursos (ello incluye el propio) constituyen explicaciones alentadas por un

determinado proyecto político, por lo que estos, ya desde su elaboración exigen ser sometidos al escrutinio. A diferencia de los proyectos modernos que buscaban cambiar el presente por medio de grandilocuentes acciones revolucionarias, el posmodernismo crítico, busca modificar su momento histórico a partir de una serie de actos y discursos que se desplazan en el terreno de las estrategias micropolíticas.

Ante las discusiones desatadas por el posmodernismo, encontramos a aquellos autores que --sin reinscribirse dentro del relato moderno clásico--, ponen en cuestión la idea de que la Modernidad llegó a su fin con la desaparición de los grandes proyectos teleológicos; y es que para dichos pensadores, el proyecto ilustrado no sólo se caracterizó por poseer un proyecto ideológico que perseguía a la libertad y la igualdad, sino que éste se encontraba indisolublemente ligado al capitalismo. Debido a que éste último es parte fundamental del proyecto moderno, el postestructuralismo considera que la Modernidad no terminó, sino que de algún modo u otro sufrió una mutación. De este modo, el postestructuralismo denuncia a la posmodernidad como la ideología del alto capitalismo, pues el haber declarado el fin del conflicto con la llegada de la era de la pluralidad, significa haber desviado la tensión del conflicto nodal (el capitalismo) y avocarse a la discusión de problemas "secundarios" (análisis culturales), mismos que por considerar superados a los problemas propios de la modernidad, en realidad están sosteniendo y prolongando las estructuras de poder que le dieron forma. Lo anterior, no necesariamente implica que el postestructuralismo construya una teoría inscrita en la tradición moderna, por el contrario, al funcionar mediante operaciones de desmontaje, el postestructuralismo es incapaz de construir. Debido a lo anterior, la idea de trazar un camino positivo, no puede ser una exigencia para el postestructuralismo, pues éste ya denunció a la primera como una estrategia de poder. De algún modo, al sustraer a la

crítica su moderno potencial edificante, el postestructuralismo en algún sentido se encuentra confinado a la inacción política directa, lo cual tampoco implica que se le pueda denunciar como una teoría reaccionaria. Pues en tiempos del capitalismo global la denuncia lejana a la acción política inmediata parece ser un modo de comprometerse con el presente.

Finalmente, con respecto a las prácticas artísticas contemporáneas “herederas” de Dadá, podemos señalar que la tensión entre vida y arte permanece, pues tras el retorno de las estrategias dadaístas, el arte no fue abolido, lo anterior, no implica que podemos proclamar el triunfo o la continuidad de la Institución burguesa del arte. La inclusión de lo cotidiano y lo vulgar en el arte constituyen una postura política. A partir de la neovanguardia, en términos generales, podemos decir que el arte contemporáneo es eminentemente político (ello no en un sentido moderno, pues no se caracteriza por poseer una orientación militante y/o panfletario). De algún modo el proyecto de la vanguardia fracasó en tanto que la experiencia estética no absorbió al mundo de la política, sin embargo la neovanguardia, hizo que ambos campos se acercaran demasiado, hasta el punto en que sus lindes se tocaron e incluso se llegaron a desdibujar, sin que por ello ambas esferas se imbricaran o eliminaran. En síntesis, podemos señalar que el arte posvanguardista que se remite a las estrategias de la vanguardia histórica mantiene la diferencia entre arte y vida, aunque en términos distintos a los planteados por la Estética moderna. Y es justamente debido a que se mantiene la distinción entre arte y vida que el Arte Contemporáneo tiene el privilegio de ser la única parte de la cultura que posee contenidos políticos, sin que ello le obligue a hacerles manifiestos por medio de la acción directa y el lenguaje codificado en los términos de la utilidad. Es decir que el Arte Contemporáneo no emplea la militancia

como recurso político, pues es privilegio de éste expresar dichos contenidos por medio del ejercicio poético.

Bibliografía citada.

Adorno, Theodor The culture industry. Selected essays on mass culture, Londres, Ed. Bernstein, Routledge, 2001, p. 178

Alloway Lawrence, American pop Art., Nueva York, Mac Millan, 1974, p. 144, il.
Baudrillard, Jean Crítica de la economía política del signo, traducción Aurelio Garzón del Camino, Siglo XIX editores, 13ª edición, 2002, p. 263

Benjamin, Walter La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica trad. Andrés Weikert, México, Itaca, 2003, p. 127

Bürger, Peter, Teoría de la vanguardia, Barcelona, Península, 1987, p. 189

Cabanne, Pierre Conversaciones con Marcel Duchamp, trad. Jordi Morfá, Barcelona, Editorial Anagrama, 1972, p. 186

Cabanne, Pierre, Dialogues with Marcel Duchamp, (the documents of 20th century art) traducción de Ron Padgett, Nueva York, The viking press, , 1971, p. 136

Crow, Thomas, El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969, trad. Selina Blasco, Madrid, Akal, 2001, p. 192, il.

Danto Arthur Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia., trad. Elena Neerman, España, Paidós, 1999, p. 254, il.

Danto Arthur, Más allá de la caja brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica, (arte contemporáneo) trad. Alfredo Brotons Muñoz, España, Akal ediciones, 2003,p. 236, ,il.

Deleuze, Gilles, Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia. (Serie clases), Buenos Aires, Cactus, 2005, p. 381

Foster, Hal El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal ediciones, 2001, p. 234, il.

Friedman Ken Ed. The Fluxus reader, Gran Bretaña, Academy editions, 1998, p. 309

Greenberg, Clement Arte y cultura. Ensayos críticos, versión castellana de Justo G. Beramendi y Daniel Gamper, Barcelona, Paidós, 2002, p. 297, il.

Hapgood, Susan ed., Neo-Dada: redifinding Art., 1985-1960, Nueva York, American federations of arts in association with Universe, 1994, p. 153, il.

Habermas, Jürgen , Teoría de la acción comunicativa, II. Crítica de la razón funcionalista, versión castellana de Manuel Jiménez Rendón, (Taurus humanidades), 2003, Madrid, Taurus, 4ª edición, p. 498

Huyssen Andreas, Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo, trad. Pablo Gianera, Buenos Aires, Hidalgo, 2002, p. 380

Horkheimer, Max y Theodor Adorno, Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos,(colección estructuras y procesos, serie filosofía) Introducción y traducción de Juan José Sánchez, editorial Trotta, quinta Edición, 2003, p. 303

Jameson, Fredric y Slavoj Zizek Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo, trad. de Moira Irigayen, España, Paidós (espacios del saber), 1988 p.188

Kaprow Allan, Essays on the blurring of Art and life, ed. Jeff Kelly, California, University of California press Berkeley and Los Angeles, 1996, p.258 il.

Kracauer, Sigfried, The mass ornament. Weimer essays, traducción, edición e introducción de Thomas Y. Levin, Londres, Cambridge Harvard University press, 1995, p.403, il.

Madoff, Steven Henry ed., Pop Art. A critical history, California, Berkeley University of California, 1997, p. 420, il.

Mattison, Robert, Robert Rauschenberg. Breaking boundaries. Nueva Haven y Universidad de Yale, Londres , 2003, p.,277, il.

Michelson, Anette ed., Andy Warhol, Massachusetts, Cambridge, 2001, p. 133

Paz, Octavio, Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1974, p.224

Sigmar Polke, Sigmar Polke photoworks. When picture vanish, Los Ángeles California, Museum of contemporary art, 1995, p.232, il

Sidra Stich Yves Klein, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, 291p, il.

Rauschenberg, Robert, Rauschenberg. Combines. Los Angeles California, Museum of Modern Art, 2005, p. 317, il

Storr, Robert, Gerhard Richter. Fourty years of painting, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 2002, p.340, il

Varnedoe, Kirk ed. Jasper Johns. Writings, sketchbook notes, interview, The museum of Modern Art, Nueva York, 1996, p. 320

Weintraub Linda *et. al.* Art on the edge and over. Searching for arts meanings in contemporary society 1970-1990 Litchfield, Art Insights, 1996, p. 264, il.



Figura 1

Robert Rauschenberg.

Factum I y II.

1957.

Combine pintura: aceite, tinta, lápiz, crayón, papel, periódico, tela, reproducciones impresas, y papel pintado sobre lienzo
155.9 x 90.2 cm.



Figura 2

Robert Rauschenberg.

Cama.

1955.

Combine pintura: óleo y lápiz sobre almohada, edredón, hojas sobre madera
191.1 x 80 x 20.3 cm



Figura 3

Jasper Johns

Blanco con moldes

1955

Encáustica sobre madera

279.54 x 111.76 cm.



Figura 4

Jasper Johns

Bandera

1954-55

Encaústica, óleo, y collage sobre tela
(tres paneles)

107.3 x 154 cm



Figura 5

Gerhard Richter.

Sin título

Óleo sobre papel

29.3 x 43.1 cm



Figura 6

Gerhard Richter

Elizabeth II.

1966.

Composición y hoja de papel

70 x 59.4 cm.

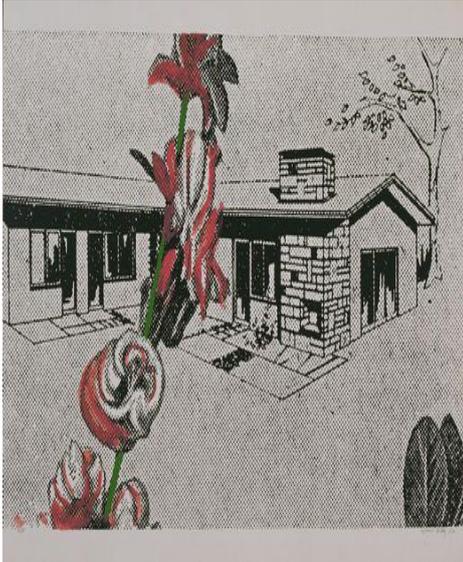


Figura 7
Sigmar Polke
*Casa de fin de semana, del
portafolio gráficas del realismo
capitalista*
1967.
52 x 83.9 cm



Figura 8
Yves Klein
Monocromo azul
1961
Pigmento seco en polímero
sintético sobre algodón
195.1 x 140 cm.

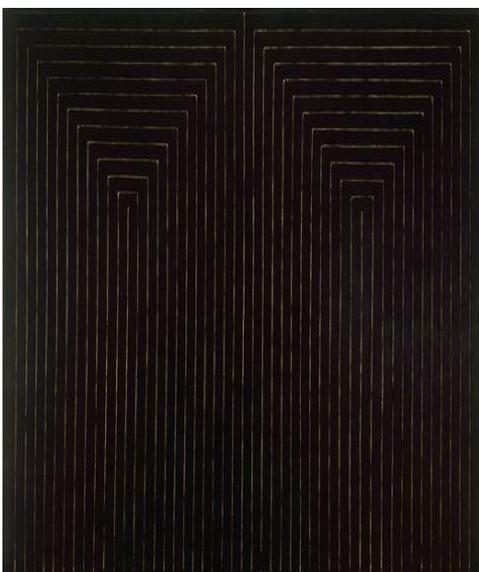


Figura 9
Frank Stella.
*La boda de la razón y la miseria ,
II.*
1959.
Esmalte sobre lienzo
230.5 x 337.2 cm.



Figura 10
Yves Klein.
Antropometría: Princesa Helena.
1960.
Oléo sobre papel y madera
198 x 128.2 cm.



Figura 11
Arman
Le Plein (Full Up).
1960.
Serie de latas de sardina llenas con basura.
Invitaciones a una exhibición del artista.
10.5 x 6 x 2.9 cm.
Edición de 1,500; más 500 firmadas y numeradas



Figura 12
Claes Oldenburg.
Aparador de pastelería, I.
1961-62.
Esculturas de yeso pintadas sobre platos de cerámica, sobre platos y conos de metal, en aparador de metal y vidrio
52.7 x 76.5 x 37.3 cm.



Figura 13

George Brecht

Silla con Historia

1966

Silla de madera y cuaderno



Figura 14

Andy Warhol.

Marilyn Monroe dorada.

1962.

Serigrafía y polímero sintético
sobre lienzo

211.4 x 144.7 cm.

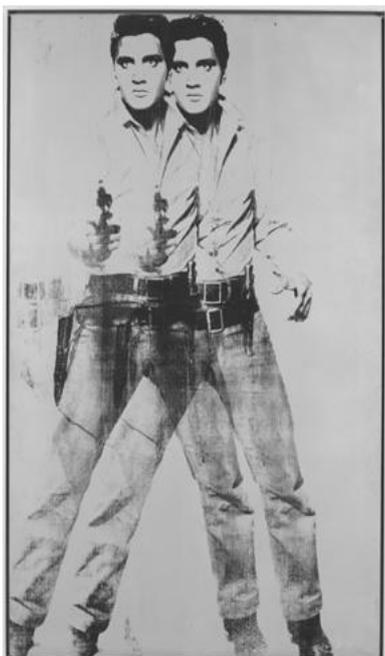


Figura 15

Andy Warhol.

Elvis Doble.

1963.

Serigrafía y polímero sintético
sobre lienzo

210.8 x 134.6 cm.



Figura 16
Andy Warhol
Caja Brillo
1964
madera pintada
43 1/8 x 43 1/8 x 35.48 cm

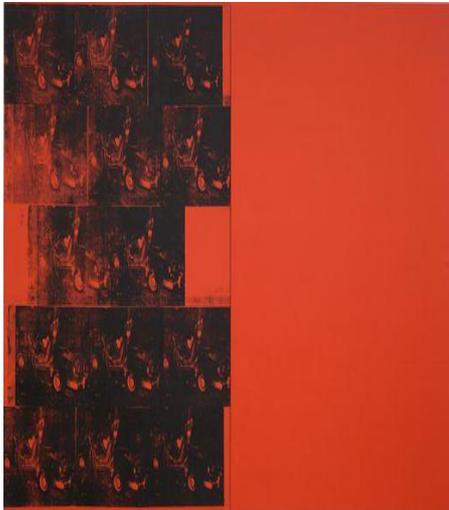


Figura 17
Andy Warhol
*Choque de automóvil, anaranjado,
catorce veces*
1963.
Serigrafía y polímero sintético en dos
lienzos 268.9 x 416.9 cm.



Figura 18
Andy Warhol
1963
Serigrafía sobre dibujo en papel
101.60 x 76.31 cm



Figura 19
Andy Warhol
1962
Hágalo usted mismo (flores)
Crayones y grafito sobre papel
61.25 x 44.10 cm

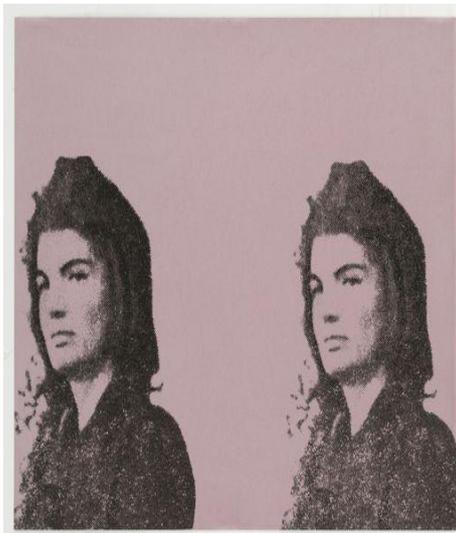


Figura 20
Andy Warhol.
Jackie II de 11 artistas Pop,
volumen II.
(1966).
Serigrafía sobre papel
60.9 x 76.1 cm



Figura 21
Andy Warhol.
Liz plateada
1963
Serigrafía, acrílico, y spray sobre
lino
101.6 x 101.6 cm

