

## La fenomenología de la lata de sopa: las extravagancias del gusto.<sup>1</sup>

Mikhail A. Lifshitz

Traducción del inglés: Manuel Samaja

¿Puede una simple lata de sopa convertirse en la pieza central de la cultura del siglo veinte?

- Si en vez de venderla un comercio la vende una galería de arte, si porta la firma de un famoso artista, y si su precio es 2000 dólares y no 20 centavos.
- Si produce el suficiente revuelo en la prensa mundial y si es reproducida con las últimas tecnologías tipográficas en las más caras revistas sobre arte, cuyos escritores dedican igual atención a un jarro de porcelana de la Dinastía Ming, a los frescos de Giotto, y al 'pop art' de la actualidad...
- Si esta lata de sopa es la última palabra en una larga cadena de modas artísticas ultra-modernas, si tratarla despectivamente significa colocarse a uno mismo en una posición complicada. Después de todo, uno debería recordar: ¡los filisteos no lograron entender a los Impresionistas! En 20 años, esta lata de sopa podría agraciarse la colección del Louvre.
- Si... - tomaría demasiado listar todas las condiciones, incluyendo a aquellas más sustanciales, económicas, sociales y políticas. De una forma u otra, bajo ciertas condiciones, tal sinsentido emergerá de las profundidades de la cultura. Todo lo que Flaubert describió en *La Tentación de San Antonio* empalidece en comparación con esta feria de absurdos.

No solo en nuestro país<sup>2</sup>, sino que también en todo el mundo la gente se toma a la ligera a estas maravillas del gusto popular. Por ejemplo, el famoso diario francés *Le Figaro* también se ha estado riendo. Permítasenos tomar la primer nota al azar de una serie de mofas, a su modo necesarias en el más amplio complejo de la economía de la ideología burguesa contemporánea. Habla acerca de un viejo par de pantalones exhibidos en calidad de 'nueva realidad' por el artista Koliannis:

En la fotografía de la izquierda, el par de pantalones, el principal material del trabajo, no han sido aún posicionados en la imagen. Por tanto, ellos no expresan aún la intención creativa del artista; ellos aún no han sido dispuestos con los pliegues necesarios. El uso del cable metálico (ver la otra fotografía) le confiere al trabajo una nueva significación. No queda nada

---

<sup>1</sup> Texto publicado en el libro *The Crisis of Ugliness*. Traducido del inglés (versión de David Riff y cotejado con la traducción de Víctor A. Carrión) por M.S. . (Nota del traductor.).

<sup>2</sup> Lifshitz se refiere a la Unión Soviética (N. del T.).

más que agregar algunos palos cubiertos de yeso, suciedad y papel para llevar a las capacidades creativas del autor a su más alto nivel y para liberar a la obra de arte de las concepciones convencionales.<sup>3</sup>

Gracioso, ¿no es cierto?.

En algún punto de mediados de siglo, las fronteras del arte han experimentado un nuevo brusco cambio. Yves Klein, recientemente fallecido, considerado casi un genio, llamó la atención al quemar ingeniosamente manchas en cartón con un soplete de gas. Otro adorador del fuego del siglo veinte encendía tiras de cajas de fósforos sobre planchas de aluminio. La artista argentina Marta Minujín arrastró una pila de viejos colchones en su estudio. Confiando, con este material, expresión artística a su personalidad, ella luego realizó un auto-da-fe público en la presencia de periodistas del periódico *Combat*. Esto ya era un así llamado 'happening'. una obra de arte como algo en progreso, como si fuera una imagen viviente.

Durante uno de estos happenings, el coreano Nam Jun Paik arrojó guisantes a la audiencia, cubrió su cara con espuma jabonosa, se arrojó al agua y se columpió, todo al ritmo de 'música de trance' que él mismo había compuesto. Si uno le cree a los periódicos, ésta música consistía en disparos de pistola, vidrios rompiéndose, silbidos, sonidos de ralladuras, arañados, globos estallando, etc. Al final, Paik cruzó el escenario con sus pantalones bajos y se sentó en un banquillo alto con su trasero desnudo apuntando a la audiencia. Su pareja, Charlotte Moorman, cubierta únicamente con una capa de plástico transparente, lo acompañaba con un violonchelo, saltando en ocasiones dentro de un barril de agua. Todo esto ocurrió en la Galería René Block en Berlín Occidental en el verano de 1965.

Si uno quisiera, podría hacer una enorme lista de no menos impresionantes logros de la fuerza creativa, pero cualquiera que haya leído a Montaigne sabe que la humanidad no debe sorprenderse por nada. El mórbido deseo de ir más allá de las fronteras del arte aparece ahora en otro impactante giro de la sofisticación de un decadente modernismo: la producción de todas clases de juguetes mecanizados, combinando escultura, pintura, movimiento, sonido y efectos de luz. Caricaturas mecanizadas, manufacturadas con precisión suiza, han hecho famoso en todo el mundo al escultor Jean Tinguely. Sus 'mecanismos ensamblados... pueden ser puestos en movimiento por el espectador', escribe el periódico hamburgués *Der Spiegel*. 'Remendado con varillas dobladas, piernas de muñeca, botellas rotas, cencerros, estos grotescos mecanismos se ponen en funcionamiento con ruedas de cochecitos de bebés, de patines o de bicicletas. Se bambolean en ritmos temerarios; se estremecen, traquetean y soplan; silban como pájaros o acaban con masivos golpes de

---

<sup>3</sup> Sin referencia en el original (N. del T.).

tambor; expulsan residuos rojos de tela al aire o agitan espirales de metal<sup>4</sup>. Tales entretenimientos hacen la burla del tranquilo estilo de vida del consumidor, opina la revista. Entonces... ¿cuál es el significado de una simple lata de sopa?.

Hay que reconocer que la lata de sopa ya ha sido bastante ridiculizada. Un periodista fue al negocio vecino a preguntar cuánto costaría una lata de sopa Campbell sin la firma del artista que le confirió su segunda vida. La diferencia de precio respecto del original resultó asombrosa, a pesar de que el artista añadió exactamente nada. El escritor italiano Dino Buzzati ha dicho que hay algunos excelentes ejemplos de tal arte en la heladera de su casa. Ha habido mucha cháchara en muchos periódicos, de mayor o menor reputación, en los medios oficiales y en la prensa amarilla. *Le Figaro*, el *Frankfurter Allgemeine*, y *Die Welt* todos expresan su risita frente a los giros inesperados de la desgastada imaginación... Todos los días uno escucha algo incluso más fantástico; lo único que nuestros propios críticos de la 'degeneración' occidental tienen que hacer es usar esta fuente de material ya preparado.

Mientras tanto, la lata de sopa continua con su marcha triunfal - incluso sale ganando con tal ridiculización. ¡Y de qué forma! Veremos qué sucede mañana. Hoy, incluso los más acérrimos defensores de las antigüedades ya no se burlan de los más tempranos movimientos modernistas; por el contrario, se quitan sus sombreros en señal de respeto. ¿Quién, hoy día, osaría decir que había algo gracioso respecto de la megalomanía del ex-oficial de aduanas Henri Rousseau?. Cuando el *Salon de Independents* sostuvo una exhibición de sus ex-participantes, incluyendo a Rousseau, probó imposible mostrar cualquier lienzo de este bicho raro con una confianza en sí mismo rayana en la de un genio; incluso asegurarlos [a los cuadros]<sup>5</sup> para la exhibición hubiera equivalido a la bancarrota. Uno no se puede reír de algo que cuesta millones. La gente aun se ríe de las latas de sopa, pero no sin temor.

¿Entrará esta lata de sopa en el Louvre o no? Esta es la cuestión. El famoso arquitecto norteamericano, Philip Johnson, está seguro de que lo hará. Él compra únicamente obras de tal arte, ahora conocida como 'pop'. Otro mecenas del 'pop', el dueño de la flota de taxis de Nueva York, Robert Scull apuesta al aumento de los precios. Su esposa, la Sra. Ethel Scull, les dice a los lectores de una lujosa revista francesa que "incluso los objetos más ordinarios pueden convertirse, más allá de su contexto usual, en reales objetos de la creación artística"<sup>6</sup>. En uno de sus salones de muestra preferidos hay toda una estantería con etiquetas de latas de sopa Campbell. Los defensores de la pintura abstracta, por otra parte, condenan a la lata de sopa como si fuera la aparición del Diablo. Y este es un debate realmente ridículo.

---

<sup>4</sup> *Der Spiegel* 1964, p. 64

<sup>5</sup> Las palabras entre corchetes fueron agregadas para aclarar la lectura (N. del T.).

<sup>6</sup> Bernier 1963, p.15.

Hace cinco años, la pintura abstracta aún era considerada la cumbre de la innovación, pisoteando las protestas de los fundadores de tendencias modernistas más tempranas, tales como Braque, Picasso o Léger. En nuestro país, no sólo los autores de *Sovietskaya Kul'tura* sino incluso Ilya Ehrenburg mismo escribió contra la abstracción. En una palabra, aún tenía un aire de audacia insolente en el límite entre el arte y algo nunca visto.

Cuando la lata de sopa irrumpió en la escena las cartas se barajaron y dieron de nuevo. Los roles se invirtieron. Ahora hay algo de académico incluso en las formas más agresivas de la abstracción tales como la 'pintura gestual' o la 'pintura de acción', esto es, las líneas, gotas y puntos misteriosos, carentes de forma, de Jackson Pollock, Willem De Kooning, o Georges Mathieu, mientras que los líderes de la pintura abstracta se consideran a sí mismos como los últimos clásicos. Sus piadosos lamentos le recuerdan al mundo de la muerte del arte bajo la presión del 'pop' desde Norteamérica.

Los eventos se desarrollaron del siguiente modo. A mediados de 1962 se produjo una gran caída de los precios de la pintura abstracta en Nueva York y Londres. La prensa francesa notó inmediatamente este cambio en el clima del negocio. 'El precio de las pinturas en el mercado internacional ha caído. ¿Es esto un crack o un retorno a la normalidad?', se preguntaba el comentarista del semanario *Express* el 12 de julio del mismo año. Algunos influyentes periódicos como *Le Monde* mostraron una considerable frialdad frente al gusto por la abstracción, contribuyendo a la propagación del pánico. Los campeones de la abstracción, cuyo triunfo en los '50s fue, en la opinión de muchos observadores, un negocio bien organizado, armaron escándalo frente a la subordinación del arte bajo las cuestiones financieras. Así, Geneviève Bonnefoi, escribiendo en una edición especial del periódico *Les lettres nouvelles* (Febrero de 1963) se quejaba: "Tras la ducha fría de la crisis de Nueva York, los banqueros intentan ahora retirar sus inversiones de las obras de arte abstracto a cambio de mercancías 'más confiables'. Esto está llevando al pánico a los pequeños comerciantes e induciéndolos a concluir que el arte abstracto no vale un centavo".

La 'Crisis de Nueva York' de 1962 fue la primera sacudida en una decadencia general en la demanda de pinturas de los maestros de la abstracción y suscitó auténtico pánico en sus filas. 'Los precios de las pinturas abstractas en Francia', reportó Niels Von Holst en la revista de Múnich *Die Weltkunst* el 15 de Enero de 1963, 'han caído un cuarenta por ciento. Los comerciantes franceses de arte afirman que únicamente los coleccionistas alemanes, holandeses, suizos y suecos aún compran obras abstractas: los franceses y los británicos las han abandonado'. Más aún: 'La forma abstracta ya no es innovadora en el arte'. La decadencia de la abstracción continuó durante todo 1963. 'Las obras de pintura no-objetiva son menos exitosas este año', el mismo periódico reporta en septiembre, 'el interés en ellas ha declinado claramente'.

Fue entonces cuando apareció, desde el otro lado del océano, por vez primera, la lata de sopa. Como en la moda femenina, donde esto es más o menos usual, el gusto en el así llamado arte moderno se mueve en saltos de un extremo al otro. Durante una década entera la tendencia dominante fue un gusto por cualquier cosa alejada del mundo real, entonces tenía que reemplazarlo, y es lo que realmente sucedió, un interés por los objetos, tal como las polleras largas reemplazan a las polleras cortas y vice versa. 'La abstracción está quedando fuera de moda', escribió *Die Presse* en Viena en Enero de 1963, al tiempo que reportaba que un movimiento 'de vuelta al objeto' estaba en camino a lo largo de todo el mundo. Ha habido ciclos similares en el pasado, por supuesto, pero esta vez todo el negocio era más extremo; las formas de la alianza entre el trabajo creativo del sujeto y el mundo concreto de las cosas ya se había desbaratado considerablemente, para no mencionar que esta disolución misma se encontraba basada en toda la historia de la cultura. Así, la cuestión no se detuvo en una fingida restauración de la realidad en el lienzo como la de los tempranos '20s (con el movimiento de la 'Nueva Objetividad'). En cambio, los objetos reales tomaron el lugar de los representados. Esta es la forma en la que una lata de sopa halló su camino dentro del arte tras haber sido mostrada al público en diferentes formas y combinaciones por uno de los más activos artistas de la nueva tendencia, el super-popular Andy Warhol.

El término 'pop art' fue inventado en 1956 por Lawrence Alloway, un curador del museo Guggenheim, y se refería a la palabra 'pop' en tanto aparecía en la imagen de un artista británico. Es difícil decir qué es lo que significa exactamente. En su uso ordinario, 'pop' significa la barata producción en masa que lleva en sí la marca del estereotipo y la vulgaridad. En ese sentido, el término 'pop art' sería una abreviación de 'popular art' [arte popular]. Pero no hay referencias directas en este sentido, por lo que podría ser que la palabrita 'pop' no signifique nada más que el sonido carente de sentido producido por los niños, como el 'dada' del Dadaísmo, él mismo ya famoso y coronado con los laureles académicos, y, realmente, el movimiento llamado 'pop art' es poco más que una repetición del Dadaísmo de la época de la Primera Guerra Mundial.

El padre del Dadaísmo, Richard Huelsenbeck, ha dejado atrás hace mucho tales antigüedades artísticas, ahora él se ha convertido en un famoso psiquiatra en Nueva York. No obstante, dentro del escándalo general alrededor del nuevo movimiento, este veterano de la iconoclastia moderna llegó a la atención de la prensa. En una serie de artículos escritos para el *Frankfurter Allgemeine*, Huelsenbeck define al 'pop art' como 'el último grito de aquellos gemidos del canto fúnebre estético'. He aquí algunas líneas de su descripción de una exhibición de la nueva orientación en Nueva York: 'Todo el mundo quería estar frente a esta novedad, e hizo fila. La cuestión era una exhibición de lo vulgar, lo absurdo, lo anti-artístico: sándwiches gigantes, viejos tarros de cocina, pedazos de posters publicitarios. Esto es el así llamado neo-Dadaísmo o factualismo, el arte de la vida, el arte de la calle, el arte del hombre simple. Quieren dejar atrás los últimos ideales y ya maldicen la difusión del

simbolismo a cada rincón; llevan la atmósfera de la cafetería al salón artístico' 86 de agosto de 1963).

Pronto continuaremos explicando el programa del 'pop art'; pero ahora, algunas palabras acerca de su destino. Incluso en mayor grado que la carrera de la pintura abstracta, el éxito del 'pop' está vinculado a la influencia de fuerzas económicas y políticas reales. El hecho es que Nueva York hace mucho tiempo ya ha estado afilando sus dientes para tomar la posición dominante, hasta ahora ocupada por París, tanto como mercado de acciones del arte así como de una especie de academia para tendencias híper-modernas. Hasta entonces, la participación de Norteamérica en el proceso químico que crea distintos tipos de sucedáneos del arte era bastante pasiva. Las modas parisinas aún dominaban el gusto yankee, incluso a pesar de que el nervio financiero de toda la industria hace tiempo había cruzado el océano. Pero, como Huelsenbeck y otros competentes testigos admiten, dondequiera que las cosas se reducen a la organización del negocio, las fuerzas económicas inevitablemente luchan para lograr la plena hegemonía; la creación de un falso valor artístico ha atravesado una simplificación tal y se ha vuelto tan distante respecto de cualquier tradición orgánica o de cualquier relación amorosa hacia el arte, [se ha alejado tanto de los] extensos períodos de estudio, y de la transferencia inmediata de habilidades de una generación a la siguiente que la producción de nuevos artículos de este tipo puede ser re-localizada a cualquier lugar del globo. Difícilmente sorprenda que el grupo empresarial más militante entre los patrones norteamericanos del modernismo decida tomar ventaja de la caída de precios de la pintura abstracta para relocalizar el centro de la innovación de París a Nueva York. La batuta del director es muy evidente en el rápido éxito del 'pop art', la nueva 'revolución en el arte', y en esta ocasión, una [revolución] puramente norteamericana.

El primero en iniciar la campaña del 'pop art' fue Sidney Janis, el dueño de una galería, con una exhibición llamada *Los Nuevos Realistas*. Los más grandes museos de Nueva York hicieron lo propio, y el 'pop' llegó al Guggenheim y al Museo de Arte Moderno, el cual había exhibido obras de arte abstracto por extenso durante los últimos 30 años. El *New York Times* le dio a la nueva escuela la estampa de la aprobación popular. 'Muchos iniciados de la cultura creen que antes de que termine el verano puede haber una manía más grande que con el canto folk'<sup>7</sup>. Hubo rumores de una verdadera epidemia de 'pop art' en Norteamérica. La nueva ola condujo inmediatamente a un dramático aumento en el precio de obras tales como una pala con un largo mango fijada a un lienzo negro, una bolsa de naranjas en un taburete, pantalones hechos de lona colgados en una percha, grifos de agua, un taxímetro, maniqués, botellas de Coca Cola y en el mejor de los casos 'combinaciones de objetos' consistentes en objetos cotidianos ordenados de forma más o menos decorativa, combinados

---

<sup>7</sup> Baker 1963, p. 26.

con una pintura tipo poster en el lienzo. 'Wesselman', escribe la revista alemana *Die Weltkunst*, 'vende sus composiciones por 2500 dólares, James Rosenquist por 7500'.

El verano pasado, el diario *Die Welt* hizo un reporte aún más alentador: 'En Nueva York, el 'pop art' ha creado una obra maestra increíble. James Rosenquist recientemente terminó una pintura de hasta tres metros de alto y veinte de largo. Rosenquist ha nombrado a su monstruosa creación *F-111*, en referencia a uno de los bombarderos norteamericanos (el original mide solamente 24 metros de largo). La obra fue comprada inmediatamente por un empresario neoyorkino, quién declaró que esta era la obra de arte más significativa creada en los últimos cincuenta años. La pintura está valuada en 60.000 dólares'.<sup>8</sup>

La campaña culminó en aún otra exhibición internacional en Venecia, la Bienal de 1964. Observadores de la escuela de París descubrieron por adelantado a las maniobras de los competidores norteamericanos y fueron a la guerra en la prensa, la cual fue mucho más dramática, ya que la epidemia del 'pop' había llegado a Europa para aquél momento. Resultó ser que había habido una quinta columna de 'nuevos realistas' en Francia desde 1960, liderados por el crítico Pierre Restany.<sup>9</sup>

La Bienal de Venecia de 1964 fue testigo de un choque completo entre la pintura abstracta y el 'pop art', precipitando una competencia internacional que escaló hacia un verdadero chovinismo. Una fuerza abrumadora fue introducida por el bando norteamericano. Además de su pabellón nacional la Embajada de los EE.UU. también ofreció a sus artistas el uso de su antiguo edificio del Consulado. En libretas publicitarias y en su prefacio al catálogo, el comisario del pabellón de los EE.UU. anunció que 'el centro mundial del arte se ha desplazado de París a Nueva York'. Todo esto fue causa de extrema irritación entre los abstractos<sup>10</sup> europeos. Pero los temperamentos se crisparon al máximo cuando la exhibición internacional entregó su premio principal. El contendiente de la escuela de París era el abstraccionista Roger Bissière, quien falleció en 1965, mientras que el bando norteamericano se agrupaba alrededor del fundador del 'pop art', Robert Rauschenberg, quién exhibió una 'combinación de objetos' alta como una pared y que incluía un pedazo de afiche, una foto del asesinado presidente Kennedy, una publicidad de una cerradura automática, recortes de revistas ilustradas y postales brillantemente coloreadas. Todo esto fue introducido dentro de un lienzo, y de acuerdo con los *connoisseurs*, no sin elegancia.

---

<sup>8</sup> Para ser justos, debemos señalar que Rosenquist quería expresar el horror que le produce el militarismo. De acuerdo al diario *Express*, él condena la guerra en Vietnam. Esto hace honor de Rosenquist, sin cambiar el rol del 'pop art' en la vida artística contemporánea.

<sup>9</sup> Cfr. el Manifiesto de Nouveaux Réalistes de Restany (Ragon 1963, p. 136) y sus artículos en el periódico *Art in America* en 1963.

<sup>10</sup> También podría traducirse (con un neologismo): 'entre los abstraccionistas europeos' (N. del T.).

Al final, el premio fue a Rauschenberg, provocando abucheos de indignación y odio de parte de los vencidos. 'Declararon ser ellos mismos los defensores del viejo, buen humanismo contra el barbarismo del Nuevo Mundo', escribió Pierre Schneider en el más objetivo semanario *Express* el 2 de Julio de 1964, 'pero por desgracia la buena tradición de la que se trataba en este caso es aquella del arte abstracto, mientras que el barbarismo es el retorno a la figuración. Todo aquí se confunde al extremo'. Los diarios informaron acerca de la presión ejercida por el embajador estadounidense en Italia, pero incluso más evidente fue la influencia de las gruesas billeteras. 'En Venecia, hemos visto', escribe el mismo Schneider, 'a coleccionistas mil-millonarios persiguiendo a pintores y escultores, las estrellas de la temporada, agitando sus billeteras cual tiburones que siguen a un buque de pasajeros'.

En su interesante panfleto *The Other Side of Painting*, Robert Lebel describe la situación como sigue:

La pintura ha entrado en cierto sistema económico no solo recientemente, como frecuentemente se dice, sino que desde mediados del siglo diecinueve. Así, era completamente inevitable que los norteamericanos, mejor organizados como están para conquistar mercados internacionales, tuvieran éxito en imponer su arte tal cómo imponen sus otros productos utilizando los medios más perfectos a su disposición. La 'propaganda' francesa en la esfera cultural siempre fue lamentable hasta el punto del ridículo. Su único esfuerzo de alguna significación fue aquel de los comerciantes de arte, esporádico en el mejor de los casos, mientras que el gobierno norteamericano no dudó en dirigir todo el peso de su maquinaria diplomática en respaldo de sus talentos más controversiales.<sup>11</sup>

Con la ayuda de esta maquinaria, la nueva moda salió victoriosa, y como sucede frecuentemente, el triunfador se mezcla con el derrotado, formando sectas intermedias. La pintura abstracta no murió, por supuesto; aún era apoyada por el gusto [financieramente] solvente de sus más grandes accionistas, no dispuestos a devaluar sus colecciones. El juego de la especulación continua. Pero ahora, la escuela de Paris ha incluso reconquistado algo de su antigua primacía; el líder del así llamado arte óptico ('op-art'), Paul Vassarely, recibió el premio internacional en la Bienal de San Pablo. No obstante, sus días dorados claramente han terminado; el aura de la audaz innovación se ha disipado. Siguiendo en la línea se encuentran las 'esculturas cinéticas', esculturas móviles y autodestructivas así como pinturas basadas en reacciones químicas, control remoto, efectos magnéticos, o fusiones con la fotografía y la película. Robert Rauschenberg ya ha anunciado su deseo de trabajar con pintura electrónica.

---

<sup>11</sup> Lebel 1964, p. 93 ff.



Todo tipo de 'happenings' con celebridades completamente desnudas se encuentran ahora a la moda.

Pero todo eso es, básicamente, 'pop'. El 25 de Abril de 1966, *Newsweek* notó correctamente que el 'pop' se ha transformado en un estilo de vida. En los cinco años de su existencia desde que emergió como una estética industrial, se ha transformado en una 'psicosis de masas', esparciéndose incluso en los lugares más apartados. Si las antigüedades del Dada de la Primera Guerra Mundial se limitaban a un pequeño círculo de anarco-decadentes en la neutral Suiza, el 'pop' actual alcanza a 30 millones de espectadores norteamericanos del programa de TV semanal *Batman*. Es un invencible héroe de cómic en las aceras de Broadway. Vive en los clubes nocturnos de Andy Warhol, donde varias películas se proyectan a la vez. El 'pop art' tiene a sus propias bellezas y aspirantes a estrellas: Baby Jane, Edie Sedgwick, Nico o el misterioso Ingrid. Los reportes de los diarios dejan claro que el estilo del 'pop' tiene sus adeptos en el cine y la música, y la industria del entretenimiento tampoco ha permanecido indiferente. 'Pop' significa azafatas de vuelo vestidas en capuchas plásticas extravagantes; significa aquellos extraños vestidos en la cima de la moda que ahora adornan las páginas frontales de las influyentes revistas de la 'más fina arte de la sastrería'. De acuerdo con la directora de una gran confeccionadora de Nueva York, Gwen Randolph,<sup>12</sup> en la actualidad entre el 10 y el 15 por ciento de todos los productos de moda son 'pop', mientras que un estilo de vulgaridad internacional domina la vestimenta para la gente joven. Paul Young, vice presidente de Modas Puritanas, abrió una tienda especial para vender todo tipo de productos estilo 'pop' con ramas en otras ciudades de Norteamérica y Europa. Él prevé un retorno de 50 millones de dólares para 1967. 'Pop es alegría', dice. 'Es actualidad'. En una palabra, 'pop' es todo. 'Ha cautivado a la Gran Sociedad', escribe *Newsweek*, 'florece en su prosperidad y explota su desasosiego'

### **La economía de la pintura.**

La historia de la lata de sopa requiere de alguna clarificación. En el mundo Occidental moderno, si el comercio de pinturas no es el más importante, entonces es al menos un ejemplo muy impactante del dominio del capital sobre todos los ámbitos de la actividad humana. La batalla de talentos y tendencias ya se había convertido en una especie de juego especulativo a mediados del siglo pasado, en la era de Durand Ruel y Vollard. Este es un tópico de por sí interesante, desde un punto de vista sociológico. El valor total de una exhibición póstuma de Jackson Pollock, realizada en 1963, estaba estimado en 5 millones de dólares; estas pinturas - pintura salpicada en lienzo - no son en esencia nada más que símbolos de la fama del artista. No hace falta decir que el valor de tales obras se basa en una

---

<sup>12</sup> El editor y traductor de ésta edición, David Riff, sostiene que Lifshitz se equivoca aquí con el dato histórico. Gwendolyn Randolph Franklin (1918-2015) fue una editora de modas en la revista *Harper's Bazaar* durante 25 años. (N. del T.).

utilidad más bien efímera. Depende totalmente del reconocimiento de la pintura abstracta en tanto arte por los órganos de la opinión pública, especialmente la prensa. Estos, a su vez, están subordinados a la interacción de intereses reales, y pueden ser por tanto bastante inestables. El capital invertido en tales artefactos, por tanto, pende de un hilo, mientras que la danza de millones y la estampida especulativa que los rodea es un ejemplo de la naturaleza arbitraria inherente a ciertas relaciones materiales.

El desgaste moral de las máquinas, conocido en la economía política, no es nada en comparación con la vida puramente arbitraria de las obras de arte de Yves Klein, quién en cierto momento de su inusual carrera artística no vendió pinturas, sino espacio vacío. El semanario *Art* (21-27 de abril de 1965) escribe sobre el 'período neumático' de la obra de Klein: "en vez de pinturas, él ofrecía 'estados pictóricos inmateriales', y acordó venderlos solamente a cambio de barras de oro. En 1958, convocó a la audiencia a una exhibición inaugural de sus obras inmateriales, y todo lo que vieron fueron paredes vacías".

Tales despropósitos pueden parecer salvajemente excéntricos, pero si uno observa el rédito del comercio de pinturas y las fortunas que los coleccionistas invierten en varias actividades artísticas espectrales, uno debe admitir que la vida económica del arte - absolutamente ficticia desde el punto de vista de sus ventajas cualitativas, de su basamento natural - constituye un verdadero hecho de la historia moderna, más impactante que cualquier historia que los viajeros puedan contar acerca de extrañas costumbres salvajes.

De esta manera, los viejos pantalones de Kolianni y otras maravillas de una imaginación desbocada ya no son objeto de gracia. Cuando el capital subordina la actividad intelectual a las leyes de la producción material, la cualidad antinatural de este orden económico y la hipertrofia característica de las formas sociales desprendidas del contenido real se manifiestan en un febril convencionalismo de asombrosas proporciones. En la obra de los artistas modernos, la representación de la vida como fuente de valor es crecientemente desplazada por el aspecto arbitrario, por ello se trata de un objeto ideal para la especulación. Cuando el capital entra en esta esfera, utiliza las gotas de Pollock o los recibos que, en vez de las pinturas, Yves Klein le dio a sus coleccionistas como simples signos de valor, y permanece esencialmente indiferente a los méritos artísticos de la pintura. El contenido real de la mercancía no atañe al capital en lo más mínimo.

El lector puede pensar que este argumento está forzado en una reducción demasiado directa de los caprichos del arte a la realidad económica. Para calmar su conciencia, será suficiente escuchar brevemente el testimonio de una de las autoridades de la 'vanguardia' contemporánea. El renombrado crítico Michel Ragon dice: "A fin de cuentas, la noción del artista ha cambiado algo desde los días de los embadurnadores lamentables de Montmartre o Montparnasse, atrapados en el romanticismo de la miseria y el alcohol, así como ha

cambiado la noción del amante del arte. El artista actual es más parecido al burócrata de alto rango o a un industrial, mientras que el amante del arte a menudo compra pinturas únicamente para invertir su capital, ya que a sus ojos, las acciones de Cézanne son más sólidas que las acciones en el Canal de Suez".<sup>13</sup> Apartando el esnobismo y la especulación alrededor de precios crecientes, es también significativo para el comercio de la pintura que el capital invertido en obras de arte está exento de impuestos.

En lo que respecta a la naturaleza arbitraria de esta mercancía, que en ocasiones alcanza el punto del total absurdo, por ejemplo, en la obra de Yves Klein, quién únicamente llevó una tendencia general *ad finem*,<sup>14</sup> ¿qué puede uno hacer si la realidad misma está tan repleta de cosas arbitrarias?. Por su propia naturaleza, el capitalismo subordina el valor de uso (o 'utilidad') de todos los bienes al valor de cambio. Reprime el lado cualitativo del trabajo en favor de su lado cuantitativo, y transforma la producción de mercancías de un medio en un fin [en si mismo]. No hace diferencia para el capital si crece a través de la producción de productos útiles o de sustancias venenosas, si sus mercancías son productos alimenticios o armas mortales. Las últimas también son útiles, pero en un sentido especial, puramente formal. Así, la noción de mercancía misma adquiere una cualidad arbitraria, tan fundamental, y uno podría decir masiva, que en ocasiones alcanza el punto de la paradoja. Puede haber aumentado mucho, especialmente en las últimas décadas, pero es inherente a toda la civilización burguesa.

Hubo una época en la que la diferencia entre el capitalismo y otros modos de producción, más orientados al consumo, se expresaba con más claridad, en tanto la producción de los medios de producción se desarrollaba a un paso acelerado. Ahora, la 'aguja magnética' de la ganancia apunta ansiosamente en otra dirección, y ello ha llevado a un cierto cambio en la estructura del producto final de la industria. En búsqueda de fuentes de vida hasta ahora inexploradas, el capitalismo ha vuelto su atención a los objetos del consumo (y no hace falta decir que esto incluye autos, casas y accesorios domésticos). Por esta razón, sociólogos Occidentales, por ejemplo el profesor de Harvard David Riesman, autor del famoso libro *La muchedumbre solitaria*, ven a nuestra época como la era del consumo. No es que la producción ahora se defina por las verdaderas necesidades de la gente o se determine por los requerimientos de la utilidad social bajo ciertas condiciones históricas. Nada ha cambiado en los principios rectores del orden capitalista. La paradoja consiste en que mientras alcanza un nuevo nivel tecnológico en la esfera del consumo, donde el aspecto natural, cualitativo, juega un rol más importante, el capital permanece igual de indiferente al contenido de la cuestión e igual de cautivado por el espíritu del ilimitado crecimiento del valor que antes. Inclusive cuando se realiza con la mejor calidad posible, la

---

<sup>13</sup> Ragon 1963, p. 17.

<sup>14</sup> Hasta el final (N. del T.).

utilidad de un producto dado puede tener una magnitud totalmente ficticia, o incluso negativa; da igual, la producción en masa determinada por el *business* le alcanzará, imponiéndose a sí misma en todas las situaciones de la vida.

Es en esta conexión que vemos el surgimiento de un enorme aparato para la distribución y venta, en parte históricamente justificada y en parte artificial. En los EE.UU., entre 1952 y 1962, el empleo en el sector comercial creció 30 veces más rápido que en la producción. Esto también ha permitido que la publicidad se transforme en una fuerza tremenda de por sí. Su finalidad es tomar completa posesión de la conciencia del consumidor, eliminando la diferencia, que tanto preocupaba a Hamlet, entre lo que es y lo que parece ser. Todo puede ser bueno o malo dependiendo de la reputación de un producto dado, ahora fabricada por especialistas de la producción de opiniones. El objetivo es hacer creer al consumidor en las milagrosas cualidades de una de las 279 marcas de jabón en polvo a la venta. Por supuesto, el consumidor no es tan estúpido como para creer estas buenas noticias con completa ingenuidad, pero una vez más, no hace falta que crea. Influenciado por todas las condiciones colaterales que trituran cualquier remanente de la creencia en la verdad objetiva, los moradores de la 'era del consumo' han ya alcanzado un nivel de pensamiento doble donde la existencia de cualquier cosa buena es tomada como una cuestión de mera convención. Medio siglo atrás, un sistema filosófico de moda afirmaba que toda la verdad se reduce a funciones útiles y que todo existe únicamente *als ob*<sup>15</sup>, cómo si existiera. En el marco del sistema social descrito por David Riesman, el consumidor no vive realmente: vive 'como si' - en un mundo arbitrario de cualidades nominales, impuestas, que no existen realmente. Y este es el caso incluso si está repleto con todos los beneficios de los productos y servicios.

Un incontenible asco por sí misma es uno de los rasgos distintivos de la moderna sociedad burguesa. Se expresa no solamente en películas sobre la 'dulce vida', sino también en la crítica científica de la civilización, cuya ola más reciente ahora aborda una sociedad 'industrial' o 'tecnológica'. A menudo tiende a reconciliarse con la vida que describe, no obstante, a pesar de sus debilidades y el carácter por lo general tendencioso de sus generalizaciones, en esta literatura hay algo de verdad en muchos sentidos.

En la opinión del incisivo erudito de la contemporánea sociedad Norteamericana, Vance Packard, el consumo mismo ha adquirido un carácter 'ritual', y este mismo ritual sirve cómo un sustituto para el verdadero gusto por la vida. El largo de un auto, la ubicación de un departamento en un barrio particular, los diferentes bienes ofrecidos por la industria, todos estos son 'símbolos de estatus'. Packard compara el rol ideológico arbitrario del

---

<sup>15</sup> Expresión alemana que significa "cómo si" (N. del T.)

consumo con los circos de la antigüedad, que servían como válvula de escape para la inquietud de las masas.

Los empleados de grandes oficinas, así como los de grandes fábricas, encuentran sus roles cada vez más fragmentados y despersonalizados. Ha habido, quizás involuntariamente, una fractura del contacto entre los representantes superiores e inferiores de una y la misma especialidad. Y ha habido un alarmante incremento en el número de personas que se aburren con su trabajo y no sienten orgullo por su iniciativa o su creatividad. Deben encontrar su satisfacción fuera de su trabajo. Muchos lo hacen utilizando sus salarios para consumos extravagantes, así como las masas romanas encontraban diversión en los circos, inteligentemente provistos por los emperadores.<sup>16</sup>

Los emperadores sabían que 'pan y circo' son lo que la multitud realmente necesita. En los contemporáneos estados imperialistas, dominados por la producción orientada por la ganancia, no hay diferencia entre estos dos elementos. Los cálculos capitalistas ya incluyen el simbolismo del consumo, el cual, por otra parte, también pertenece al campo de la psicología social, esto es, al 'circo'. La gente busca algo nuevo y esencial en la vida para reprimir la soledad que la consume. Mientras tanto, la industria convierte el descontento con el orden existente en una fuente de ganancia. Inflamada por la fuerza de la publicidad, la sed de consumo crece al punto de parecerse a un hambre espiritual que silencia cualquier otra necesidad más elevada. Se reduce a una incesante adquisición de cosas nuevas, consumiéndolas rápidamente antes que envejezcan, y reemplazándolas con otras incluso más nuevas. Conducido por su propia lógica interna y el miedo a la catástrofe, el capital necesita que este mecanismo crezca constantemente, borrando la frontera objetiva entre lo espectral y lo real. La novedad se convierte en la principal medida de valor, mientras que el choque entre un nuevo estándar de vida con uno anticuado se convierte en un patrón formal de vida, al igual que en el mundo del 'arte completamente moderno'. Cómo es típico en el capitalismo, la disolución de toda la actividad concreta en trabajo abstracto aparece como un ejemplo de diabólica ironía: el consumo mismo asume rasgos cada vez más abstractos e incluso el dormir se convierte en una función de las ventas farmacéuticas.

Con este telón de fondo es más sencillo comprender la trillada sabiduría del consumidor del siglo XX, de acuerdo con la cual todo es arbitrario y una construcción. ¡No hay valores objetivos, nunca los hubo y nunca los habrá! Lo verdadero, lo bello y lo bueno son relativos y transitorios; dependen del hábito y otras influencias externas. El concepto de pensamiento es sustituido por la información y los comandos.

---

<sup>16</sup> Packard 1959, pp. 9, 10, 317.

"¿Por qué usted piensa que una colina o un árbol es más hermoso que una tubería de gas?, pregunta Roy Lichtenstein, uno de los pioneros del 'pop'. "Es porque usted está condicionado a pensar de esa forma. Yo llamo la atención sobre la cualidad abstracta de las imágenes banales".<sup>17</sup>

Deliberaciones similares han justificado la legitimidad de la pintura abstracta. El Cubismo, y así de seguido, incluso más hacia atrás [en la historia]. Todos se representan a sí mismos luchando contra la determinación externa de lo bueno y lo malo sobre la voluntad creativa del artista. ¿Por qué piensas que los clásicos del arte griego o aquellos del Renacimiento son mejores que el dibujo en una pared?.<sup>18</sup> Esto es lo que te han enseñado. No hay tal cosa como progresión o regresión en el arte, todo depende de las costumbres y las convenciones. Al borrar todo rastro de contenido objetivo en la vida estética, esta presión del lugar común del relativismo constituye una de las fuerzas principales de la ideología moderna, y conduce a la completa artificiosidad si no del juicio individual, al menos de la masa de los juicios de gusto [estético]. Solo esperad un poco... ¡Pues te enseñaremos que una lata de sopa no es peor que la Venus de Milo!. ¡Y tú mismo tendrás que admitirlo!. Es demasiado evidente que el 'pop' es un producto de las estratagemas y engaños de la publicidad y tiene un íntimo vínculo con la 'era del consumo', esto es, con la última forma del funcionamiento del capital, en tanto encuentra una profunda fuente de ganancia en la permanente formación y re-formación del gusto del consumidor. Esto es lo que los críticos occidentales de la 'sociedad industrial' describen en sus escritos, los cuales, a pesar de ser aproximados e imprecisos, son lo suficientemente agudos.

De acuerdo con *Newsweek*, David Riesman rechazó hacer comentarios sobre el 'pop art', mientras que las lecciones de Marshall McLuhan de la Universidad de Toronto tenían un tono muy optimista. Pero he aquí un fragmento de un artículo de Matthew Baigell en *Studio International* (enero de 1966, p .15):

Si una vez leímos a Sartre para irrumpir en el universo de la expresión abstracta, ahora debemos consultar otros autores. Uno puede entender al Pop Art al incluirlo, por así decir, en la *Affluent Society* [Sociedad opulenta] de John Kenneth Galbraith, ya que Galbraith descubre que el principal problema de Norteamérica no es la producción de cosas, sino la esclavitud a las cosas. Sea el peso de la producción o el peso de las cosas, ambas, una y la otra, dan lugar a oscuros pensamientos, por supuesto, si las observamos como parte de aquellas sociedades estudiadas por Jacques Ellul en *The Technological Society* [La sociedad tecnológica] y por Herbert

---

<sup>17</sup> Benchley 1966.

<sup>18</sup> En la traducción de V.A. Carrión: "pantalones en la cerca", lo cual imaginamos que refiere a alguna obra de arte moderno. Cómo no disponemos del original ruso, no podemos zanjar la diferencia.

Marcuse en su *One-Dimensional Man* [Hombre unidimensional]. Ambos señalan la subordinación del hombre a las tecnologías de su propia creación, tecnologías que entran en todos los aspectos de su vida y que determinan en gran medida nuestras reacciones a diferentes estímulos (sabemos que en nuestra época, incluso el tiempo de esparcimiento es sujeto de planificación y programación).

En el 'pop art' una fracturada civilización industrial alcanza su apoteosis, según la opinión del autor.

Todo esto presenta una delicada situación. Si usted considera que una lata de sopa o una canilla es una obra de arte porque el artista colocó estos objetos fuera de su 'contexto usual', así dotándolos de nuevo significado, debe ser completamente claro que la proporción de convención en tales obras es mucho mayor que en cualquier otro objeto jamás visto en la pintura y la escultura. Después de todo, el centro de la cuestión es el acto de separación, que debe ser reconocido por el iniciado. Ni la sustancia de la lata de sopa ni su apariencia externa han cambiado en lo más mínimo. En otras palabras, es el 'contexto', sujeto a negación y así elevado a potencias exponenciales<sup>19</sup>, lo que ahora juega el rol decisivo. Los conspiradores deben estar al tanto, porque más allá de esta convención psicológica, una lata de sopa exhibida por un artista es indistinguible de una lata de sopa en la góndola. "No obstante, mientras pasa el tiempo", nota el crítico de arte del *Express* Pierre Schneider (2 de julio 1964), "esta desaparición del contexto torna indescifrable a la obra, ya que no contiene ningún significado en sí misma".

Tal es el movimiento hacia el ámbito de la convencionalidad, a menudo creado de la nada misma, por ejemplo a partir de deshechos, como en las obras del artista alemán Karl Mann. Los diarios dicen que consisten de viejos trastos juntados de los tachos de basura con un certificado indicando la fecha y el lugar donde fueron hallados.<sup>20</sup>

La publicidad y las reputaciones infladas se tornan cada vez más importantes mientras crece la distancia respecto de la tradición realista en sentido amplio, y se ensancha la brecha entre el precio de una pintura, dependiente de los ajustes y auges del mercado, administrados aunque espontáneos, y el verdadero valor estético de esta peculiar mercancía.

No todo puede ser organizado incluso con los modernos métodos de comercio y presión social - hay límites para el poder de la convención. De esto se desprende el peculiar

---

<sup>19</sup> En la traducción de V. A. Carrión: 'negado y sujeto a la debida designación' (N. del T.).

<sup>20</sup> "Estos objetos tienen algo en común con el arte porque yo los seleccioné y monté en tanto artista". "En su opinión", añadió al manifiesto de Mann el *New York Herald Tribune*, "las tapas aplastadas de pomos de mostaza, cafeteras golpeadas...resortes de cama oxidados son tan bellos y significativos como los fragmentos encontrados en los templos romanos" (*Der Spiegel* 1965, p. 82).

nerviosismo del mercado de arte en tanto está regulado por un negocio que fabrica 'olas' de éxito.

Un enorme aparato ha sostenido, como a una burbuja de jabón, a este mundo artificial y malsano durante al menos medio siglo; no obstante a pesar de su tamaño, los dueños de sus valores ostensibles serán dejados con nada en las manos más que lo que al final de la historia de Nikolai Gogol, 'Lugar Encantado', tuvo el abuelo: "...basura, heces...es vergonzoso decir qué es lo que es". Esto fuerza a los dueños del 'arte completamente nueva' a perseguir una estrategia de renovación de su capital ficticio una vez que se han hecho ricos con su creciente precio.

Es tiempo de dejar atrás esta mezcla de especulación financiera, publicidad y coerción característica de la vida cotidiana en la era del imperialismo. Permítasenos ahora movernos hacia los aspectos más espirituales de la cuestión, si es que uno puede hablar de espíritu en esta vida casi automática del arte 'en el formidable reino de la fuerza', como dice la expresión del viejo poeta alemán Friedrich Schiller. Escuchemos ahora qué tiene para decirnos el alma de la lata de sopa.

### **La enfermedad de la reflexión.**

Para comprender el extraño lenguaje de la lata de sopa, debemos primero y ante todo abandonar el viejo hábito de ver tales extravagancias artísticas como meras 'bromas', 'truquillos' o 'locuras', a pesar de que puedan ser de hecho merecedoras del sanatorio del Doctor Krupov.<sup>21</sup>

Antes que nada, una exhibición de trastos viejos o de latas de sopa no es una locura mayor que destituir a un presidente con un rifle automático o que librar la guerra cómo camino para la prosperidad económica. ¡Hay todo tipo de locuras sociales en nuestra época!.

En segundo lugar, las 'bromas' de la escala descrita en las páginas anteriores no son simples estupideces. Al contrario, son un fenómeno objetivo, una fuerza que debe ser considerada, de igual manera que debemos considerar el hecho de que el virus de la influenza existe, a pesar de que difícilmente se pueda decir que este es un fenómeno positivo.

Echar luz sobre tales 'bromas' es únicamente un paso con el cual nos alejamos de la reconciliación ingenua o diplomática. El hombre moderno frecuentemente se ve

---

<sup>21</sup> El Dr. Krupov era el alter ego literario del escritor ruso Alexander Herzen (1812-70) el cual aparece por vez primera en su novela *¿De quién es la culpa?* y luego en la obra separada, muy exitosa, *De las Obras del Dr. Krupov. Sobre los enfermos mentales en general y los números epidémicos de tales en particular*, ambos publicados en 1847. Aquí, Herzen irónicamente afirma que los locos no son menos inteligentes y no están menos dañados que los cuerdos, únicamente están, quizás, más cerca de la genialidad (Nota de David Riff).



influenciado por la moda y un sentido de protesta frente a las conclusiones prefabricadas que se le imponen. Las prohibiciones y las ridiculizaciones públicas estimulan la compasión. Para mantener una independencia de pensamiento frente a todos los reflejos negativos o imitativos, para desestimar firmemente la influencia de falsas ideas, ellas deben ser comprendidas, posiblemente más profundamente que los mismos sostenedores de tales ideas las comprenderían desde dentro. Para el no-iniciado, para el visitante dominguero de la Galería Tretyakov, esto no es sencillo. ¿Cuál es la fuente de fantasías tales como la pintura abstracta o el 'pop art?', ¿por qué los periódicos escriben tanto sobre ellos, no únicamente en el exterior sino que también en nuestro país?, ¿y por qué estos fenómenos surgen en tal escala que hasta incluso el Papa o los líderes de las grandes naciones los mencionan de vez en cuando?.

Por supuesto, sería un error pensar que el fenómeno de la patología social, más o menos generalmente conocido con el nombre de modernismo, fuera únicamente una creación de comerciantes de arte y acaudalados coleccionistas. Esto no es así. El modernismo tiene sus raíces en el mismísimo desarrollo de la conciencia humana. Cierta estado de la mente ofrece tanto a los intereses económicos como políticos de las clases propietarias un amplio campo para manipular, pero está basado en algo más sustancial: una enfermedad del espíritu que refleja las profundas contradicciones de la vida histórica de los pueblos en el período de la decadencia de la civilización precedente y la transición a nuevas, aún desconocidas, formas de la organización social.

Si nuestra lata de sopa pudiese hablar, como en el cuento de Anderson, quizás dijera:

¡Soy una simple lata de sopa, y le hablo a quien quiera oírme! Les digo a ustedes: abandonaron la verdadera felicidad desde el momento que renunciaron al estado de la elemental e inerte materia. Pero su principal crimen y más grande desgracia es que ustedes piensan. Acabar con este infierno en la tierra, con todas estas ideas y toda esta responsabilidad: este es el ideal del hombre moderno. Sean tan simples e irresponsables como el estúpido pedazo de aluminio del cual las máquinas me hicieron. En verdad, les digo, ¡vengan a mí, todos los afligidos y agobiados con tantas penas, y yo calmaré su sufrir!.

Por supuesto, eso no es todo lo que la obra del 'pop art' susurra en el oído del espectador, pero las palabras de arriba son lo suficientemente precisas. Ellas corresponden a la misma opinión del artista de la lata de sopa - Andy Warhol. Cuando se le preguntó acerca del significado de sus estrafalarias creaciones, él respondió "Las máquinas tienen menos problemas (...) a mi me gustaría ser una máquina, ¿no te gustaría a ti?".<sup>22</sup> En su intento por

---

<sup>22</sup> *Time Magazine* 1963

resolver los sufrimientos de la humanidad, la solución de Andy Warhol es más sencilla que un huevo de Colón:<sup>23</sup> él coloca una lata de sopa en exhibición, así descargándose a sí mismo y a todos los demás de todos sus problemas.

En términos generales, esto no es nada nuevo. Durante un siglo entero, si no más, las personas dedicadas profesiones creativas e intelectuales han tomado más y más conciencia sobre un cierto exceso de consciencia, un sobrepeso de formas históricamente acumuladas, una cierta interna debilidad que aparece cuando todo es predecible -<sup>24</sup> la belleza de la puesta de sol, las palabras de amor susurradas antes de la intimidad física, el tetrámetro yámbico,<sup>25</sup> la perspectiva de un punto y el arte del claroscuro.

Cuando el ciempiés de Meyrink paro a pensar acerca de qué estaba haciendo su pierna número 35, ya no pudo caminar. Nos dicen que para su desgracia, la humanidad ha perdido el tacto con las crudas fuerzas espontáneas de la vida, con el simple ser en bruto. Un intelecto sobre-desarrollado es lo que mata todo principio vital. La razón, la conciencia, la ideología: estos son los verdaderos enemigos que nos consumen desde dentro. La posición del humano en el mundo de las cosas es fatal porque él de hecho es libre de los dictados inmediatos de su naturaleza física. Este ambiguo ser se diferencia a sí mismo de sí mismo, y asume su propia existencia como un problema. Al colocar sus manos en un parapeto de piedra, el héroe de una de las recientes novelas existencialistas inesperadamente experimentó un poderoso sentido de que la piedra puede ser mejor que nosotros, porque no sufre tales ambigüedades.

Para recapitular la biografía de esta idea sería necesario subrayar toda la historia de la filosofía, comenzando, como mínimo, con Schopenhauer y siguiendo a través de toda la historia de la pintura desde las primeras 'revoluciones en el arte' hasta el 'pop art' de la actualidad. Aquí hay incontables matices, sutiles sistemas de ideas, expuestos con innegable talento en la imprenta y en el lienzo, y hay un camino histórico desde lo refinado a lo vulgar, con la lata de sopa en el horizonte. Y, al final, está la cosa más aterradora de todas: cuando el primitivismo artificial de la gente educada junta sus fuerzas con el real primitivismo de nuestro siglo, esto es, con la directa falta de conciencia en enormes masas de personas afectadas, y al mismo tiempo saqueadas, por la civilización burguesa. Este especial tipo de pseudo-carácter nacional o demagogia social ya ha traído muchas calamidades en tiempos recientes.

La reaccionaria fabricación de mitos nació de las profundidades de la filosofía decadente, e hizo amplio uso de su conclusión más peligrosa: la utopía de un feliz nuevo

---

<sup>23</sup> Una cosa que aparenta dificultad, pero una vez conocida es sencilla (N. del T.).

<sup>24</sup> En la traducción de V. A. Carrión: "cierta debilidad interna que proviene de todo lo antes conocido" (N. del T.).

<sup>25</sup> Referencia a los poemas de Calímaco (N. del T.)

barbarismo. Más allá de su empaquetado, muy a menudo liberal, tales ideas son, al final, muy útiles para inspirar el más oscuro odio hacia la intelectualidad. Al mismo tiempo, la introducción de un abismo entre los intelectuales y el pueblo es un útil medio para fortalecer la nación.<sup>26</sup> Los que lo han utilizado incluyen no solo a los plebiscitarios padres de la patria, los gorilas centurionegristas,<sup>27</sup> como Hitler, sino también a los líderes más liberales de las clases poseedoras. Así, el conflicto interno de un espíritu afligido se torna en una regla práctica de la política reaccionaria: 'divide y conquistarás'. Este es el sentido real de tal contradicción inflada hasta el punto de la banalidad, la contradicción entre pensar y el ciego deseo irracional, entre el desarrollo del intelecto y la actividad vital.

No obstante, sería demasiado fácil pensar que el dilema del ciempiés - cuando un pesado exceso de conciencia le arrebatara al ciempiés su habilidad de caminar - no tiene relación con las características reales del mundo moderno, que es únicamente una invención de la filosofía reaccionaria. La prevalencia de tales opiniones apunta a la existencia de causas objetivas, que una y otra vez dan lugar a obsesivas ilusiones.

No hay un exceso absoluto de vida consciente. La mayoría de la humanidad está lejos de la saciedad, y afortunadamente para la sociedad, esta saciedad nunca se alcanzará. Otra cosa totalmente distinta es el exceso relativo de desarrollo intelectual; viene con una sensación de que todas las formas intelectuales creadas por la historia están gastadas; estas formas mismas se tornan completamente transparentes, mecánicas e innecesarias, 'nada más que finitudes'<sup>28</sup> para utilizar la expresión de Alexander Herzen. Esto sucede del mismo modo que puede haber un exceso relativo de bienes inaccesibles al consumidor hambriento.

Las quejas frente al excesivo refinamiento intelectual se han conocido desde la era de Platón y Evémero; muchos educados romanos de la época de Cicerón preferían crudas formas de figuración a las más sutiles maneras del arte virtuoso. Toda la historia del pensamiento social, la estética y la literatura artística constantemente nos familiariza con múltiples variaciones de este tema. 'El sufrimiento de la inteligencia' es su nombre.

Por supuesto, Hamlet, el Príncipe de Dinamarca, o los héroes de la literatura del siglo XIX, internamente débiles y corroídos por la reflexión, comenzando por Adolf (de la famosa novela de Benjamin Constant), estarían en clara desventaja si se los enfrentara a un fenómeno como el de la lata de sopa. Una vez más, toda una época de desarrollo capitalista yace entre ellos y la orgía de estupidez del 'pop'.

---

<sup>26</sup> En la traducción de V. A. Carrión: "es un instrumento necesario para la esclavización de la nación" (N. del T.).

<sup>27</sup> Centurias Negras: movimiento ultra-reaccionario y zarista ruso de principios del siglo XX. (N. del T.).

<sup>28</sup> En la traducción de V. A. Carrión: "totalidad de un fin". No disponemos de la cita original de Herzen, pero percibimos un símil con los conocimientos 'finitos' del Fausto goethiano - recordar el comienzo de la 'Noche', Parte I. (N. del T.).

Todo es relativo. Hubo una época en la cual las máquinas de coser eran consideradas dañinas para los nervios. La libertad de iniciativa, característica de la producción de mercancías a pequeña escala y el orden capitalista temprano aparece ahora como un espectro de una era dorada. La libertad hace mucho se ha transformado en monopolio, y su veneno inyecta la sociedad de pies a cabeza, subsumiendo cualquier actividad autónoma humana a las relaciones materiales que la vacían al punto de sembrar una aterradora vacuidad incluso en el corazón de la vida más dulce. Los servicios funerarios, el arte, y los asuntos extramaritales, todo se convierte en objeto de 'negocio', cosa que trae consigo al tragicómico efecto de formalizar completamente a todas las relaciones humanas. El mundo entero está eclipsado por un nuevo tremendo desarrollo de la burocracia en todos los aspectos de la vida y la fusión de la maquinaria de la economía con la del Estado.

Este excedente de formas consumadas, una especie de aburrimiento mortal en las narices del movimiento más frenético, es el peligroso legado del capitalismo contemporáneo para la sociedad futura. Su 'reorganización', cómo se la llama hoy en el Occidente, convierte en espectrales y convencionales a la participación personal del humano en sus propias funciones. El individuo se convierte en una marioneta de su propio estatus social. ¿No ha devenido, finalmente, obsoleto el ser humano?, ¿no es hora ya de que la humanidad le entregue sus tareas a gigantescas máquinas, producto de su propia creación?. Así se plantea muy a menudo la pregunta.

Poseer conciencia de la impotencia frente a formas de vida pre-fabricadas, convencionales, paralizaría la energía vital de cualquier ser consciente. Tal conciencia, de hecho, sería superflua. El trabajo de una mente incapaz de influenciar la realidad en ninguna de sus partes determinantes pasa a ser una vacua reflexión. Y de este modo no es complicado imaginar que la vida es tan difícil porque el pensamiento consciente prevalece sobre la acción espontánea. Mientras tanto, el hábito de la pasividad y una especie de selección natural que la atrinchera [a la pasividad] en grandes grupos de personas, especialmente entre los intelectuales, confirma que hay un antagonismo entre el pensamiento y la libre actividad vital. ¿No sería mejor, entonces, que el mundo permaneciera misterioso y oscuro?. ¿No sería mejor para la humanidad, que vive en un mundo tal, que actuara ciegamente y creara sin ningún control consciente, si el análisis de la situación nos paraliza como al ciempiés de Meyrink?.

De allí el fatal deseo de matar o, al menos, debilitar al intelecto, reemplazándolo con actividad espontánea, de ser posible, por lo menos momentáneamente. De allí las variadas formas de salvajismo artificial, que van desde el simple gamberrismo, cómo una escapatoria dominguera para oprimidas criaturas, pasando por el culto filosófico de la voluntad, 'la voluntad de poder', o la 'voluntad artística' (*Kunstwollen*), hasta llegar a la pintura automática, conscientemente inconsciente, y otras paradojas de una civilización que voluntariamente

asume una visión retrógrada. De allí, cómo la última palabra en esta auto-negación del pensamiento humano, el deseo de ser una máquina y la danza sagrada de los admiradores del 'pop art' que bailan alrededor de una ordinaria lata de sopa. 'Los intelectuales odian al pop', dice el nuevo Zarathustra Andy Warhol, 'pero a la gente promedio le gusta'.

Por supuesto, la originalidad del 'pop art' es relativa. Léase el "Manifiesto Técnico de la Literatura Futurista" de 1912. En principio, allí ya se contiene todo el rechazo del artista pop hacia el espíritu, en favor de las cosas tomadas en *brutto*, por así decir, en su materialidad cruda, vulgar. ¿Y los manifiestos de la segunda ola del Futurismo en los '20?. ¿Qué hay de la 'máquina estética' de Prampolini, su ideal de la transformación del humano en un mecanismo?.

Es perfectamente lógico esbozar una analogía entre el 'pop art' y el Dadaísmo de la Primera Guerra Mundial. Marcel Duchamp ya había exhibido una rueda de bicicleta y un secador de botellas con su firma. En 1917, él sorprendió al mundo con un ordinario urinal, mostrado en Nueva York bajo el título 'La Fuente' (hay una amplia literatura sobre este evento histórico). Recientemente, un anciano pero enérgico Duchamp ofreció una entrevista a un reportero del *Express*. Él explicó su broma cómo un intento de hacer un experimento sobre el gusto público. 'Elegí al objeto que menos probablemente podría gustar'. Pero ya que el arte es un espejismo, 'al público se le puede forzar a creer en cualquier cosa'. Esta es la razón por la que los experimentos del 'pop art' cuentan con la aprobación de Duchamp. 'Es bastante fascinante ver obras que introducen imágenes de los cómics entrar a los grandes sitios sagrados del arte. Y forzar al público a tragarse todo aquello: eso es lo que me fascina'. Lo que engulla la audiencia no es lo importante; lo importante es que hay una 'posición intelectual' detrás de ello, dice Duchamp.

¿Cuál es la 'posición intelectual' que se expresa en la estética vulgar y antipoética de objetos prefabricados o *readymades* descubiertos por Duchamp y otros Dadaístas?. ¿Por qué Otto Van Rees, Francis Picabia, Kurt Schwitters y otros, que han pasado a la historia del arte (nos guste o no), hacen todo tipo de collages y contra-relieves de objetos reales de uso cotidiano: harapos, partes de máquinas, naipes, latas y viejos periódicos?. ¿Cuál es el sentido del 'lirismo' que ellos encuentran en aparatos sanitarios, objetos de higiene personal, máquinas y accesorios eléctricos?. Tan extraño como pueda ser para el lector no-iniciado oír acerca de tales fenómenos artísticos, debemos acostumbrarnos al hecho de que ellos existen e incluso han entrado en la usanza común entre la 'gente culta' de nuestra época.

Montaigne estaba en lo correcto. ¡El ser humano es verdaderamente una criatura extraña!. La posición espiritual del Dada o el 'pop art' es un suicidio del espíritu, o para utilizar términos más científicos, un intento de salvarse a uno mismo frente a un exceso de retroalimentación por medio de la huída al extremo opuesto: la completa desconexión. Dada

y el 'pop art' son estadios extremos de un proceso emparentado con la enferma sensación de 'impotencia del espíritu' frente al curso espontáneo de las cosas, que torna al espíritu en una especie de objeto prefabricado que se somete a las leyes de la producción y administración materiales.

Sobre la base de este 'pensamiento materializado', cómo a veces se lo llama, la conciencia escapa de sí misma, dando lugar a un particular género de perverso placer por arruinar cuestiones de la mente y trastocarlas de arriba a abajo. Las más baratas, más vulgares, más infames cosas son ahora las más refinadas. Es así como los esclavos se vengan de su esclavitud reforzando sus cadenas. Si no puedes alcanzar el grado de libertad deseado, debes matar a esta necesidad de la conciencia y envilecer al espejo que refleja un mundo tan abominable, acabando así con cualquier diferencia entre la conciencia y su objeto. De allí la extraña idea de reemplazar a los objetos representados en el lienzo por objetos reales, por los más carentes de sentido. La figuración es suprimida como innecesaria y secundaria.

No obstante, mientras más el exceso de conciencia intenta retroceder hacia la materia no-pensante, más importante se vuelve la 'posición espiritual' del artista, y en mayor grado su vida mental se forma por la tensión, el desprendimiento, frente al contenido real y el enredo en la auto-reflexión. No hace falta decir que esta es una conciencia limitada a, y satisfecha por, las condiciones del orden burgués, limitaciones que se esfuerza por reforzar. Su fin principal yace en la búsqueda de una tonta auto-certidumbre, un fin que surge desde las mismísimas prácticas del capitalismo en su última formación [histórica]. Por supuesto, la conciencia burguesa contemporánea no vive únicamente en las mentes de los millonarios, y ya no lucha para ser transparente como el cristal, como lo hizo en la época de Descartes. Por el contrario, ahora busca la opacidad: este es su santo grial. Se debe forzar a uno mismo hacia la ingenuidad infantil, para 'unirse a los tontos', como célebremente dijo uno de los héroes de Gorki. En suma, el 'pop', ese nuevo estilo de vida, es una forma de nostalgia por un tradicional y espeso norteamericanismo descrito con horror por escritores de una inclinación más crítica.

A través de la ensordecedora campaña del 'pop art', ciertos patrones específicamente norteamericanos de la así llamada cultura de masas han renacido en un nuevo nivel. Ha habido un renacer de los superhéroes de las películas detectivescas, cómo el invencible agente secreto James Bond; él es un personaje familiar, un saludable optimista que no conoce la duda, para quien todo es convencional al punto del absurdo. En opinión de Iván Karp, el director de una galería privada que comercia con la obra de Andy Warhol, el superman del 'pop' es la completa antítesis del individuo de pensamiento crítico; él es un optimizador que eleva el nivel de actividad de la audiencia por medio de la reducción de sus requerimientos intelectuales. 'Esta es una personalidad estilizada. No tiene fallas, ni auto-observación, ni auto-análisis'.

No es difícil notar que los creadores de esta 'personalidad estilizada' - el artista y su manager - se reservan un lugar para sí mismos en el piso más alto [del edificio] de la conciencia. Es desde aquí que ellos deben regularse a sí mismos y a los demás, excitando la psique social en el espíritu del optimismo auto-satisfecho. Así emerge una forma característica de pensamiento doble: la finalidad del juego es clasificar tu propia conciencia como top secret mientras martilleas en tu cabeza que eres tan simple e insensible como una máquina.

Habiendo atravesado una extrema negación del gusto del filisteo - hace mucho tiempo la marca de calidad de una persona propiamente moderna - la así denominada vanguardia ahora abraza, sedienta de paz, al filisteísmo que alguna vez ridiculizó. El imaginario modernista ha visto tales giros antes: Maurice Barrès y Charles Maurras en Francia son suficiente ejemplo. El consciente resucitar al primitivismo filisteo es un fenómeno conocido en todas las naciones modernas, pero nos alejaría demasiado de nuestro terreno el discutir aquí los aspectos políticos de aquél fenómeno. Déjenos simplemente notar que esta 'ambivalencia' es una cualidad típica de la conciencia burguesa contemporánea, retornando a sí misma, a su propia banalidad, tras haber roto con su entorno en formas excesivamente 'izquierdistas', anarco-decadentes. Por supuesto, tal filisteísmo elevado a una nueva potencia presenta algo más que solamente un experimento de laboratorio de una nueva tendencia. Esta fórmula química contiene, de manera demasiado clara, la posibilidad de la transición desde una pose refinada hacia la demagogia social en la escala de las plazas públicas y las paradas militares, o al menos, para una reinterpretación tardía de la política romana del 'pan y circo'.

Es aquí donde percibimos el aspecto peligroso y las sombras más oscuras del falso realismo del 'pop art'. Tratamos aquí con la consciente imposición de una moda de todo género de *trivia*,<sup>29</sup> ideas, tramas y formas banales, 'para objetos norteamericanos que hablan por sí mismos porque están basados en patrones que ya has aprendido cuando ibas a la escuela'. El 'pop' es una estética de patrones, del gusto vulgar de la multitud. Una vez que el esnobismo fue rechazado, sensibilidades estéticas excesivamente sutiles aparecen como una fuente de sufrimiento, insuficiencia e incluso como un peligro para la sociedad. Es mucho mejor nacer bruto y estúpido o retornar al primer piso de la conciencia a través de la auto-limitación, incluso al precio de perder las formas más complicadas de la vida espiritual.

¿Es siquiera posible moverse en reversa de tal manera? En parte, sí, pero...El primitivismo artificial del siglo XX - desde el mimetismo de las máscaras africanas hasta las réplicas de la era de Ford el Primero<sup>30</sup> - presupone una completa ausencia de verdadera

---

<sup>29</sup> En latín en el original (N. del T.).

<sup>30</sup> En la traducción de V. A. Carrión: "el primitivismo artificial del siglo veinte desciende aquí de las caretas imitadoras de salvajismo hasta la falsificación en los tiempos de Ford". Ambas traducciones son un tanto

ingenuidad. Puede haber pocas dudas respecto a que el 'pop art' es el peor tipo de esnobismo; proviene de una consciencia superficial, ociosa, capaz de atravesar y transparentar, como un rayo X, cualquier pensamiento ingenuo. No únicamente una relación simple para con el mundo, sino también la excesiva sofisticación es aún demasiado ingenua para su gusto. En una palabra, esta sutil apelación moderna a la psicología de la 'persona de a pie' presupone una compleja meta-estructura del espíritu.

El dueño de la compañía de taxis puede regocijarse; un entusiasmo por la vulgar atmósfera de los negocios es la última palabra de la vanguardia. Pero para el creador del nuevo estilo, la vulgaridad se ha hecho tres veces más sofisticada. (No es coincidencia que en paralelo al más amplio 'pop', también existe un 'mini-pop', para los iniciados, para la elite).<sup>31</sup> En ese sentido, la disolución en la cultura de masas ha fracasado. El arte pierde muchos valores reales tras varios giros especulativos, pero nunca ha tenido éxito en librarse de la ociosa reflexión que la persigue y la precipita a la nada. A pesar de todo su anhelo por la simplicidad no-pensante, hay dos lados en estas personas. A menudo sufren bajo su propia duplicidad, pero más aún la hacen una vocación de vida y una sólida fuente de ingresos.

### **Conclusión.**

Sencillo sería mostrar que esta duplicidad asemeja a los rasgos más tangibles de la conciencia burguesa en la economía política, la sociología y la política, para no mencionar al irracionalismo filosófico de nuestra era, ya familiar para la literatura marxista. Pero uno difícilmente puede pensar que nadie en el Occidente o fuera de nuestra propia ecúmene es capaz de un pensamiento lúcido y que nadie intenta encontrar una solución a los grandes problemas de la vida moderna con la mayor conciencia posible. Incluso los artilugios de Rauschenberg o Warhol no pueden considerarse como meras adaptaciones a intereses de clase reaccionarios. La apoteosis de un vulgar gusto comercial puede consistir en un honesto intento por retener una especial 'posición intelectual' en un mundo de estandarizada sutileza y de una cultura demasiado accesible.

Lo que aquí está en juego es únicamente la desesperanza de aquella posición que seduce al artista con promesas acerca de un retorno hacia una salud de candorosa niñez. Por supuesto, si tienes suficiente exceso de reflexión almacenado, puedes 'unirte a los tontos' y burlarte de los demás. Pero no podrás librarte de tu propia odiosa intelectualidad. La sed de fuerzas irracionales, libres de superfluos problemas y de pensamiento, hace a la 'posición intelectual' del artista incluso más contemplativa y pasiva.

---

oscuras, por lo que me inclino a pensar que el significado del pasaje es: el primitivismo de la época de las máscaras africanas vis a vis el primitivismo de sus réplicas en la era actual, en la era de 'Ford el Primero' haciendo una referencia irónica al 'reinado' del capital industrial monopolístico, representado en H. Ford. (N. del T.).

<sup>31</sup> Esta línea fue omitida en la traducción alemana autorizada, publicada en 1972 (N. del T.).



Miguel Ángel, que en sus creaciones imitaba a la naturaleza, produjo sus obras con el sudor de su frente. Andy Warhol únicamente compró una lata de sopa ya fabricada. La más grandiosa obra de 'pop art', dijo aquél maestro moderno recientemente, es nuestro planeta Tierra. Eso es lo que llamo una afirmación sustanciosa. No obstante, nuestro planeta Tierra ya existe, y no hay razón para crearlo nuevamente. Es suficiente separar a este peculiar objeto de su 'contexto acostumbrado' u observarlo desde las alturas de una desentendida 'posición intelectual' . Bajo esta condición transformadora gana un segundo significado y se convierte en una obra de arte. Así, el gran secreto del artista es guiar a la sencilla vida del filisteo, reprimiendo, con la ayuda de especiales técnicas de super-conciencia,<sup>32</sup> a su propia indignación frente a una vida tal.

El 'pop art' no inventó esta técnica, únicamente la llevó a un punto de total claridad. Esta es la razón por la cual es ridículo cuando los defensores del arte abstracto protestan sobre la plaga de latas de sopa, heladeras, productos de plástico comprados en el negocio más cercano, o viejas ollas y sartenes que invaden la vida artística. Este no es el material adecuado para promover el surgimiento de la verdadera belleza, explica Geneviève Bonnefoi en *Les lettres nouvelles*. No obstante, algunas páginas antes, ella se entusiasmaba con la obra de los famosos maestros de la Escuela de París de la postguerra, Jean Dubuffet y Jean Fautrier. Dirijamos nuestra atención, ahora, a la sustancia de los excelentes logros de su arte.

Nunca nadie antes había tratado a la pintura tradicional y a sus mismísimas técnicas con tan poco cuidado... La sensible paleta de los maestros italianos y su pintura al óleo transparente, liviana y suave: todo esto ha ido a parar al infierno, como si los hermanos Van Eyck nunca hubiesen caminado sobre la tierra. En cambio, la pintura ahora admite y reconoce los materiales crudos: alquitrán, betún, yeso blanco, y en ocasiones estuco, grava, arena, pintura de plomo blanco o cemento fresco. El lienzo ya no es capaz de soportar este gran peso y, así, también desaparece: es reemplazado por madera o cartón y a veces por una imitación de estuco de mármol.

Los críticos académicos no gustaron de estas audaces innovaciones, escribe burlescamente Geneviève Bonnefoi. ¿Por qué ella cambia su tono cuando se enfrenta con las pinturas de lata de sopa o un pedazo de basura tomado de un basural?. ¿Por qué eso es tanto peor que la suciedad mezclada con pintura de plomo blanco?. Las más recientes pinturas abstractas tanto anhelan una confluencia con el crudo material y las espontáneas fuerzas de la naturaleza que crea efectos ópticos sin la ayuda humana; ha ido tanto más allá de los límites de la figuración del mundo puramente objetivo que los pioneros de la 'nueva

---

<sup>32</sup> En la traducción de V. A. Carrión: "meta-conciencia".

realidad', como Warhol, no pueden hacer otra cosa que dar un paso a través de una frontera casi inexistente. Que la suave paleta de los italianos o la transparente pintura al óleo de los hermanos Van Eyck haya ido al infierno te causa regocijo - entonces, no deberías lloriquear si tu mezcla de arena y alquitrán va incluso más allá, hacia el desierto de la eterna nada donde reina supremo el cero absoluto.

Otro oponente del 'pop art', el venerable Herbert Read, comienza una octava más abajo que Geneviève Bonnefoi. El autor de muchas obras escritas en el espíritu de formas más tempranas del modernismo, a las que él siempre defendió y justificó; Read aún las considera como la última palabra de la innovación. Desde su punto de vista, ésta última palabra debe ser la definitiva. Él piensa que el arte moderno amenaza con devenir incoherente, carente de alma, crudo e individualista. Read entiende, aún, al comienzo de la pintura abstracta, pero ya no lo convencen los gestos epilépticos de Jackson Pollock y otros pintores de acción. En lo que refiere al 'pop art', sería "anti-arte que carece completamente de estilo". No hay nada que decir aquí. "Crudos garabateos y pilas de basura: ¿qué conexión pueden crear entre artista y espectador?". Más aún, "este anti-arte no tiene raíces en la historia de la cultura de las naciones, únicamente sirve a los comerciantes como publicidad para las mercancías", "el 'pop art' es un producto de la competencia capitalista", "hemos llegado a rozar el problema de la decadencia de la civilización", etc.

Curiosamente, estas son las palabras de un representante del nuevo gusto, más bien autorizado. Sir Herbert Read no piensa muy bien del gusto norteamericano, cómo uno puede fácilmente percibir en su artículo. Esto aparte, a él le gustaría ver el triunfo del modernismo sin sus inevitables, aunque absolutamente bárbaras, consecuencias. En una palabra, su posición es la *via media*, el camino del medio, comúnmente considerado un valor británico.

"¿Debe el movimiento iniciado por Cézanne conducir inevitablemente a la decadencia? Por supuesto que no. El arte debe ser revolucionaria puesto que es una expresión de la lucha contra la decadencia intelectual. Pero las condiciones sociales de la modernidad han dado lugar al anti-arte. Y si el arte muere, el alma humana devendrá impotente, y el barbarismo conquistará el mundo".<sup>33</sup>

¡Conmovedoras palabras! Lamentablemente, habiendo cedido territorio voluntariamente al avance del barbarismo, Herbert Read es impotente para defender su Dunkerque, para aferrarse a ese pequeño pedazo de tierra. Durante décadas él mismo reverenció la estética de la agresiva voluntad artística (*Kunstwollen*), capaz de imponer cualquier comando en la conciencia de los demás. El mundo clásico de Herbert Read es aquél del Cubismo y su descendencia. ¿Cómo puede uno, desde esta frontera, defender al

---

<sup>33</sup> Referencia omitida en el original (N. del T.).

arte del 'crudo garabateo'? Es impresionante ver a los bárbaros de ayer defender con filisteísmo a sus cánones.

"¿Debe el movimiento iniciado por Cézanne conducir inevitablemente a la decadencia?", pregunta Herbert Read. Por supuesto, no hay tal inevitabilidad fatal si es que el artista moderno es capaz de retornar a la verdad objetiva del contenido y a su representación realista. Para Read, no obstante, la principal distinción entre arte y anti-arte no es el realismo, en sentido amplio, sino el estilo, algo similar a la 'estructura'. Si un artista es capaz de crear una forma organizada, coherente, incluso si es parcialmente carente de forma e incluso cruda, su obra aún permanece dentro de las fronteras del arte.

No obstante, este criterio del nuevo academicismo no se sostiene frente a los hechos. Si la cuestión se reduce a la sumisión de la forma a la unidad de estilo, entonces el 'pop art' con su 'personalidad estilizada' cumple los requisitos bastante bien. Aquí la gente realmente intenta devolverle al arte algo de su hermética integridad. La profunda falla de tendencias como el 'pop art' consiste en que el artista no tiene interés en el real contenido de la cuestión. No importa en nombre de qué: lo que importa es poseer la fuerza elemental y la integridad del ser saludable. Y si esto requiere que uno sacrifique su propia aversión a la vulgaridad, ¡entonces al demonio con ella!. Estas personas no creen en la verdad, la bondad y la belleza; únicamente creen en la organización formal de la psique a través de los agresivos métodos desarrollados por la moderna publicidad.

La mente de la gente puede ser sacudida, y la audiencia puede ser forzada a tragar cualquier cosa, siempre y cuando esté respaldada por una sólida 'posición intelectual'. La verdad objetiva y sus imágenes reales han sido remplazadas por la hipnótica voluntad artística. Precisamente allí yace la esencia del modernismo, en tanto que niega la verdad objetiva de cualquier imagen que podamos observar. Este sistema de opiniones tiene por fundamento a la estética del hipnotismo, la 'sugestión'. Todo lo demás es únicamente una parada o un punto de paso. El camino que lleva del Cubismo a la abstracción y de allí al arte de desperdicios y prefabricados no es estrecho ni tortuoso; es más bien una ancha autopista, que transcurre derecha como una flecha.

No es sin intención que Herbert Read pase por alto el hecho de que los primeros experimentos con la inclusión de objetos reales en la pintura datan de la época del Cubismo. Es suficiente con recordar los así llamados collages de Picasso y Braque de 1912-13, esto es, el pegado de papel tapiz, harapos, periódicos o papeles símil madera así como la integración de objetos prefabricados en la pintura, entre otros milagros.

Jean Cocteau recuerda aquél tiempo:

Picasso se probaba a sí mismo con cualquier cosa que tuviese a mano. Un periódico, un vaso, una botella de Anís del Mono, telas, papel tapiz, un caño, un paquete de tabaco, naipes, una guitarra, la cubierta de la novela *Ma Paloma*. Junto con Braque, su compañero obrador de milagros, él sostuvo verdaderas orgías de cosas sencillas. ¿Por qué dejar siquiera el estudio?. En Montmartre, uno podría encontrar modelos que sirvieran de fuente para su armonía: estos eran prefabricados, por ejemplo, corbatas compradas en mercerías, falso mármol y falsa madera hecha de zinc, publicidades de ajeno y otras bebidas, hollín y papel roto en el sitio de edificios en ruinas, dibujos de tiza que quedaron tras el juego de la rayuela, el letrero comercial de un negocio con dos pipas pintarrajeadas ingenuamente y colgadas de una cinta color celeste.<sup>34</sup>

Tras 40 años, Robert Rauschenberg y sus amigos no han inventado nada nuevo en comparación con este programa - nada o casi nada. Sólo añade un poco a la descripción de Cocteau; mostradores de productos estandarizados y colecciones de vieja basura, los así llamados *Merzbau*, ya eran conocidos artistas de la era del Dada. El anti-arte comenzó mucho antes que el 'pop'; existió ya durante al menos medio siglo. Si se quiere, su padrino fue el poeta Guillaume Apollinaire, el amigo de los cubistas. Defendiendo el derecho del artista a hacer pinturas de cualquier cosa, él dijo: "Los mosaiquistas pintan con mármol o madera coloreada. Se dice de un artista italiano que pintaba con excremento; durante la Revolución Francesa, la sangre sirvió a alguien como pintura. Puedes pintar con cualquier material que gustes, con tuberías, con estampillas postales o naipes, candelabros, pedazos de tela, collares..."<sup>35</sup>

Entonces uno puede pintar con pintura - ¿Por qué uno no puede pintar con collares? Esta es una idea audaz. Uno puede quitar un diente malo - ¿Por qué no decapitarse para eliminar el dolor de cabeza?. Cualquier idea llevada al extremo se convertirá en un absurdo. Tiziano en ocasiones utilizaba su dedo para pintar; ¿significa esto que podemos deshacernos del todo de los pinceles?. ¿Por qué no pintar entonces con la barba o el pelo, por qué no embadurnar al modelo en pintura para que deje su marca él mismo en el lienzo (esto ahora se denomina 'pincel viviente')?. Mejor aún es directamente no pintar nada, dejar a las fuerzas de la naturaleza hacer su trabajo sobre el lienzo. Al final, lo mejor de todo es darle la espalda al arte como tal. Esencialmente, Apollinaire resuelve el problema de la pintura aboliendo la pintura y su diferencia respecto de la realidad que representa. En este límite de abstracción, la obra de arte es idéntica con el objeto real y no hay nada más que los separe que la 'posición intelectual', puramente especulativa, del artista.

---

<sup>34</sup> *Cahiers D'art* 1932

<sup>35</sup> Apollinaire 1968, p. 232

Así, Herbert Read podría haberse anoticiado del comienzo del marchitarse del arte, un proceso que comenzó cuando los artistas le dieron la espalda a la figuración. De allí la búsqueda de materiales incapaz de representar cualquier otra cosa que no sea ellos mismos. El aserrín o la arena toman el lugar de la pintura. David Burlyuk arrojó sus pinturas al barro, anticipando en medio siglo a Yves Klein y su 'arte cósmica'. El próximo paso es la pintura escultórica, consistente en objetos espaciales, esculpidos o prefabricados, fijados al lienzo. La imagen deviene una compilación simbólica de fragmentos de la vida real: viejas ruedas y accesorios eléctricos. Construcciones más abstractas de metal, madera, vidrio u otros materiales técnicos siguen este camino. Lo único que queda es despedirse de las artes visuales en su conjunto y declarar que el más elevado tipo de pintura debe hallarse en la simple vida que no representa nada en absoluto. En palabras de uno de los héroes de la novela *Las Insólitas Aventuras de Julio Jurenito*, las chuletas de cerdo con guisantes son preferibles al arte.

Esta era la situación en los años de juventud de Herbert Read, cuando el anti-arte apareció por vez primera, junto con la amenaza del barbarismo voluntario. En los propios libros de Read encontramos la extraña idea que es hora de que el arte deje atrás la representación de la vida, ya que su finalidad no es sostener un espejo frente al mundo sino independizarse de la realidad. Comenzando con el Cubismo, todas las tendencias modernistas se han envanecido en el descubrimiento de que las imágenes son objetos especiales; de que son independientes de la naturaleza y no la repiten. De manera muy parecida a la filosofía idealista del siglo veinte, la pintura quiere ir más allá de la maldita diferencia entre sujeto y objeto. Su ideal es ahora la feliz identidad del espíritu torturado con la materia no-pensante. Mientras Herbert Read escribe acerca de la impotencia intelectual que amenaza al mundo, tal impotencia hace tiempo se ha hecho evidente en el fenómeno del arte ultramoderno. El pensamiento se odia a sí mismo e intenta utilizar oscuras técnicas pictóricas, sobrecargadas de cruda materia, para cegarse frente a la apariencia real del mundo: mucho tiempo hace que este es el secreto de aquella falsa, impotente, filosofía que aún es habitualmente llamada pintura.

¿Por qué secan sus lágrimas, señoras y señores?. ¿No os gustaron los sucios gestos que dirige a vuestra arte su hijo malcriado, el 'pop'?. Ustedes mismos quisieron esto, le han enseñado todo tipo de malos comportamientos, rompieron los fundamentos de la normal crianza creada por siglos de noble trabajo y la trataron como inútil basura que inhibía a la voluntad creativa. Así que, ahora, a no quejarse; habiendo perdido la cabeza no se debe llorar por perder el pelo.

En un tiempo remoto el arte surgió cómo la representación de objetos reales fuera de nosotros mismos. En un cierto nivel del desarrollo artístico, esta figuración dio lugar, desde sus propias profundidades, a la tendencia opuesta. La representación de lo real retrocedió

hasta que se convirtió en un valor negativo, una 'posición intelectual' sin contenido.<sup>36</sup> La historia de la lata de sopa comenzó el día en el que el artista moderno pensó en transformar su pintura en un objeto independiente, desprovisto de toda cualidad reflexiva. El principio fue descubierto; todo lo que quedaba era encontrar la solución técnica. Un solo paso más y nuevamente estamos frente al objeto con el cual comenzó el desarrollo del arte. La lata de sopa es una lata de sopa. La identidad absoluta ha sido alcanzada.

---

<sup>36</sup> En la traducción de V. A. Carrión: "La imagen real empezó a menguar, en tanto no se convirtió en una magnitud negativa, la 'posición espiritual' nada le agregaba" (N. del T.).