



Arte Pop y Semántica

Dos conferencias pronunciadas en el Instituto
Torcuato Di Tella en septiembre 1965

Autoría: Masotta, Oscar (Instituto Torcuato Di Tella, Centro de
Artes Visuales)

Año: 1966

2da. Edición

¿Cómo citar este trabajo?

Masotta, O., (1966). *Arte Pop y Semántica. Dos conferencias pronunciadas en el Instituto Torcuato Di Tella en septiembre 1965*. Instituto Torcuato Di Tella. Repositorio Digital Universidad Torcuato Di Tella. <https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/6373>

El presente documento se encuentra alojado en el Repositorio Digital de la **Universidad Torcuato Di Tella** para su archivo, preservación y difusión. Puede presentar imperfecciones que dificulten la lectura, originados en las condiciones materiales del documento original, como la calidad del papel, las fuentes y la impresión.

Dirección: <https://repositorio.utdt.edu>

Oscar
Masotta

Arte Pop y Semántica

Dos conferencias pronunciadas
en el Instituto Torcuato Di
Tella en septiembre 1965.

1

(2a. edición, 1966)



Documentos de Trabajo

Centro de Artes Visuales
Instituto Torcuato Di Tella
Buenos Aires

Distribuye:
Editorial del Instituto
Florida 936
Buenos Aires - Argentina

PROLOGO

Esta segunda edición (o impresión) de las conferencias que dicté en septiembre del año pasado en el Instituto Di Tella, me coloca ante un problema de conciencia. Cuáles reflexiones de aquellas sobre el arte pop tienen vigencia aún para mí? Y por otra parte, y puesto que entre enero y marzo de este año estuve en contacto directo con las obras de los pops norteamericanos, y pude interrogar a los mismos artistas -Lichtenstein, George Segal, Weselman, Rosenquist, Wharhol, Jim Dine, Oldenburg, Rauschenberg, y al inglés Gerald Laing-, esto es, a la plana mayor de lo que ha sido llamada la "segunda ola de la escuela de New York" sería necesario que comunicara al lector una perspectiva distinta (de acuerdo a los cambios de mis propias perspectivas.) para inducir una nueva lectura de las conferencias. Debo confesar entonces, al menos a un nivel, que las "fantasías" que me hacía sobre las obras cuando aún no había tenido comercio directo con ellas, resultaron bastante parecidas a lo que pude percibir al contacto con las obras mismas. La experiencia impresionante de encontrarse por primera vez ante un George Segal (en el Museo de Arte Moderno de New York, el yeso de un conductor de un "bus", colocado en su asiento real y frente al volante real del vehículo) es obvio decirlo, no es intercambiable con la visión de las fotografías en blanco y negro, de los yesos de Segal. Pero al revés, aquella experiencia no desdijo mi "tesis" de la "máscara al revés". Lo fundamental, en los yesos de Segal, es que ellos ocultan para siempre los ras-

gos del individuo concreto sobre el que fueron construídos a la vez que mantienen en su exterior, como incrustado sobre la superficie blanca del yeso, esa ausencia en que consiste un código: un código colectivo de gestos (o un conjunto de códigos o subcódigos gestuales, los que se refieren a los movimientos corporales propios de una profesión, o de un tipo de trabajo, de un grupo familiar o de los grupos que envuelven a esos grupos y/o los códigos gestuales y posturales propios de la clase social).

No hay entonces "errores" en mis conferencias de septiembre de 1965, y la distinción entre arte pop y surrealismo sobre la base de una homología con la diferencia entre redundancia y metáfora, debe ser mantenida. Lo mismo las grandes correlaciones históricas entre surrealismo y psicoanálisis por un lado y pop y semántica por otro lado. Es cierto que la noción de redundancia y el uso que hemos hecho de ella debe ser fundamentado; puesto que no se refiere al mismo nivel de hechos al que se refiere la noción de metáfora. Esta se define en relación a las características formales y materiales que están en la base de ciertos cambios de significado, la redundancia, en cambio, mide un continuo, el puente que lleva del código al mensaje donde se genera la posibilidad misma de comunicar el sentido. Se podría decir, en la línea de los teóricos de la información, que la redundancia es una operación cuyo fin es que el significado se constituya, que es una operación al servicio y al "cuidado" de la transmisión del mensaje; mientras que la metáfora, en cambio, da al significado como ya constituido, como supuesto y como trampolín para producir otros

III

significados o para enriquecer el sentido, y esto sin "cuidarse" de la posibilidad de obscurecer el mensaje. Pero esta diferencia entre niveles, de ser mantenida, serviría para ocultar la concurrencia de las funciones, y por otra parte tendería a exacerbar la distinción, nefasta a mi entender, entre información y comunicación: la redundancia pertenecería desde entonces al orden de las medidas cuantitativas de la información, y la metáfora al orden cualitativo del sentido, de los "contenidos" de la comunicación... Finalmente, y volviendo a las conferencias, habría que decir que de cualquier manera quedan incompletas. Cómo hablar de pop sin reflexionar sobre la correlación entre artes visuales y la extensión de los medios de información?

O.M.

Buenos Aires, 15 de octubre de 1966

Rose is a rose is a rose

Gertrude Stein

PRIMERA CONFERENCIA

Comenzaré por contarles el origen de estas dos conferencias. Fueron planeadas después de una conversación con el Subdirector del Instituto Di Tella, Arquitecto Poyard.

Yo le pregunté a Poyard si era posible concertar una mesa redonda con Noé, puesto que después de leer su Antiestética pensé que sería positivo, en algún sentido, discutir en público algunas de las ideas que Noé expone en ese libro y que me parecían incompletas o que exigían algunas aclaraciones. En otro lugar trataré de exponer lo que pienso sobre un libro que adquiere toda su importancia, sobre todo en un medio como el nuestro que en materia de reflexión sobre el objeto plástico es, casi, ágrafo. Poyard me contestó que fuera yo mismo, y no de manera polémica sino positiva, quien expusiera sobre el problema plástico; y sobre eso que me dejaba desconforme en Noé: la conexión entre arte, realidad y razón. Pero al aceptar la sugerencia de Poyard el tema cambiaba de signo y se me tramutaba en otro. Pensé entonces que el tema que eligiera tenía que conectarse con los imagineros argentinos, quienes en nuestro país se relacionan de alguna manera con el movimiento contemporáneo que a partir de 1955, con Rauschenberg y Tinguely, vuelven la atención hacia las enseñanzas del olvidado dada.

Pero entonces, o hablaba del movimiento plástico argentino e integraba al tema el grupo de nuestros "nuevos

figurativos" (condenándome a hablar de todo, es decir a no reflexionar sobre nada) o bien, y al revés, me daba de antemano mis propios límites a partir de algunos hitos que establecería hoy podría mañana englobar un tema apasionante: la cuestión de la significación, el valor, los límites y los títulos de la "nueva figuración". Cuestión interesante, que no deja de estar a la orden del día en Europa, e interesante entre nosotros, entiendo, porque entre los pintores que en nuestro país se llamaron de la "nueva figuración" se encuentran algunos de los mejores pintores argentinos.

Me di entonces mis límites: hablaría sobre el Arte Pop. Pero antes de entrar en tema tengo que contar a Uds. las condiciones limitadas de mis búsquedas -- llamémoslas así -- y sobre el tipo de material de trabajo, o sobre qué tipo de material empírico he reflexionado.

Por una parte debo decir que no viajé nunca al extranjero y que no he tenido contacto directo con las obras pop, y que en ese sentido mis reflexiones están expuestas a la caución de las observaciones de Uds. El material sobre el que he trabajado se reduce entonces (con excepción de las pocas obras que llegaron al país y que he podido ver en Buenos Aires) a la frecuentación de no más de setenta u ochenta números de revistas tales como Art International, L'Oeil, Metro, Siglo XX, Cimaise, Quadrum, Aujourd'hui, Arts y la misma cantidad de catá-

logos y diapositivas que me fueron facilitados por el Instituto Di Tella y muy cordialmente por el Profesor Romero Brest y por la Sra. Silvia Ambrosini. Me apoyé también sobre aclaraciones -he preguntado bastante a la gente- de personas que habían tenido la experiencia de la visión directa de las obras Pop. ¿Y por qué no decirlo? De esta manera se afirmaba en mí, a través del relato de los otros, ciertas convicciones valorativas que tenía sobre algunos artistas: mi admiración por Lichtenstein y por George Segal.

Todo lo cual no quita sino que más bien agravaba para mí el problema de cómo plantear, ante un objeto que me llegaba "en eco", mediatizado, el acercamiento reflexivo al tema. Me dí entonces una regla doble: por una parte aceptar un criterio de autoridad y no contradecir ciertos lugares precisos hacia los que confluía la crítica existente; y Uds. reconocerán tal vez en la trama de mis reflexiones esos lugares "comunes" que aprendí al contacto de los artículos de Lawrence Alloway, de Jouffroy, de las sensatas reflexiones de Otto Hahn. Y por otro lado, sentar mis tesis (siempre provisionarias, siempre incompletas) sobre observaciones lo suficientemente sencillas como para ser evidentes y visualizables sobre el material que disponía; lo suficientemente inequívocas como para recuperar, por encima de las particularidades de cada obra individual, esa unidad de intención que permite hablar de Arte Pop. Así, uno de los

momentos de mi tesis consiste en afirmar, en la corriente de la crítica existente, e intentando dar contenido a esta afirmación, que en el Arte Pop es preciso ver menos un movimiento colérico contra la sociedad de hecho, que una crítica a las estructuras que, en el área de la obra de arte, tiende a una cultura de imágenes y cuyo punzonar consiste en pensar la subjetividad como subjetividad centrada. Pero por el momento solo les pido que retengan esta expresión: subjetividad centrada. Y esta tesis: que el Pop constituye una crítica radical a una cultura estética como la nuestra que ve a la subjetividad o al yo como centro de las significaciones del mundo.

Fue entonces dentro de estas limitaciones que accedí al material con que he trabajado los últimos dos meses; ya que al faltarme los contactos directos pensé que sería conveniente que fuera estrechando la relación con los imagineros argentinos: aquellos que constituirían mi tema de mañana. Conversé entonces con unos y con otros y traté de visitar a todos: Santantonín, Marta Minujín, Puzzovio, Squirru, Stoppani, Renart. Me informé también sobre Wells y Maza y conversé con Noé. Leí también el artículo que Restany había dedicado a nuestros imagineros: el universalismo humanista y espiritualista de Restany proyectando a Buenos Aires sobre un extraño "mutacionismo" interplanetario, muy al gusto de Planeta...

LOS IMAGINEROS ARGENTINOS

Mi contacto con los argentinos me alentaba y me intranquilizaba a la vez. A la pluralidad de proposiciones de que hacía experiencia al contacto del tema que me había fijado se sumaban ahora la pluralidad de las proposiciones de los argentinos. Santantonin me mostró con gusto sus carpetas, me dió ideas sobre su evolución y para que yo pudiera juzgar, me ofreció algunas páginas escritas donde él mismo había pensado sobre el sentido de sus trabajos. Yo entiendo que Santantonin está más preocupado por una teoría todavía no elaborada de la "cosa", que por el "objeto" (para usar el término vulgar). ¿Pero dónde está la diferencia? Yo diría que eso que seduce y fascina a Santantonin es la pura facticidad de indiferencia de la "cosa" y que en este sentido atiende poco a la conexión entre las significaciones que impregnan a la "cosa" con el resto de las significaciones de la realidad social. Una suerte de reduccionismo fenomenológico, que no es criticable, lo doy por sobreentendido, y que podría todavía ser explorado y llevado a sus últimas consecuencias. Pero esa búsqueda a mi entender exigiría una reflexión cuidadosa sobre los materiales con los que trabaja. Esto mismo se podría decir sobre Renart. Cuando se conversa con Renart uno se ve obligado todo el tiempo a hablar sobre lo que él llama, en su código personal, el "espíritu" de sus monstruos, o sobre la "imagen" (uso aquí la palabra imagen entre comillas

para indicar que pertenece al léxico -al idiolecto diría un lingüista- de Renart). Pero habla poco de las significaciones sordamente chillonas que engarzan en las materias mismas con las que busca sus imágenes y se diría que, con respecto a la materia, lo da todo por sobreentendido. Pero estas observaciones demasiado rápidas, demasiado generales, no traducen eso que he podido sentir al contacto directo con Renart y sus trabajos, aquello de que hablaba Restany, de la existencia de un verdadero folklore en Buenos Aires. ¿Qué hay que entender por folklore? ¿Qué relación hay entre los monstruos de Renart y el folklore de Buenos Aires? ¿Hay alguna?

Cuando visité el taller de Renart en la azotea de la casa de planta baja donde vive en el barrio de Floresta, en mi mismo barrio natal, en la calle Camarones a pocos metros de Nazca, no he podido dejar de pensar en la relación entre los monstruos de Renart, el origen social del artista, la originalidad de la concepción y la nacionalidad de la obra. Relación difícil, nunca planteada en estos términos, y al contacto directo de la obra y del hombre Renart todo me parecía a la vez evidente y oscuro. Pero al mismo tiempo y tal vez gracias a esa evidencia y a esa oscuridad, yo pensaba en la posibilidad de una cierta integración mía; en que tal vez mi preocupación por las cuestiones plásticas, preocupación de élite (en el sentido positivo de la palabra) pero de élite al fin, podría ser coherente con mi libro sobre un escritor argentino, Roberto Arlt. Arlt, como Renart

y como yo había vivido desde adentro la misma geografía, el mismo folklore (es decir la misma atmósfera, el mismo colorido en su estado naciente) y el mismo origen social. Y si no hay en Renart la intención de asociar las significaciones a la vista de la realidad social -como ocurre en el Arte Pop- yo pensé que había un humus que no aparecía en sus obras pero que se relacionaba con esa atmósfera de sarcasmo apagado propio de sus temas, con ese sarro disolvente que acompaña su decisión de trabajar sobre íconos de formas orgánicas y con los materiales de alguna manera innobles y artificiosos con los que él construye sus íconos.

Mi contacto con Stoppani y con la calidad de sus muñecas, que yo no conocía, me produjeron un raro asombro. Digo asombro, por otra parte, por el tipo de idea que él se hace de su producción y su rol de artista. Stoppani me dijo que lo que él quería producir era simplemente y puntualmente, reacciones de gusto en la gente. Que hacía muñecas con el único fin de que esas muñecas gustaran. Piensen ustedes en cuántas sugerencias podría tener para una crítica madura y una estética en busca de sus principios, una reflexión profunda sobre la idea de gusto y sobre una obra y una actitud que plantea al gusto como objetivo y como fin. El esplendor sin misterio y el brillo de los papeles dorados de las muñecas más un sentido de la falsedad y un preciso control del artificio, tienden una trampa seductora a la conciencia, que

me hizo pensar en la impresión que deben causar los trabajos de Martial Raysse. Una impresión de belleza, como si la belleza fuera el resultado de la claridad de los móviles más el control del artificio, que tal vez podría acercarse a ese "gusto" del que habla Stoppani.

Los trabajos de Squirru me sirvieron para comprender algunas técnicas, incluso técnicas Pop. Aunque tengan poco que ver con Lichtenstein o con Wesselmann -para nombrar dos casos diferentes- ponen de manifiesto una actitud que está en la base de la crítica a la imagen. El uso de materiales vulgares y las maneras latas, bajas, de significar, a base de "golpes bajos" diría yo, me ayudó a pensar en un grupo de técnicas que no sería ocioso comenzar a distinguir. Estas formas "bajas" de vehicular un mensaje repiten exprofeso formas propias de la comunicación de masas con una intención que, en este caso, no se agota en la parodia y la ironía, aunque ellas no se separan nunca de la intención. Se afirma de este modo una conexión de necesidad entre una comunicación eficaz y una carga bajamente discursiva del medio de comunicación. Pienso en una silueta recortada en madera y pintada de negro, semejante a las dos siluetas laterales del trabajo que Squirru presentó al Premio Nacional Di Tella; la silueta de una cabeza que me mostró en su taller. Sobre ella había pintado con un grafismo coloreado semejante a las láminas baratas de los libros de anatomía, un hígado. "Como cuando uno está ebrio y se

le sube el hígado a la cabeza", comentó Squirru con humor inseguro, señalando la figura. Pero, comprenden ustedes? Primero: la imagen visual no era aquí sino el comentario literal de una frase hecha ("subírsele a uno el hígado a la cabeza") y el conjunto, frase más imagen visual, daba como resultado un chiste. Segundo: se señalaba así una relación de complementariedad entre imagen visual y lenguaje verbal que constituía a lo visual como incompleto, esto es, que lo constituía de manera terca y perversamente intencionada en algo que contraría lo que se espera de toda obra de arte: que se baste por sí misma, que al nivel de sus medios pueda constituirse en un universo cerrado de significación.

Estas reflexiones nos podrían hacer pensar en Pistoletto, y en algunos de sus críticos. Pistoletto es interesante para nosotros, puesto que si se acepta la tesis de que el Pop no es únicamente norteamericano, habría que colocarlo tal vez y después de haber hecho algunas salvedades, entre los Pop. Tengamos en cuenta por otra parte, que Pistoletto no hecha mano de modos demasiado bajos de significación. Un crítico indignado ha escrito lo que sigue de una de sus exposiciones:

"Superficies de acero pulido sobre las cuales uno se sitúa al lado de personajes pintados en gris, preferentemente de espaldas, a fin de que el espectador, aún el más hermético, no pueda ignorar su radical distancia. Tal es el excelente soporte que ofrecen a la literatura las obras de Pistoletto. Sostén del que se valen con una felicidad inigualable, hay que decirlo, sus prologostas. Y ante esta insuficiencia confesada de la literatura, nada sería más necesario que una obra plástica que afirmara su independencia por medios específicos, en principio irreductibles a todo verbalismo, oreando una emoción que sería ante todo, de orden visual. Lo que no es ciertamente este caso".

Cuando un crítico reacciona de esta manera, hay que preguntarse por aquello en que ha sido herido, en que ha sido tocado: y aquí, no es difícil adivinarlo, el mismo crítico lo dice, lo que ha sido tocado es la concepción de la especificidad de independencia de lo visual como visual. En cuanto al chiste, y a la contaminación de la imagen por lo discursivo, los ejemplos abundan. ¿No recuerdan una escultura en bronce de Jasper Johns, figurando un cepillo de dientes y que titula "Critic Smiles"?

En Wells, su geometrismo lo separa de los imagineros. Lo mismo Maza. En cuanto a Wells específicamente, porque no ha roto del todo con su pasado informalista, puesto que sus "estructuras espaciales" no son sino la constitución y transformación en volumen de aquella materia informal que había conocido en su primera época. Pero en la medida que geometriza el volumen y piensa a la obra como contrapunto entre color y volumen (sus bandas de color homogéneo pintadas "sobre" la madera) se alejan bastante de la experiencia informal dejando adivinar, en cambio, que en tanto siente el volumen como "cosa", se niega y se aferra a su negación, con bastante talento, a concebir a la "cosa" como "comedia del ser-ahí", para usar la bella expresión de Nicolás Calas. No hay comedia, ni ironía, ni parodia en los volúmenes coloreados, en las "esculturas pinturas" casi-funcionales, casi arquitectónicas, de Wells. Contrapunto entre Wells y Squirru, dialéctica de lo "serio" y de la mofa

(escribo serio entre comillas y no desvalorizo a la mofa). Una de las cuestiones que visita a la conciencia y la intranquiliza es la cuestión del destino material de la obra, la cuestión de su inserción en el contexto de las funciones e instituciones de la sociedad real. Los imagineros rechazan toda posibilidad de integración funcional desde el momento mismo que trabajan con materiales artificiosos y frágiles; en cuanto a Wells, según me dicen, niega que exista en su trabajo un grado de funcionalidad arquitectónica que sobrepase un cierto límite. ¿Pero quién fija ese límite sino la propia conciencia de Wells? ¿Y qué otra cosa podría fijarlo?

Estas cuestiones de conciencia se hacen más interesantes cuando se piensa en Marta Minujin. Ustedes conocen la fundamentación teórica -digamos así- con la cual Marta Minujin acompaña sus trabajos: visión del proceso social como fenómeno de cambio continuo por un lado y concepción de la relación de la obra con el espectador como contacto inmediato, participante, como situación, con valor catártico, que reemplazaría a la presencia aislada y estetizante del objeto plástico tradicional, por otro lado. Esta visión de la función de la obra, que considera a la obra como perecedera, y en esto consiste su valor puesto que pone a prueba el límite mismo del concepto de obra de arte, considera el sistema social como indestructible. Me refiero aquí a lo que pasa en la cabeza de Marta Minujin. Para Marta Minujin todo

cambia, todo deviene y se transforma, constante y rápidamente y por lo mismo, uno piensa, nada cambia para ella, nada puede ser modificado sustancialmente. Hay aquí un positivismo de corte comptiano que Marta Minujin ignora, que forma sistema con su visión neutra y eufórica de la sociedad en la que vive y que tiene raíces antiguas en las ideologías del dadaísmo y del futurismo. En los motivos que Marta Minujin se da para trabajar hay una extraña mezcla de negativismo absoluto con un aceptacionismo total de las estructuras efectivas de la sociedad real. Pero no pretendo aquí contradecir ni resentir el reconocimiento de la originalidad de los trabajos de Marta Minujin y por otra parte, cuando se conoce a la persona se conoce simultáneamente aquello que en ella balancea definitivamente y definitivamente justifica su gusto por lo espectacular. Se entiende entonces que ese gusto se explica por sus convicciones y su manera de concebir y de tomar partido en el interior de la evolución de la plástica contemporánea.

¿QUÉ ES EL ARTE POP?

¿Pero qué es el arte Pop? ¿Y por qué "seriántica"? ¿De qué manera hablar de una y otra cosa? ¿Cómo hacerlo? Para hablar de Arte Pop debiéramos tener un criterio de selección: ¿cuáles obras y cuáles no y por qué razones, deben ser consideradas Pop? Nuestro método consistirá en partir de una perspectiva que no se pregunte sobre

criterios precisos de clasificación, en aceptar por una parte que el Pop es un "producto" norteamericano, y sin hacer sin embargo consideraciones apresuradas sobre la sociedad que lo ha producido, en afirmar que se puede colocar entre los artistas Pop a Lichtenstein, Wesselmann, Rosenquist, Jim Dine, Warhol, George Segal, Oldenburg, Indiana, Mel Ramos, Marisol, Rauschenberg. Criterio formal -basado en consideraciones de orden histórico- que arrastra un alto grado de ambigüedad. Puesto que se puede, por ejemplo, y se debe a mi entender, como lo hacen los críticos cuando toman conciencia del nominalismo en el que puede caer toda denominación en historia del arte, colocar fuera del Pop Art a Rauschenberg y a Jasper Johns. Esto a pesar de que Rauschenberg, desde un punto de vista histórico, junto a Tinguely, ha sido de los primeros en asimilar las enseñanzas de Duchamp. Por otra parte hay que tener en cuenta que los artistas Pop no forman un grupo constituido y que, reunidos en el punto de partida por preocupaciones comunes, cada uno busca después y libremente su propio camino. Y por otra parte, al revés, si Jasper Johns aparece cercano de las búsquedas de Rauschenberg, sus banderas repetidas y superpuestas, sus blancos y algunos de sus broncees responden a una intención propiamente Pop. Y finalmente Lichtenstein, que viene del impresionismo abstracto y que practica un oficio impasible y meticoloso, no podría ser reducido a sus "comic strips". ¿Pero entonces sobre qué se está hablando exactamente

cuando se habla de Pop Art? Cuestión difícil que la crítica generalmente evade. Es necesario entonces que comencemos por una toma de conciencia de estas dificultades que hallamos en el punto de partida y que por una operación de inversión del orden de las prioridades, trataremos de convertir la confusión en ventaja. Nos hallaríamos así en la situación de alguien que se encontrara ante una masa heteróclita de objetos y que estuviese obligado a descubrir algún tipo de orden en ese desorden. ¿Pero cómo hacerlo? ¿Y si llegáramos a algún resultado no existirá el peligro de estrechar excesivamente los límites del sistema clasificatorio? Y por otra parte, ¿de dónde extraer ese sistema?

Sin embargo, se lo sabe, las cosas son menos complicadas de lo que parecen a primera vista. Una vez abandonadas las consideraciones de orden histórico (orígenes del movimiento, alianza entre los artistas, militancias, complicidades) se puede aceptar que no existe un nominalismo absoluto de las designaciones y que por lo mismo, las intenciones particulares de los artistas deben confluir de alguna manera hacia una interción común. Debe haber en los hechos entonces, algún principio sistemático y para hallarlo no hay mejor manera que dejar que los hechos comiencen a ordenarse por sí mismos.

Tomemos de este fuerte y descriptivo párrafo de un artículo de José Augusto Franca (Temps Modernes, 221, 1964)

una caracterización global del Pop Art que nos permitirá fijar los primeros hitos para ordenar la reflexión:

"... estamos pues en pleno Pop Art, cuyas obras una pareja de conocidos coleccionistas neoyorquinos ha hecho ascender a los costos más altos. Hay aquí de todo: imágenes tomadas de la vida cotidiana de las grandes ciudades, composiciones de afiches y de objetos de consumo de masa como en Tom Wesselmann; otro tipo de afiche como en Andy Warhol (quien no vacila en multiplicarlos al infinito, como lo ha hecho con el rostro lo suficientemente conocido de Marilyn Monroe), copias de afiches "sexy" como en Mel Ramos; y también banderas "Yankee" o blancos tratados obsesivamente como lo hace Jasper Johns. Se encuentran asimismo figuras ausentes: moldes blancos de un hombre y una mujer que no están más ahí, como el pompeyo célebre que George Segal pone en escena. Objetos incorporados a la pintura, mezclados a la pasta jugosa o al color vaporoso, que liberan así una imagen que devora a su propio modelo, creaciones de Jim Dine; y las grandes composiciones de Rauschenberg donde el pintor aparece como renegando los valores pictóricos en una especie de dialéctica furiosa que guarda sin embargo el más preciso control sobre los elementos "combinados". Rauschenberg es el que más edad tiene entre todos ellos - y no alcanza aún los cuarenta años- y no es por efecto del azar que el más pintor de entre ellos sea el de mayor edad (y que haya trabajado en París) ni que todos hayan nacido en torno a 1930. Una mezcla de imágenes muy próximas a los objetos (objetos que reproducen fielmente simbolizando sus defectos y sus virtudes) objetos incorporados (pero que no se los puede inventariar) y esto les da un rol diferente del que les atribuyen los "nuevos realistas"; y si los principios que se encuentran en el corazón de la "cultura junk" pueden convenir a un Dine como a un Rauschenberg, la interpretación de las corrientes es aquí

muy neta y define un aspecto que aparece cargado de sentido. O más bien, de no-sentido..."

Pero detengámonos un instante: aquí Franca exagera. Adoptando de antemano un tipo de descripción caótica para presentar al Pop, y asociando ese caos que viene de su descripción y no del Pop, con la noción de una cultura "junk" que tampoco conviene al Pop, lo convierte casi en una corriente de ideas expresionistas. Lo pensado, lo tematizado o lo expresado por los artistas Pop sería el absurdo contemporáneo... y más adelante, el crítico sugiere que efectivamente no se trata de otra cosa. Pero esta descripción y estas conclusiones no concuerdan con el tratamiento casi "op" de los fondos de Lichtenstein, con el constructivismo de Wesselmann, con el geometrismo de Marisol, con las frías multiplicaciones de Warhol. Nos parece útil extraer de Franca en cambio, la asociación que también aparece en el texto, entre las multiplicaciones de Warhol y el no-sentido. A condición de no asociar el no-sentido con la idea de absurdo o de caos sino más bien de pensarlo -y esto quedaría señalado por el hábito connotativo de sus multiplicaciones, la frialdad y precisión con las que traza sus imágenes y las agrupa- como término de una pareja de oposiciones cuyo otro polo sería la idea de sentido. ¿Y si Warhol nos ofrece con sus multiplicaciones un entrada que se dirige hacia uno de esos dos polos de la oposición no nos estará al mismo tiempo ofreciendo la entrada hacia el otro polo? Quiero decir, ¿todo lo que

Warhol entiende comunicarnos es la falta de sentido de las cosas? Y simultáneamente y si podemos hacernos esta pregunta, ¿no es que la multiplicación o la pluralidad funcionan como imágenes, o mejor, asocian, con la idea de no-sentido? ¿Pero qué entendemos por "sentido" y cuál sería en Warhol el significado de su opción por las multiplicaciones?

"En lugar de imágenes fijas -sigue Franca- símbolos visuales fijos en su capacidad de síntesis, tenemos en el Pop imágenes con contenido discursivo. Permanecemos así en el interior de un dominio iconográfico, de íconos visuales, pero el proceso semiológico no ha alterado. Roy Lichtenstein propone un primer ejemplo de lo que nosotros llamamos la "nueva imaginaria".

(Y aquí aparece en Franca el término que nosotros hemos adoptado desde el principio y sin aclaraciones; en Franca tiene todavía un matiz peyorativo. Yo en cambio le doy un contenido descriptivo, generalizante y positivo: denota la técnica más general de una corriente del arte contemporáneo que se constituye en crítica a una estética de la imagen).

"Sus composiciones directamente salidas de las bandas dibujadas, ejecutadas con el más grande cuidado mecánico y gráfico, inundadas de colores chillones perfectamente integradas al sistema narrativo de cuadros separados que define a las historietas, se revelan de gran importancia. He aquí las escenas de un drama: "Ah (se queja la muchacha llorando y cuyo rostro llena el cuadro de un 'close up' cinematográfico). Debiera haber comenzado de otra manera. Ahora es demasiado tarde". En otro, una muchacha dice: "Si, yo entiendo cómo te debes sentir,

Brad". ¿Pero quién es Brad? ¿De qué nos hablan esos títulos? ¿De qué se arrepiente la muchacha rubia que vierte gruesas lágrimas? No lo sabemos ni lo sabremos jamás. Esos dramas que se nos muestran permanecerán siendo misterios para nosotros: es como si hubiésemos llegado a la sala del cinematógrafo cuando el film ya ha comenzado y nos viéramos obligados a abandonar la sala inmediatamente. ¿Qué quieren ustedes? La vida moderna es un infierno, se carece de tiempo (el crítico salpica su descripción de ironías) y aún, ni podríamos estar seguros ni del acuerdo entre las frases que salen de la boca de los personajes, pues podría haber ocurrido muy bien que el pintor haya extraído las imágenes de una historieta y el texto de otra. El tema estalla entonces desde adentro: su sentido deviene entonces no-sentido, la imagen propone renegarse a sí misma, la cadena de significaciones se rompe, el significado ya no importa..."

Hasta aquí Franca. Comencemos entonces por inventariar los hitos significativos y las intenciones que señala.

- 1º tema Pop de imágenes que imitan, duplican, trasponen o transcriben los medios de comunicación de masas;
- 2º las multiplicaciones de Warhol;
- 3º la preocupación en Segal, de señalar mediante moldes de yeso, la ausencia de las figuras reales;
- 4º el objetivo de Dine que consiste en colgar objetos de la tela para hacer que la "imagen devore su propio modelo";
- 5º la proposición de una imagen que se reniega a sí misma.

Pero antes que nada sería preciso discutir el final del párrafo de Franca. Efectivamente, el crítico entiende que ir en contra de la imagen significa ir en contra del significado, en tanto que nosotros entendemos que se trata aquí de lo contrario, esto es, en ir en contra de la imagen para proponer un nuevo tipo de acceso al significado. Vayamos por parte. Habría que definir ante todo qué se entiende por imagen. Y puesto que nuestra tesis consiste en ver en el Pop Art un movimiento que consiste en rebajar la estructura de la imagen al status de signo semiológico con el fin de hacer problemático la relación de la imagen al objeto real al que toda imagen se refiere, debiéramos entonces decir qué entendemos por signo y cuál es su diferencia con la imagen. Por otra parte, y tratándose de un tema que se refiere a cuestiones plásticas y con un público de pintores, críticos y personas interesadas en los problemas plásticos, nada más nefasto que dar por sentado que cuando se nombra la palabra imagen, todos entendemos de qué está hablando. Yo diría que el significado de la palabra "imagen" aquí, es tan "polisémica" como puede serlo la imagen misma, es decir que puede recubrir tantos significados distintos como los significados múltiples que pueden habitar una imagen. Debiera entonces definir qué entiendo por imagen. Lo haré de manera indirecta, y como he contrapuesto aquí la imagen al signo, precisaré qué entiendo por signo para dejar entrever qué se puede y debe entender cuando se habla de imagen.

Sin embargo las cosas no son tan simples, puesto que quien habla de signo habla de códigos, esto es de la reunión en sistema de los signos entre sí. Comencemos entonces -y tratándose del Arte Pop la tarea no es ociosa- por entender qué es un código.

UN CODIGO ELEMENTAL

Voy a comenzar por contar un cuento que he inventado expresamente para hacerme entender. Dos amigos se encuentran con muy poco dinero en una ciudad balnearia donde hay un casino. Los dos amigos desearían poder intentar suerte con el juego, pero el costo mismo de la entrada al casino constituye ya un problema para ellos. Si pagan las dos entradas ya no les alcanzaría el dinero para jugar. La cantidad que tienen les alcanza para pagar una entrada y reservar una pequeña cantidad para jugar. Se ponen entonces de acuerdo y deciden que uno solo de ellos entrará al casino mientras el otro esperará afuera. Ansiosos, se despiden: uno entra y el otro se queda afuera esperando.

Pasa bastante tiempo. El que entró no ha salido y el amigo que se ha quedado afuera comienza a impacientarse y no puede evitar hacer conjeturas. Puesto que el que está adentro tarda en salir no puede dejar de pensar que el resultado debe ser en algún sentido interesante, ¿pero en qué sentido? Su situación de ansiedad

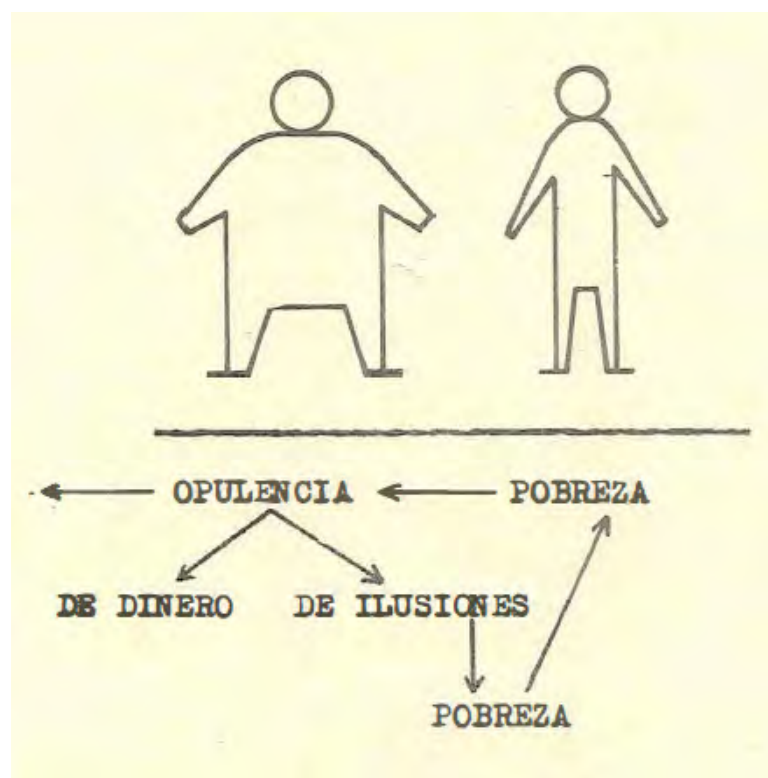
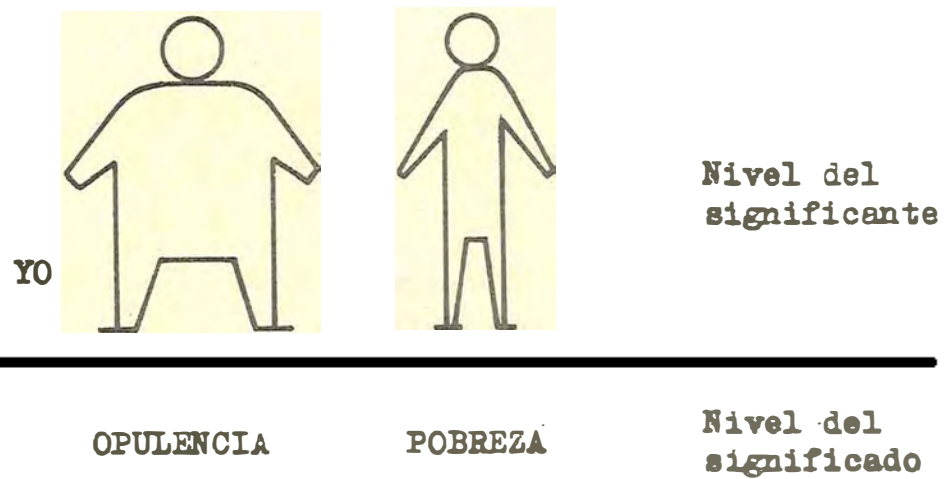
crece en la medida que la tardanza de su amigo parece ser índice de que le va bien; pero ese índice es demasiado vago y su ansiedad sólo desaparecería si lograra una información más precisa de lo que ocurre dentro de las paredes del casino. La tardanza de su amigo es tan precisa y tan vaga a la vez como lo sería un cielo nublado, al atardecer, indicando mal tiempo, para alguien que tiene urgencia absoluta de partir en avión a la mañana siguiente.

Pero nuestro personaje descubre, al cabo de un tiempo, que su amigo se asoma desde una de las ventanas del casino. Desde arriba su amigo le hace señas. Pero como la ventana está demasiado alta el que está abajo no atina a entender el significado de los gestos, desde lejos, confusos, del otro. Le contesta a su turno haciéndole señas de que no entiende. El amigo que está adentro entiende que él no entiende, toma un lápiz y un papel, escribe algo y deja caer el papel. En el papel no hay nada escrito y sí en cambio el dibujo de dos figuras: una, la figura de un hombre gordo, la otra figurando a un hombre delgado. Hay además una palabra escrita, la palabra "yo", junto a una flecha que apunta a la figura gorda. El que acaba de recibir el mensaje piensa entonces que puede ya tirar el papel y quedarse contento. Se ha tranquilizado. Pero al cabo de un período muy corto de tiempo, mucho más corto del que se podría prever, ve que su amigo sale por la puer-

ta del casino. Se acerca rápidamente y emocionado le pregunta. "Mal" -le contesta el otro. "¿Y la figura gorda?" -insiste el primero. "¡Bah!" -dice el otro, "gordo quería decir lleno, pero lleno de ilusiones". Después le cuenta cómo habían ocurrido las cosas. Recién a último momento había hecho la jugada y cuando le envió el papel con los dibujos, sólo tenía en el bolsillo la pequeña cantidad de dinero con la que había entrado. Al entrar había decidido esperar en cambio de jugar inmediatamente, porque había tenido una de esas "intuiciones" que los jugadores conocen bien y que le había ordenado no jugar inmediatamente. Y mientras esperaba había pasado el tiempo entregado a tejer fantasías. (fig. 1).

¿Pero este cuento les ha sugerido algo? Estoy seguro que sí, pero a condición de que lo pongamos en claro. Resulta evidente ante todo que hay aquí dos situaciones de comunicación y como hay un sólo mensaje físico, la hoja de papel, hay por lo mismo dos interpretaciones distintas de un mismo mensaje. Pero se podría decir también que hay dos mensajes y que lo que distingue a uno y otro es que están referidos a contextos diferentes y lo que señala la diferencia entre uno y otro es la decisión de esperar antes de jugar que el amigo que estaba afuera ignoraba. Esta reflexión bastaría para comprender hasta qué punto el contexto al que se refiere un mensaje no define por sí sólo a un mensaje, pues-

FIGURA 1



to que de cualquier manera, el amigo que estaba afuera había recibido un mensaje. Y como recibir un mensaje supone realizar las operaciones de su "descodificación", esto es, supone acceder al código en el que ha sido enviado, así digamos entonces que se trataba aquí de un mismo mensaje susceptible de interpretaciones distintas o de dos mensajes distintos; no podríamos dejar de ver que hay en cambio un sólo código. Y efectivamente, lo que había en el papel era exactamente un código, es decir un sistema de relaciones y correlaciones entre señales (para nuestro cuento los dibujos) y significados. Podríamos así decir que nuestro amigo tomó lo que sólo era un código por un mensaje, cometiendo un error inverso a las teorías clásicas sobre el lenguaje cuando afirmaban que el significado de un signo depende solamente del contexto. O bien, era el amigo que estaba adentro, quien sabiendo todo esto -sabiéndolo de alguna manera- había gestado la idea de hacer pasar a un código por un mensaje completo. Reflexionaba de esta manera, filosóficamente, sobre la vida y la muerte, pulsaba simultáneamente a la suerte para poder dar tal vez una alegría a su amigo y simultáneamente jugaba con su ansiedad, a la vez que la suerte que le fué contraria, hizo que todo se transformara en un chiste.

Quien habla de chiste habla de código. Puesto que el chiste (fenómeno de deslizamiento de sentido) exige que entre quien cuenta el chiste y quien lo escucha, exista

un código en común. Freud contaba este chiste de judíos. "¿Has tomado un baño?" -le pregunta un judío al otro. "¿Es que faltó alguno?" -le contesta el otro. Aquí el deslizamiento se ha producido entre dos significados por debajo de la palabra "tomado". Pero para que haya chiste es preciso que exista la lengua (en este caso el español) que contenga una palabra como "tomado" capaz de recibir esos dos significados distintos. Jacques Lacan cita a menudo a Bergson para recordar, efectivamente, que "para reír de un chiste hay que ser de la parroquia". La parroquia... esto es, que hay que permanecer referido a un código común. (Todo esto podría ser de gran utilidad tratándose del Arte Pop y de los nuevos imagineros; de ese humor al que se refiere a veces y con razón el profesor Romero Brest, que acompaña a esos fenómenos de bastardización de los visual por lo discursivo; o bien a todo fenómeno de doblaje o de duplicación. Piénsese en las dos latas de conserva de Jasper Johns). Pero para poder distinguir y describir este tipo de fenómenos, habría que distinguir desde ya qué cosa es un chiste - fenómeno de deslizamiento que reside en la expresión, es decir en la palabra, y no en la imagen ni en el pensamiento- y su diferencia con lo cómico -fenómeno de comparación entre imágenes, fenómeno de doblaje o de duplicación, de mascarada o de desenmascaramiento. Y tal vez habría que llegar a la conclusión, tratándose del Arte Pop, de que en el humor Pop -arte de máscaras, lo veremos- hay más proporción

de cómico que de chiste.

¿Qué es un código? Es una estructura y/o un fenómeno de doble estructuración. Si entendemos por estructura la división de todo en partes, de tal manera que el valor de cada una dependa de su relación con las otras, diremos que cada una de las áreas en que se divide cada nivel de nuestro primer esquema y que podríamos llamar subcampos, extrae su valor de relación con el otro subcampo y con el campo entero que forma con ese subcampo.

Y esto ocurre dos veces en el esquema, una vez para cada nivel. Ahora bien, un código no es otra cosa que una puesta en correlación, convencional, convenida (para opulencia corresponde figura gorda, para pobreza corresponde figura flaca) entre dos niveles así estructurados (la figura gorda se opone a la figura flaca, la opulencia se opone a la pobreza). Y un signo no es sino la reunión sintética entre el subcampo de un nivel con el subcampo correspondiente del otro nivel (y para mejorar nuestra terminología debemos llamar significantes a los subcampos del nivel superior y significados a los subcampos del nivel de abajo).

Esto quiere decir que un signo tiene dos caras: una cara material (en nuestro ejemplo el dibujo de la figura gorda) y una cara conceptual (la opulencia para la

figura gorda). He comprado en una librería de libros viejos un libro que se llama "El lenguaje de las flores". Es un código. Ahí se lee que las rosas son signo de pasión. El significante es aquí la rosa, el significado la pasión y el signo, que reúne a esas dos caras, es el hecho completo "rosas apasionadas".

Pero sigamos un poco mas adelante para poder aclarar mejor qué es lo que vamos a decir sobre Jarhol. Lo malo de ese libro sobre las flores es que tiende a esconder lo que hay de convencional en el sistema de correlaciones y entiende basarse sobre una simbología universal, que acentúa demasiado el aspecto motivacional del significante, que da como natural la asociación por la cual las rosas significan la pasión. ¿Por qué no los jazmines?

Pero supongamos que me encuentre yo de visita en una región geográfica con costumbres distintas a la mía.

Un día me entero que los claveles blancos y no las rosas significan la pasión en esa zona. Desde ese mismo día sabre, mediante flores, codificar al nero un mensaje. Digo un mensaje puesto que no conozco todo el código (es decir, el sistema de diferencia entre flores y sus correlaciones con un sistema de diferencias entre tipos de afecto). No sé ni todo el código ni si las diferencias significativas entre las flores se refieren a clases de flores (clavel oponiéndose a las rosas para

significar la diferencia entre pasión e indiferencia) o se trata de diferenciar entre colores (clavel blanco diferente de clavel rojo para significar la misma diferencia). Pero de cualquier manera y es esto todo lo que me interesa señalar aquí, al saber cómo codificar un mensaje, accedo, por ese sólo hecho, a una cierta "apercepción" del código, esto es, a una precisa experiencia de un cierto corte ordenador que el "clavel apasionado" instituye a la vez del lado de las flores y del lado de los afectos. Y esto no sólo para el caso de que el código en cuestión sea un código elemental, como en nuestro ejemplo anterior. El acceso "aperceptivo" al código como código es siempre posible, aunque haya más de un mínimo de cuatro elementos y aunque yo ignore los criterios diferenciales de la codificación, no ignoro el subcampo entero de lo que no es pasión y de flores que no son claveles blancos. Los lingüistas dicen esto de otra manera, señalando que el código como factor que da lugar a la función "metalingüística" constituye desde adentro toda conciencia de signo (Jakobson, Essais de linguistique generale).

LA "APERCEPCION" DEL CODIGO EN WARHOL

Es exactamente esto último lo que ocurre con las multiplicaciones de Warhol. Sus cajas de sopa multiplicadas no son sino un verdadero mensaje (dando a este término lo que vale en el contexto de esta conferencia); y por

lo mismo, no funcionan como imagen sino como signo (es esto lo que parece difícil probar pero que es imprescindible entender). Y el código que apercibimos en las multiplicaciones de Warhol es un código elemental. Los subcampos de posibles que corresponden en este código al nivel de los significados son dos: sentido y no-sentido. Los significantes también son dos: multiplicidad y unidad. Es un código elemental y de este hecho, entiendo, extrae su capacidad de sugerencia y su valor estético, en tanto que el carácter elemental del código forma sistema con dos conceptos que nombra la necesidad humana más fundamental: la necesidad de interrogarse por el sentido de la vida y de las cosas. De ahí ese sabor de mensaje simple, o del más simple de los mensajes, de las multiplicaciones de Warhol, puesto que de la manera más simple se transmite un significado que sin dejar de ser preciso es el más amplio.

Pero me coloco en el lugar de ustedes y me imagino que sienten la necesidad de exigirme algunas explicaciones. Primero, ¿qué entiendo yo por sentido?; y segundo, ¿dónde está, en esto que yo llamo el código en Warhol, la convención que ligue el sistema de subcampos del significante con el sistema de subcampos del significado, esto es, por qué aceptar como natural la asociación entre no-sentido y multiplicación por un lado y unidad y sentido por el otro?

Contesto a lo primero. No he querido expresamente definir qué entiendo por sentido por varias razones: por un lado, por la dificultad misma que ofrece el concepto y por otra parte porque me parecía útil no reducir el sentido vago de la palabra para mantener su sentido fuerte. De otra manera y obligado a definir, habría dicho que entiendo por sentido a la presencia en una realidad presente de otras realidades presentes y/o ausentes; y habría agregado que cuando se piensa en realidades ausentes no es preciso pensar en atmósferas difusas sino en hechos fuertemente estructurados.

También se podría definir el sentido con estas otras palabras: llamo sentido a las coordenadas de inteligibilidad más amplias que recorren y determinan su propio campo semántico, en el que es posible entrever los hilos que unen las dos caras del signo a sus condiciones de posibilidad.

Según esta última definición el sentido estaría dado por los hilos de ida y vuelta que van desde el código como fenómeno de doble estructuración al conjunto de los otros cuatro factores, que constituyen al mensaje: el "emisor", el "receptor", el "contacto" y el "contexto" (Jakobson).

Pero en su significado fuerte, lato, cotidiano, la palabra sentido se refiere a lo que se está señalando cuando después de la pérdida de un ser cercano se dice

que "la vida carece de sentido para uno". O bien habría que pensar en el pánico psicótico, o en una experiencia de pánico similar a la que se tiene acceso a veces, durante ciertos estados nocturnos, o cuando al despertar no logramos adaptarnos al espacio presente no podemos restablecer, por decirlo así, nuestra relación cómplice y habitual con las coordenadas espaciales y no sabemos ni donde estamos, ni de qué lado están la pared y los muebles, a nuestra derecha o a nuestra izquierda. Entonces sentimos un estrechimiento que sólo dura pocos instantes pero durante los cuales la experiencia que se ha hecho no es otra que ésta: la experiencia de la posibilidad del cese del sentido o de la posibilidad del no-sentido. Ahora bien, este balanceo de las definiciones por el que hemos pasado de una definición objetiva a otra subjetiva e intraorgánica pienso que no es inútil tratándose de la frialdad suntuosa y casi-mortuoria, casi-negra de las multiplicaciones de Warhol.

En cuanto a la segunda cuestión, ¿la conexión entre multiplicación y no-sentido responde a una asociación natural? Sería difícil contestar a esto. Pero por otra parte las cosas son más sencillas y si uno se preguntara si la pluralidad o la visión de una multiplicidad conecta más con la idea de sentido que con la de no-sentido, encontraría la respuesta en uno mismo. Noé, que sostiene una estética del caos, me decía que su

grupo está buscando una palabra para definir las últimas búsquedas y que la más adecuada le parecía la palabra "pluricismo": encontraba así una conexión de hecho o una relación natural de motivación entre caos y pluralidad. Por otra parte, ¿no recuerdan ustedes la terrorífica cabeza de medusa de la mitología griega que paralizaba a quien la mirara, y la conclusión de Freud sobre este mito del que extrae esta regla técnica que jamás abandonaría, que dice que toda multiplicación del símbolo del pene (las serpientes de la cabellera de la Medusa) significa castración?

En cuanto a Warhol, apunta a convertir la multiplicación en signo, es decir, a hacernos sentir su relación lateral con la idea de unidad y/o de identidad como portadora del sentido. Sus multiplicaciones no apuntan a expresar sino a significar, y por lo mismo, a hacernos sentir la correlación entre dos significantes que se oponen (multiplicación-identidad) con dos significados que también se oponen (no-sentido-sentido) esto es, que nos quiere hacer sentir la presencia del código como código. Y yo diría que esta intención precisa es el motor mismo que le veda convertir como Arman la cantidad en cualidad. Si pasara a la cualidad, daría más apoyo a la imagen, un soporte en el aspecto dinámico y expresivo del campo y restaría probabilidad a lo que busca: que aún, y sobre la imagen misma, una conciencia de signo se establezca. (Y esto es posible, puesto que se

sabe, desde Saussure, que todo signo contiene una imagen).

En Arman, en cambio, las multiplicaciones se toman acumulaciones y los objetos, al juntar sus formas, pierden su identidad de indiferencia. Mientras que las imágenes de Marilyn de Warhol no dejan de ser imágenes de Marilyn, los

"resortes de Arman dejan de ser resortes y las cápsulas -escribe Otto Hahn- dejan de ser cápsulas de botellas: los objetos de Arman parecen hundirse efectivamente en su propia profusión y no queda sobre la tela más que el dinamismo suntuoso y atormentado de los expresionistas abstractos".

En Warhol en cambio, apoyándose en una imagen (la multiplicación de objetos o de imágenes como conjunto) previamente lavada de tensiones gestalticas y de dinamismo interno, la intención abre sobre un campo de relaciones lógicas, sobre un código, o bien y lo que es lo mismo, sobre eso que en un lenguaje más moderno, y que no tiene mucho que ver con la psicología de la Gestalt se llama una estructura.

ARTES GESTALTICAS

Así se ve por otra parte no sólo la diferencia entre Arman y Warhol, sino la aparición de un criterio que podría servirnos para guiar nuestra reflexión sobre el Pop. Y efectivamente nuestra tesis (o nuestra convicción final) no podía no definir esa intención Pop como la empresa de traer a primer plano la "estructura", pensada

como relación lógica entre signo para llevar a segundo plano la "estructura", entendida como tensión presente de los vectores y la dinámica del campo.

Si fuera así, el arte Pop podría ser definido como un arte no gestaltico de intención semántica. (La expresión "artes gestalticas" es de Argan, pero Argan coloca entre ellas al arte Pop. Yo no entiendo).

El problema central que liga las búsquedas de Segal, de Lichtenstein, de Dine y aún de Rosenquist y veremos de qué manera y cómo, a pesar de las diferencias individuales, todos se dirigen hacia él - sería el problema de la relación del hombre a la sociedad a través de su relación con los lenguajes; el problema de la propia comprensión a partir de la comprensión de los circuitos semánticos, de las reglas de restricciones y de prohibiciones, esto es de los códigos, que rigen y determinan la vida individual. En este sentido cuando Restany habla de "cháchara social de los pop americanos", no se entiende bien lo que dice y no se sabe bien si sabe lo que dice. El Pop, a nuestro entender, se constituye como tal sólo a partir de la intención profunda de un arte referido menos a los contenidos sociales que a las estructuras de transmisión de esos contenidos. O bien, que se refiere a los primeros para evidenciar la "presencia" (debiéramos decir mejor la "ausencia estructurante") de las segundas. Y tal vez habría entonces que

agregar aquí, con Otto Hahn, que si se debe tomar partido a partir de los valores personales, es exactamente esto lo que hace preferible al Arte Pop al "nuevo realismo".

TECNOCRACIA Y SEMIANTICA

Argan dice a menudo que toda determinación estética supone una determinación ideológica y una toma de posición con respecto a la cuestión de la técnica. Después de hacer un conjunto bastante preciso de salvedades y después de señalar los pasos metodológicos que tal conexión supone, que no son pocos, se puede estar de acuerdo con Argan. Y si el compromiso con respecto a la técnica no obliga a ninguna oposición radical contra las sociedades industriales, puesto que todas lo son y las que no lo son, si no tienden a desaparecer como las sociedades que estudian los etnólogos, tratan de serlo de manera completa; sino que ese compromiso consiste más bien en oponerse a las tecnocracias, --esto es, a las sociedades cuya vocación técnica queda absorbida, cambiada de sentido y aprovechada por los grupos de poder, que no son sino el producto y la manifestación, como dice Argan, del capitalismo y de la lucha de clases-- es difícil ver en el Arte Pop, como afirman sus detractores de izquierda, entre ellos Argan, un arte reaccionario. Primero, porque en un sentido ningún arte podría serlo y porque pensar una relación de inherencia, inmediata, entre

política y arte sólo lleva a un peligroso terrorismo cultural que deja intocada la realidad efectiva. Y segundo, vista las cosas en la perspectiva de la capacidad mediata del saber y de las ciencias de reducir el poder de las tecnocracias o de trastocarlo, esa capacidad parece hoy consistir en una cierta conversión del saber en método, en un Saber capaz de dar prueba de su valor de verdad no sólo al nivel de las totalizaciones que pueda realizar, sino al nivel mismo de las operaciones concretas, sobre lo inmediato sensible y sobre los productos de la acción social que realice efectivamente. Es con la metodología, nos dice Argan, en nuestra misma línea, como se puede y se debe tender a controlar el poder de las tecnocracias. Pero casualmente, en la medida que todo método científico pasa hoy - al constituirse - por el área de su lenguaje, y puesto que la noción de método o de metodología, por más amplio que fuera el límite de lo que connota, supone hoy una conexión entre método y lenguaje, entre metodología y semiótica, no se podría ver entonces en el Arte Pop el síntoma o la manifestación pasivizada de la tecnocracia norteamericana. Más bien, el Arte Pop, pensamiento sensible, encarnado en la materia plástica e implícito de los circuitos semióticos que determinan la vida de los hombres y que los hombres producen, arte semiótica, para usar una expresión bárbara, se inscribe en el desarrollo histórico (y cualesquiera fuera el grado del alejamiento real que como arte de élites supone) del lado

de los grupos que representan en la historia efectiva toda posibilidad futura, pensable, de desalienación.

Pero hablando de este modo, nos apresuramos, puesto que antes de pensar la función es preciso conocer la estructura.

ARTE DE MASCARAS

El código como resultado de la conversión de la imagen en signo, o de la apropiación de la imagen por el signo, no sólo aparecen en Barhol sino que aparece también como presencia explícita y en conexión con los "reflejos" y la "fisiología" del sujeto, en D'Arcangelo. Comenzaremos entonces la segunda parte de nuestra exposición con D'Arcangelo; y a través del rechazo de la "metáfora" que aleja definitivamente Arte Pop del surrealismo, y de una insistencia en la "redundancia", veremos reaparecer en los artistas Pop la idea y el sentimiento de "que hay códigos", digamos así, o de que hay lenguajes. O mejor, que sólo hay lenguajes. Brevemente: veremos reaparecer el código como objeto intencionado y tematizado (para hablar como los fenomenólogos) por la conciencia Pop; el código como constituyendo la idea misma de toda prohibición social a la vez que todo ordenamiento posible del significado de los objetos sociales y de todo acceso al sentido. Simultáneamente veremos aparecer en los moldes de Segal, y en Dine, y

en Marisol, y plegado siempre a los lenguajes y los códigos, el contenido mismo de nuestra tesis: que el Arte Pop es un arte del objeto enmascarado, enmascarado por los lenguajes y los códigos, esto es, por los "mass media". Un arte cuya estructura sería simétrica al revés de la estructura de la máscara. Un arte de la máscara al revés, cuyo sentido profundo consistiría en la percepción y en la aceptación de una intencionalidad que no va ya del hombre a las cosas, sino que, según la expresión de Merleau-Ponty, viene de las cosas hacia el hombre... Como en esos cielos de D'Arcangelo que avanzan hacia el primer plano, esas vigas y puentes que se hunden hacia acá, hacia el espectador o hacia el conductor del automóvil. Un movimiento que no está en las cosas, como en el futurismo, sino que viene de las cosas hacia el hombre. Una intencionalidad de las cosas.

SEGUNDA CONFERENCIA

En la primer parte de mi conferencia caractericé muy brevemente y sin otro fin que "comprometer" mi exposición, a los imagineros argentinos. Sólo después entré en mi tema, para reflexionar ante todo, sobre las dificultades epistemológicas, digamos así, que todo criterio de selección arrastra cuando se trata de caracterizar un movimiento o una corriente en historia del arte. Después traté de caracterizar qué cosa es un código, puesto que para entender a Warhol hay que entender qué es un signo: mi tesis consistía en afirmar que en Warhol existe la intención de tramutar a la imagen en signo. Y después sugerí la posibilidad de caracterizar al Arte Pop a partir de su postura de crítica a toda estética de la imagen, y hablé de "arte semántica", esto es, de un arte que trataba de pensar la relación

del hombre al mundo a través de la inherencia del hombre a sus "lenguajes". Arte de máscara, donde la máscara es el lenguaje, los códigos, y donde no hay "individuos", "cosas" propiamente dichas. Y en este sentido, se podría afirmar, que no hay realismo en el Arte Pop, y por el contrario, se podría pensar en un arte en actitud de ruptura radical con la noción de un objeto sin lenguaje. Es lo que trataré de probar.

WARHOL

Con respecto a Warhol, resulta evidente que sus multiplicaciones, como conjunto, funcionan más como signo que como imagen, puesto que obligan a que se las explore imagen por imagen. En Warhol, la conciencia del espectador pasa de la multiplicación de una imagen o de un objeto, a la percepción de la identidad y la diferencia con Arman es ilustrativa, puesto que el conjunto no destruye la identidad de indiferencia de cada una de las imágenes particulares.

El profesor Romero Brest dice muy bien que Warhol "todavía" hace imágenes. Tiene razón; pero no "hace" una imagen aislada, sino que multiplica imágenes y no es seguro que el resultado sea también una imagen. La imagen individual, en Warhol, está trabajada interiormente por su multiplicación, puesto que quien dice imagen dice un acto único, espontáneo y sintético de la conciencia (Sartre, Lo imaginario). Nosotros decíamos que el resultado, la multiplicación de latas de sopa, funcionaba más como signo que como imagen. Efectivamente, hay en toda imagen una riqueza inagotable de significados, mientras que las multiplicaciones de Warhol se van como asociadas únicamente a un sólo significado: el no-sentido. De ahí que Warhol parece introducirnos a un código elemental, a un sistema mínimo y rudimentario entre signos. En este código el sentido se opone al no-sentido como la unidad a la multiplicidad. Es

cierto que de ese código rudimentario Warhol nos muestra uno de sus términos, pero en tanto sus multiplicaciones no terminan con la identidad de indiferencia de cada una de las imágenes, la multiplicidad evoca fuertemente a su contrario y aparece entonces, de alguna manera, un sistema reglado de diferencias y de oposiciones que limita y estrecha la capacidad "polisémica" de la imagen, que nos induce a pensar en la posibilidad del no-sentido al tiempo que nos veda pensar en otros significados posibles. Se contestará que como en las acumulaciones de Arman, las multiplicaciones de Warhol hacen pensar en varias cosas a la vez, en la idea de "proliferación", que denuncian de alguna manera la producción en serie, que expresan por lo mismo el miedo contemporáneo de una cultura que se ve amenazada por sí misma, una cultura "visitada" y atormentada por el peligro de convertirse en naturaleza. Pero si miramos bien, esos "tormentos" así como la idea misma de "proliferación" (ver entrevista de Jouffroy a Arman, L'Oeil, N° 126, 1965) no son sino ideas derivadas, subclases de conceptos o de significados que quedan englobados por la idea de no-sentido.

En las multiplicaciones de Warhol entonces, se haría la entrada a un sistema de relaciones entre cuatro términos. He llamado código a ese sistema. ¿Y de qué otra manera llamarlo? No hay ahí una relación de diferencias y correlaciones entre significantes y significados? Y

por otra parte, en tanto las multiplicaciones dejan de funcionar como imagen, permiten por lo mismo "apercibir" por detrás de ellas el código en el que se inscriben como signo. En Warhol, decíamos, las multiplicaciones dejan "apercibir" el código. Y debiera por lo mismo aclarar algo con respecto a esta noción de "apercepción".

La palabra que aparece por primera vez en Leibnitz, aparece también en Kant y en Husserl; se refiere, a pesar de las diferencias, a la idea de un principio reflexivo, altamente intelectual, propio de ciertas operaciones mentales. Y aparece también en la psicología del arte para designar un cierto tipo de actos de conciencia, que se distinguiría de la percepción y de la imaginación, que consistiría menos en un sólo acto de la conciencia, que en la puesta en relación de varios actos valorativos sucesivos. Ustedes comprenderán entonces que la palabra no se relaciona demasiado mal con eso que Warhol espera y exige del espectador. A mi entender, la manera que Warhol elige para huir de la imagen no consiste sino en obligar al espectador a realizar distintos actos de conciencia para apresar una misma imagen. Y esto es tan claro que para visualizar sus imágenes repetidas es necesario trasladarse con el cuerpo: ir hasta el fondo de la sala, volver, mirar la imagen que cuelga delante del tabique, pasar después a la parte posterior del tabique para poder ver la misma imagen. De esta manera -y sobre esto habría mucho

que hablar tratándose del arte contemporáneo - se podría decir que Warhol apuesta por lo discontinuo, que instituye un principio de discontinuidad ahí mismo donde la conciencia del espectador esperaba apresar el objeto estético a través de un acto único, continuo, totalizante, de conciencia. La conciencia del espectador restituida así a la discontinuidad de los actos que deben sucederse en el tiempo, queda dispuesta, preparada, pre-dispuesta, a un tipo de excitación que poco tiene que ver con la imaginación. Así como Bachelard decía que la visión del fuego excita el ensueño y la imaginación, habría que decir que las multiplicaciones de Warhol prepara y excitan en cambio, a la conciencia intelectual. Y por otra parte no se precisa mucha excitación de la conciencia para pasar de la multiplicación como idea a la idea de la unidad como permanencia. ¿Y si las multiplicaciones en Warhol llaman de inmediato a la idea de su contrario, y si la relación entre unas y otra es exactamente lo que llamamos un código, no podemos decir que en las multiplicaciones de Warhol se "apercibe" el código?

Pero entonces, ¿cuál es el "mensaje" estético de Warhol, qué es lo que Warhol quiere, en definitiva, comunicarnos? Si ustedes me exigieran una decisión inmediata y me preguntaran a qué apunta en definitiva el arte de Warhol, contestaría así: a inducirnos por medio de signos (significante: multiplicación; significado: no-sentido)

a pensar las condiciones mismas sin las cuales no háy sentido. Y se sabe: aquello que constituye la posibilidad misma del sentido es que existan relaciones regimentadas entre los signos, es decir, códigos. Por ello habría en Warhol, a pesar de las apariencias, algo así como un mensaje optimista. Usted se asusta -diría Warhol- ante la posibilidad del absurdo, del caos o de las prolijeraciones; pero fíjese bien, las cosas no son tan graves si usted coloca la multiplicidad como signo en el interior de un código. Y puesto que un código es un conjunto de reglas: no tema, dado que la cultura jamás podría terminar de tomarse ciega como la naturaleza, ya que ahí donde hay reglas, hay cultura (Levi-Strauss). Todo esto, bien entendido, sin dejar de sugerir lo contrario, esto es, la posibilidad del no-sentido, del absurdo • de la caída caótica de la cultura en la naturaleza. ¿Y no es esta ambigüedad o esta ambivalencia de los significados que la estética encuentra en el interior mismo del objeto de arte?

D'ARCANGELO

En D'Arcangelo el código se interioriza, pasa a inervar los reflejos mismos del sujeto, se hace "intraorgánico". Y eso que se ha interiorizado aquí es el código de la ruta. Si uno ojea un código de rutas, por ejemplo el código Rousseau para rutas francesas, se encuentra con

dibujos fotografiados que hacen pensar en D'Arcangelo. Por ejemplo, un cruce de caminos donde con indicaciones de líneas de puntos o de flechas se indican las situaciones posibles y la manera que el conductor debe seguir para responder a ellas. En D'Arcangelo hay grafismos de ese mismo tipo, solamente que las situaciones no son vistas desde afuera (como en ese libro de ejemplos destinado a enseñar el código) sino desde adentro mismo del sujeto que conduce el automóvil y en el momento mismo que lo conduce. Los grafismos que cruzan los cuadros de D'Arcangelo ya no son señales que se deben aprender sino señales aprendidas. No son posibilidades de una conciencia objetivante y que permanece aún externa a la acción, sino que fijan los límites precisos del sujeto de la acción en el momento mismo de la acción. Barreras, líneas, puentes, palos indicadores, sombras geométricas que penden amenazadoramente y que cruzan el cuadro: el paisaje es un paisaje en movimiento, pero a la vez está regimienta o "desde adentro", esto es desde el conductor, que lleva lo posible y lo imposible, lo prohibido y lo permitido, inscripto en el interior mismo de sus huesos y en sus reflejos. Se podría decir también que los cuadros de D'Arcangelo abren, en la perspectiva del "receptor" de una información, sobre un mensaje. Y el mensaje, que viene desde afuera, desde las cosas que penden en el horizonte y se van acercando hasta hundirse en el conductor, estaría constituido por la geografía más la velocidad. Y a la vez, inervado por

las reglas que indican la posibilidad de aumentar o disminuir la velocidad, o de detener la marcha del automóvil, esto es, por el código de la ruta.

Pero se podría decir todo esto de otra manera, puesto que el tema de L'Arcangelo no es tanto lo que se ve en el cuadro, sino el sujeto que conduce el automóvil, una ausencia inmediata, adherida casi al cuadro, la ausencia del conductor. Es esta ausencia, el punto a partir del cual se abre la ruta como perspectiva, que da "sentido" al cuadro. Y esa ausencia no es otra cosa que el esquema corporal del conductor.

Yo no sé si ustedes recuerdan el libro de Paul Schilder: ahí se describe el cuerpo propio como vivencia y como imagen, la relación de uno a uno mismo, a través del cuerpo propio. ¿Cuáles son los límites de la imagen de mi cuerpo para mí? Para el caso de una señora con una pluma en el sombrero, diremos que esa imagen no termina en el límite real de su cabeza, sino que llega hasta la punta de la pluma. Pero podríamos dar un ejemplo menos jocoso: aquel libro donde Saint-Exupery describía un avión-correo perdido en una tormenta en la Patagonia argentina. El aviador y el avión constituyen, en la brillante descripción de Saint-Exupery, un todo, y se siente cómo la imagen del propio cuerpo que el aviador tiene en la cabeza y vive con el cuerpo, no se termina en los límites reales de éste, sino que se estira hasta

confundirse con las puntas vibrantes de las alas del aparato que la tormenta amenaza destruir. La imagen corporal incluye en una suma lógica el avión al cuerpo del piloto: es un cuerpo-avión. En D'Arcangelo ocurre lo mismo. En sus cuadros la ausencia inmediata del conductor-automóvil es el complemento de la visión de la ruta y su geografía. Pero hay aquí, además, algo así como una corrección a la teoría de Schilder, puesto que la imagen corporal del conductor, que llega seguramente hasta los guardabarros del coche, encuentra sus propios límites en el código de señales que ese cuerpo ha interiorizado, aprendido. El código de la ruta sería entonces momento constitutivo de la imagen corporal del conductor. ¿Y no se podría decir así, que también en D'Arcangelo hay una cierta entrada "aperceptiva" al código? El código es apercibido por el conductor del automóvil; y aquí la palabra derivaría hacia un uso más husserliano, puesto que la aprehensión el código como código se operaría en el interior de las capas más profundas de la sensibilidad corporal, sin exigir por lo mismo, un acto continuo, explícito, ni unitario de la conciencia.

LICHTENSTEIN

Cuando los críticos se refirieron a Lichtenstein coincidir en señalar una cierta majestad calma, el aire inmaterial de sus trabajos. Y a mi entender habría que

agregar una cierta propiedad de la imagen que consiste como en exigir compulsivamente su descifre inmediato, todo esto a un espectador que intuye en el mismo instante, que no hay descifre. Un misterio a plena luz, o como dice Alloway, un misterio que está puesto ahí delante.

Lo que Lichtenstein se propone, ante todo, es desalentar los modos tradicionales de exploración de la imagen. Y para eso la transcripción del dibujo familiar de la historieta, con su técnica gráfica aumentada, que vuelve "extraño" al dibujo, pero sin disolver ese fuerte clima familiar, no era un medio desencaminado. En Lichtenstein, la conciencia del espectador se torna, ante todo, conciencia desgraciada: no halla otra manera de escapar de sí misma que a través del estupor. Es que acostumbrado a colocarse ante el cuadro en una actitud de nivel, uno, digamos, ahora es obligado a colocarse en un metanivel, en un nivel metainmaginario, si cabe la palabra. En un nivel donde no hay información sobre la realidad sino información sobre los modos habituales de información. Las imágenes de imágenes de Lichtenstein "incluyen el fantasma (los sentimientos estereotipados de los personajes de las historietas, por ejemplo) y la convención establecida para suscitarlo " (Alloway).

Y no sería vano pensar en la semejanza entre la metaposición de Lichtenstein, con un mensaje plagado de

redundancias. Los detalles sobre los que Lichtenstein nos informa no son detalles de la cosa sino detalles en exceso conocidos de informar sobre las cosas. Tendencia a la redundancia entonces, que constituye un punto de reencuentro con otros artistas Pop. Es como si existiera, en el fondo de la intención Pop, un rechazo radical a hacer metáforas. Aquí es imposible encontrar reemplazado el nombre de una cosa por el nombre de otra cosa y la técnica, a mi entender, más propiamente Pop, consiste en nombrar la misma cosa con el mismo nombre. O bien en hacer sentir que una vez visto el objeto, sólo queda mostrarlo y después nombrarlo con una única palabra. Los artistas Pop presentarían un esquema de comportamiento que por su estructura sería inverso al de ciertos enfermos afásicos de Goldstein y Hill (Jakobson) que han perdido la capacidad de nombrar una misma cosa con dos palabras distintas. Si se les pregunta por ejemplo qué es un hombre soltero, no pueden contestar que se trata de un hombre que no se ha casado. Si con una señal de la mano se les indica un micrófono y se les pregunta por el nombre del objeto, tampoco pueden contestar puesto que no pueden agregar un nombre, ahí donde la señal de la mano ha indicado ya el objeto. Pero estos enfermos han perdido simultáneamente la capacidad de construir metáforas. Los artistas Pop, en cambio, presentan un esquema de comportamiento semejante pero invertido. Se niegan a hacer metáforas, pero no vacilarían en traer el micrófono real al cuadro,

colocar la palabra micrófono junto al objeto y titular "Micrófono" al cuadro. Es exactamente esto lo que hace Dine.

Cuando se trata del arte Pop, entiendo, no hay que perder de vista entonces esta "técnica de la redundancia". Cuestión fundamental, puesto que ella coloca al Arte Pop en las antípodas del surrealismo, arte metafórico por excelencia. Y al mismo tiempo, puesto que los reúne, ya que redundancia y metáfora se colocan sobre el mismo eje de funciones constitutivas de la comunicación humana: ambas constituyen la que se ha llamado función metalingüística (Jakobson) y que estructuran el eje de las "funciones de substitución", que reenvían al código. Efectivamente, si uno encuentra que en un proceso de comunicación existen distintos signos para nombrar una misma cosa, ya se trate para informar mucho como en la metáfora, o para informar poco como en la redundancia, descubre que debe haber ciertas relaciones regulares entre los signos o un cierto sistema de regularidades y de correlaciones entre significantes y significados.

Por otra parte, y volviendo a Lichtenstein, es bueno recalcar que su "metaposición" revela que los objetos a los que se refieren las imágenes de historietas, no son objetos reales. Que son objetos que no existen, que exactamente no son sino mitos sociales. El rostro de su "Mujer llorando" no tiene como correlato a ninguna mujer

real sino al estereotipo social sostenido por las imágenes muy conocidas de las historietas. El objeto real, en Lichtenstein, mediatizado por los estereotipos y los mitos, envuelto en lenguaje de imágenes, no existe. O bien se podría decir: no es más que esas envolturas. Pero lo que Lichtenstein entiende comunicarnos es que si le quitáramos uno a uno los velos de la envoltura, al final nos encontraríamos que no hay nada. Alloway dice muy bien que Lichtenstein juega a la vez el rol de pintor y el del espectador; y que el retroceso que uno se encuentra obligado a realizar ante sus cuadros, en relación a la tira de historieta, él ya lo ha realizado antes que uno. "Es decir que para llegar al núcleo de su pensamiento, hay que franquear dos etapas". ¿Pero qué es lo que nos espera al final de esas dos etapas?

Todo esto debería servirnos simultáneamente para no olvidar otra diferencia fundamental entre surrealismo y Arte Pop. Quienes como los surrealistas comienzan por forzar la apariencia de las cosas y por acercar las realidades más lejanas para que ellas se pongan en contacto entre sí y produzcan seguramente realidades nuevas, plantean al arte como una empresa de conocimiento. Los artistas Pop, en cambio, higiénica y limpiamente anti-metafóricos, no quieren conocer. Mas bien, tal vez, pretendan enseñar. ¿Pero enseñar qué? Yo diría que no habría que volver la espalda a ese tufo pedagógico que exhalan los trabajos Pop: él nos enseña, de alguna manera,

que la palabra y los lenguajes, condición de todo revelamiento de la realidad y de todo acceso a la verdad, son al mismo tiempo el principio de todo encubrimiento. Idea de encubrimiento entonces, que aparece por otra parte en otros imagineros como en Christo. ¿Conocen ustedes los paquetes de Christo? Christo envuelve sus objetos y les hace perder así su individualidad. ¿Una motocicleta "empaquetada" no ha dejado de ser una motocicleta concreta e individual para dejar entrever de sí misma sólo la clase de objetos (motocicletas) a la que pertenece?

JIM DINE

El tono olímpicamente neutro de las imágenes de Lichtenstein tiene poco que ver, por supuesto, con la atmósfera intimista de los trabajos de Dine. Pero aquí se trata de un raro intimismo, de un intimismo frío y sin sujeto, se podría decir. Para entender a Dine, como ha observado muy bien Restany, es necesario pensar en una casa desalquilada. Una cañería todavía no colocada, una lluvia de baño, un martillo, clavos, un serrucho. Los objetos organizan así su propio espacio y su propia "distancia" social: es un espacio "nuevo", todavía virgen, pero que lleva en su interior la vida cotidiana que mañana alojará en su seno. Hay en Dine entonces, el tema de la ausencia del sujeto. Solamente que ese sujeto no es como en Segal un sujeto desaparecido, sino un sujeto que todavía no está.

Pero lo que es necesario no olvidar cuando se trata de Dine es el uso que hace de la técnica de la redundancia; y por otra parte o simultáneamente, esos objetos "devorados" por su propia imagen. Dine toma un martillo y lo cuelga en la parte superior de la tela y lo embadurna con óleo. En la tela figura el mismo martillo y plaga la tela con la imagen como en negativo y en distintas posiciones, del mismo martillo; y al mismo tiempo, en algún lugar agrega la palabra "martillo". ¿No recuerdan ustedes su zapato incorporado, con la palabra "zapato" bajo el zapato real y que titula "Zapato"? Aquí es evidente cómo el artista Pop se coloca en un tipo de comportamiento inverso al de los afásicos de Goldstein, y por otra parte, aunque no se trata de un artista Pop, no es ocioso recordar aquí las redundancias de Larry Rivers. En cuanto a Dine, sus objetos embadurnados en óleo, comentados por su propia imagen y sobrecomentados por las palabras que lo nombran, aparecen ellos también envueltos en lenguajes. Es cierto que permanecen en el borde del cuadro como dando testimonio de que no han perdido su ser real. Los objetos de Dine son objetos que están como "por irse a pique", de ahogarse en lenguajes, pero que como en un juego intermitente de derrotas y victorias, nunca termina de hacerlo. Pero este juego de las intermitencias no es más que mera apariencia, puesto que traídos a la tela, arrancados de su contexto real, no pueden funcionar más que como "análogos" de sí mismos. Hay en Dine, como en otros imagineros contemporáneos, la con-

Ciencia de que el ser concreto del objeto, su individualidad fáctica -para decirlo en una jerga al estilo existencial- depende del contexto de su uso y por lo mismo hay en Dine una reflexión sobre la idea misma de "contexto", común a otros imagineros, sin la cual por ejemplo, no podría entenderse la intención de las "combined paintings" de Rauschenberg. Y por otra parte, no recuerdan ustedes aquellas fanfarronadas de Greco, cuando este pintor detenía a las personas en la calle y dibujaba, sobre la acera misma, un círculo a su alrededor que después firmaba? "Firmar gente" como decía Greco. ¿Qué otra cosa puede querer decir que no hay individuo por fuera del contexto al que pertenece y que si modifica en algo a ese contexto (aislando en un círculo por ejemplo al individuo) lo que queda modificada o perturbada es la idea misma de individuo?

SEGAL

Segal hace posar a sus amigos y parientes en actitudes que piensa de antemano. Los cubre con un paño saturado de yeso; terminada la operación junta las secciones en facsímiles humanos que presentan esta característica y esta diferencia esencial: que la impresión del individuo que ha hecho de modelo, su negativo, queda alojada y oculta para siempre en el interior de la escultura. Los moldes de Segal son, textualmente, máscaras al revés. Para atisbar los rasgos del modelo habría que mirar a

estas máscaras desde adentro, pero esto es imposible. ¿Qué es lo que ha quedado afuera? El yeso tiene un espesor suficiente para que las características individuales, los rasgos personales, hayan desaparecido. A la capa de yeso bruto Segal sólo le agrega una capa muy fina de yeso para mejorar muy levemente los detalles. El exterior queda entonces, según la intención de Segal, anónimo.

Sin embargo, y si miramos bien, este anonimato del individuo no es más que la otra cara de una "nominación": el esquema postural de las figuras, las formas del gesto corporal, no han desaparecido; y si no se ve a qué individuo concreto corresponden, se puede leer en ellas la edad del sujeto, la clase social, el lugar geográfico en que habita. Los yesos de Segal reproducen caracteres que hacen a la vez anónimo al individuo y convierten en principio de inteligibilidad, esto es en lenguajes, a la profesión, el grupo y la "parroquia" a la que el individuo pertenece.

Resulta evidente entonces, que las parroquias congeladas de Segal, que no son más que el conjunto de códigos gestuales que encubre o recubre al individuo, responden a un principio estructural semejante a las operaciones por las que Dine sumerge en lenguajes a sus objetos concretos. Así como en Dine sólo queda del objeto el vago lamento de un objeto devorado por sus imágenes y sus lenguajes, en Segal el individuo queda sacrificado a una

ceremonia de nominación por la cual se transforma en la masa nunca del todo amorfa del yeso.

Resumiendo: ocultamiento del individuo por el código de gestos en Segal; encubrimiento de la cosa concreta por los lenguajes en Dine; aparición del código como código por el "rebajamiento" de la imagen a signo en Warhol; receso definitivo del individuo concreto y real por el doble retroceso de la imagen en Lichtenstein. Se atisba así una característica estructural común a estos artistas Pop: el tema aquí no es en absoluto la cosa, el objeto concreto e individual, sino esas densas atmósferas de inteligibilidad que llamamos lenguajes y que envuelven a las cosas y sin las cuales no habría cosas. Pensamiento entonces de los lenguajes, intuición del código como ausencia estructurante: se entiende entonces por qué hablaba yo de arte semántica o de arte de intención semántica y por qué he titulado Arte Pop y Semántica a estas conferencias.

CULTURAS DE MASCARAS

Los moldes de Segal, exteriormente amorfos, son máscaras al revés, si cabe la expresión. Y en tanto esos moldes no hacen sino comentar de manera completamente explícita una estructura común a otros artistas Pop, sería útil comprender que en Segal la estructura de la máscara y sus funciones se encuentra invertida.

mascara

la máscara es usada
por un individuo con-
creto y presente

el rostro del individuo
no existe sino por el
decorado de la máscara
o por el tatuaje

la máscara "habla"
de la cultura global
y en ella se fija el
sistema simbólico de
la sociedad entera;
la máscara "es hablada"
por el individuo que
la usa

Segal

los moldes constituyen
la cobertura de un
individuo ausente

la capa de yeso revela
el lado social (códigos)
del individuo concreto,
pero sin decorarlo
(Segal, lo hemos visto,
apenas corrige el as-
pecto bruto exterior
del yeso).

los moldes de Segal
"hablan" de la cultura
global y de sus códigos,
pero no es "hablada"
por ningún individuo
concreto

¿Pero qué puede significar esta simetría invertida entre
el Arte Pop y las máscaras? Seguramente, ante todo, ella
comenta que si en las culturas de máscaras (Levi-Strauss)
la máscara expresa una determinada integración del indi-
viduo a los sistemas simbólicos que en ella se ex-
presan, en Segal comentan en cambio, un cierto impasse
entre el individuo y los códigos sociales.

En uno de sus trabajos recopilados en su Antropología
estructural, Levi-Strauss extraía algunas conclusiones
comparativas que pueden sernos de utilidad para ensanchar
la reflexión. Demostraba que ciertas culturas, completa-

mente alejadas en el tiempo y en el espacio como la Cultura China del primer y segundo milenio antes de Cristo, la cultura maorí de Nueva Zelanda, la Caduveo del sur de Brasil y algunas culturas del noroeste del Pacífico, todas culturas de máscaras, presentaban entre ellas una analogía fuertemente sugestiva. Todas presentan un arte decorativo fuertemente estilizado cuya técnica consiste en un "desdoblamiento de la representación" (split representation). En estas culturas es posible encontrar máscaras, vasijas o frentes de casas decoradas según una técnica en que la figura de un animal (oso, cetáceo, tiburón) queda representada a condición de desdoblarse y de mostrar sus dos perfiles (fig. 2 y 3).

Boas (citado por Levi-Strauss) describe la figura 3 de la siguiente manera:

"El dibujo representa un oso y está colocado en el frente de una casa de una tribu de Alaska. El orificio circular en medio del dibujo es la entrada de la casa. El animal está cortado desde atrás hacia adelante, de tal manera que solamente la parte frontal de la cabeza queda unida. Las dos mitades del maxilar inferior no se tocan la una a la otra. La parte posterior del animal queda representada por líneas negras sobre las cuales se dibujan líneas más delgadas que representan la piel".

Todo el animal ha sido traído al frente y no hay parte del animal que no se vea; se ha representado incluso la línea del dorso y figurado la piel con líneas del-

FIGURA 2

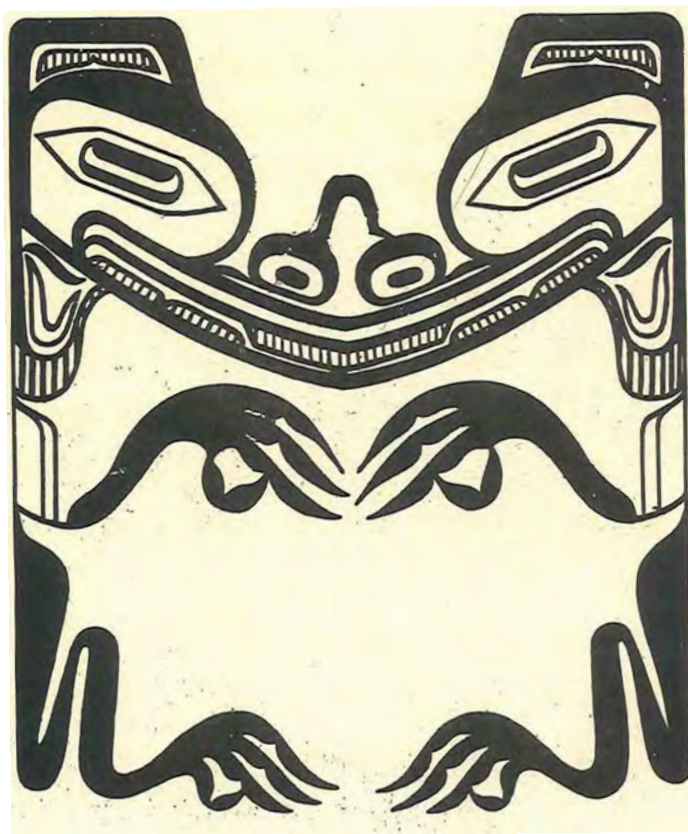


FIGURA 3



gadas. Esta descripción coincide con de Creel en su libro sobre la manufactura y el bronce en el período Shang:

"Una de las características del arte decorativo Shang es un método peculiar por el que se representan animales sobre una superficie plana o redonda. Es como si se tomara al animal y se lo seccionara longitudinalmente, a partir del cabo de la cola y llevando la operación sin detenerse, hasta la punta de la nariz. Entonces, quedando las dos partes separadas, se procedería a colocarlas sobre una superficie plana, las dos mitades tocándose solamente en el extremo de la nariz".

Aquí también los dos flancos del animal han sido traídos al frente y desde el frente se visualiza el dorso mismo del animal. Y también aquí hay por lo mismo un desdoblamiento de la representación. ¿Pero qué puede significar, dice Levi-Strauss, este principio de la "split representation", reencuentro en culturas tan distantes, sino la manifestación de un desdoblamiento más profundo, que formaría parte de las teorías sociológicas de esas culturas? Efectivamente, cultura de máscaras se constituye sobre la separación que va del individuo biológico (el "estúpido" social) al rol social, es decir a la máscara (que fija el lugar del individuo en el sistema social). Y a través de este desdoblamiento de la personalidad estas culturas comentarían y resolverían la cuestión del pasaje de la naturaleza a la cultura.

Ahora bien, podríamos preguntarnos, si existe una analogía o correspondencia en el interior del Arte Pop,

con la "split representation", ya que existe una analogía, en simetría invertida, con la máscara misma. Bastaría pensar en Marisol para contestarnos afirmativamente. Y siguiendo el trazado de nuestra analogía, también aquí se trata de una relación en simetría invertida.

En efecto, en las esculturas de madera de Marisol, paralelepípedos con cabezas generalmente cúbicas, se siente ante todo la imposibilidad de apresar, mirando la escultura de frente, los flancos de la figura. El frente, en estas esculturas, queda aislado geométricamente de los flancos y de la parte trasera, que no puede ser visualizada. Pero todo esto no sería mayormente demostrativo tratándose de esculturas, si Marisol no mostrara una clara conciencia de ese aislamiento de los flancos y no colocara, como lo hace, una fotografía distinta del mismo rostro en los flancos y en el frente de la figura. O bien, como en otros casos, no esculpiera un rostro realista en la cara, de frente pero recortado, y que no se continúa sobre los flancos, sino que al revés se trunca, como un sobrerrelieve, sobre la madera.

Así entonces como los molles de Segal responden a una relación de simetría invertida con las máscaras, los trabajos de Marisol continuando la línea de esa correspondencia se presentan como la transformación por inversión del principio de la "split representation".

¿Pero qué significa todo esto? ¿Significa otra cosa que un juego audaz, que por otra parte exigiría ser fundado, y que consiste en pensar fórmulas que se preparan las unas a las otras y que se comentarían las unas a las otras invirtiéndose en espejo? A quienes no tengan familiaridad alguna con el análisis estructural, contaremos que se trata aquí, efectivamente, de una diversión, pero no nuestra, sino del Espíritu, a condición de dar a esta palabra el significado que tiene en el contexto de la antropología estructural de Levi-Strauss y en la filosofía idealista de Hegel.

... Pero pensemos en el principio de la "split representation". Ante todo parece que tiene como correlato la idea de que se puede totalizar, en una visión de frente, los dos flancos del animal para alcanzar aún su dorso. El desdoblamiento de la representación -que según Levi-Strauss, lo hemos dicho, no es sino un aspecto de una teoría sobre un desdoblamiento de la personalidad- no desdice, por lo menos teóricamente, la idea de un acceso totalizador y frontal al objeto. No sólo no la desdice, sino que parece ser condición de esta idea. Se podría decir entonces que estas culturas de máscaras suponen la personalidad como desdoblada (pasaje en el individuo de la naturaleza a la cultura) pero a la subjetividad como centrada, en tanto piensan al significado como un objeto que puede ser totalizado de frente. ¿No sería lícito deducir entonces en la línea de las inver-

siones una nueva analogía invertida? ¿El Arte Pop no sería entonces un arte de la personalidad no desdoblada, de la subjetividad descentrada y que pensaría al significado como no pudiendo ser explorado de frente?

CONCLUSIONES

¿Qué conclusiones podemos sacar de estas reflexiones y de estas analogías? Ante todo, las conclusiones no residen sino en esas mismas reflexiones. Pero por otro lado, si quisiéramos preguntarnos por la relación entre el Arte Pop y el sistema social, no sería inútil recordar que las **culturas de** mascararas de que hablábamos son interiores a sociedades fuertemente jerarquizadas. **Viénsese: dinastía Shang**, segundo milenio antes de Cristo.

"El desdoblamiento de la representación expresa la adherencia estricta del actor a su rol y del rango social a los mitos, al culto y a los pedigrees."

"Aún si no supiéramos nada de la sociedad china arcaica, a través solamente de la inspección de su arte podríamos reconocer en él la lucha de prestigio, la rivalidad de las jerarquías, la concurrencia de los privilegios sociales y económicos." (Levi Strauss, Antropología Estructural, p. 292).

¿Será entonces que, fieles al principio de comparación que hemos hallado debiéramos concluir simplemente que la aparición del Pop Art en los Estados Unidos se refiere al estado de hecho de una sociedad democrática y no jerarquizada? Parece que no, puesto que sabemos que la sociedad civil norteamericana no ha terminado -sino lo contrario- con la lucha por la jerarquía, la concurrencia de intereses, la búsqueda del status, la valorización del prestigio. La diferencia habría que buscarla más bien, pensando en que hay sociedades que fundándose en la estática de las jerarquías, no se ignoran a sí mismas como tales, puesto que son capaces de darse instituciones, como la máscara, a través de la cual y en la cual comentan la estructura social. Y otras sociedades, en cambio, que al nivel de sus instituciones ignoran su estructura social. El Arte Pop entonces, no sería sino el comentario irónico de esa ignorancia. Es cierto que la intención irónica no agota el significado del Arte Pop; y nosotros, efectivamente, no hemos llegado a hablar de ironía sino después de un largo rodeo. Pero bien entendido, esa ironía existe y es, en un sentido profundo tratándose del Pop Art, fundamental. Las máscaras de Segal, las metaimágenes de Lichtenstein y la tesis común de un sujeto oculto y encubierto, no sería sino el comentario invertido y en espejo (irónico; una ironía es también una estructura invertida y en espejo) de la democracia nominal norteamericana.

Pero hablando de esta manera no quisiéramos lanzar conceptos descriptivos sobre el sistema social norteamericano, sino sugerir más bien el valor deductivo de estas reflexiones. En cuanto al Arte Pop, habrá que decir entonces que constituye junto al surrealismo el segundo gran movimiento estético del siglo XX que haya puesto el acento en la subjetividad descentrada. Y se podría hacer aquí una correlación entre movimientos estéticos y áreas del Saber, puesto que así como el surrealismo se asociaba con el psicoanálisis el Arte Pop se asociaría hoy con la Semántica, la Semiología y el estudio de los lenguajes. ¿Y unos y otros no dibujarían un movimiento de convergencia hacia el hecho que, como dice Lacan invirtiendo dos veces la frase de Descartes, yo pienso ahí donde no soy y yo soy ahí donde no pienso? Por lo mismo, se ve todo el interés que tendría un estudio comparativo entre surrealismo y Arte Pop, que debiera comenzar en una reflexión totalizante sobre la metáfora en el surrealismo y la redundancia en el Arte Pop. Este estudio nos permitiría simultáneamente entender el sentido de obras como las de Oldenburg y Rosenquist que por momentos se colocan en el filo de las clasificaciones. Y de esta manera podríamos ir estableciendo criterios mínimos que sirvieran a una lógica de las clasificaciones, sin la cual toda estética es dependiente, y que podría sernos de utilidad para aclararnos algo con respecto a las grandes preguntas, las más generales también, las que se

hacen siempre: las preguntas que los artistas contemporáneos vienen planteando al pensamiento reflexivo. ¿Cuál es por ejemplo el límite real contra el que chocaban las búsquedas de los pintores "concretos" y cuál es su sentido? ¿Hay tales límites? ¿Cuál es el sentido de la inherencia metonímica del color a la cosa? Y más acá, ¿cuáles son los límites y las posibilidades del Arte Pop? ¿Hay en el "nuevo realismo" una verdadera doctrina del objeto y si la hay, cuál es su relación con un arte, como el Pop, que se constituye como crítica radical a todo realismo del objeto; un arte que piensa al objeto como irremediablemente mediatizado por los lenguajes? En fin, cómo hay que entender esa correlación de la que hablábamos, entre el Arte Pop (vuelto hacia los contenidos sociales sólo a condición de dejar a la vista las formas de transmisión de esos contenidos) con el desarrollo de hecho del pensamiento contemporáneo: con esa preocupación que, como se ha dicho, logra a veces arrancar a los intelectuales de la política para volverlos hacia la investigación de los lenguajes.

I N D I C E

	Pag.
<u>Primera conferencia</u>	1
Los imagineros argentinos	5
Qué es el Arte Pop?	12
Un código elemental	20
La "apercepción" del código en Warhol.....	27
Artes "gestálticas"	32
Tecnocaria y semántica	34
Arte de mascarar	36
 <u>Segunda conferencia</u>	 38
Warhol	39
D'Arcangelo	43
Lichtenstein	46
Jim Dine	51
Segal	53
Culturas de máscaras	55
Conclusiones	61
 Apéndice	 65