



El arte reproductivo desde la era digital. Breve historia filosófica y análisis de la actualidad de la categoría de ‘arte de masas’

Reproductive Art in the Digital Age. A Brief Philosophical History and Analysis of the Contemporary Relevance of the Concept of ‘Mass Art’

Sol Bidon-Chanal

Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Argentina / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina.

solbidonchanal@gmail.com | <https://orcid.org/0009-0000-4076-0651>

Recibido 02/2024 – Aceptado 03/2024

Resumen: Tal como lo vislumbró Walter Benjamin en su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, las transformaciones tecnológicas de fines del siglo XIX conmovieron el arte del siglo XX. Las nuevas tecnologías reproductivas dieron lugar a una masividad sin precedentes a escala mundial en la distribución de las obras, la cual llevó a postular en la estética filosófica una nueva esfera del arte que modificó la comprensión tradicionalmente dual del escenario artístico: el arte de masas. La reflexión sobre las obras incluidas bajo esta clase, atadas igualmente a su llegada masiva y a la proliferación de la industria cultural, ocupó en la primera mitad del siglo pasado a Clement Greenberg, Dwight MacDonald, R. G. Collingwood, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer y al ya referido Benjamin, así como, varias décadas después, volvieron a despertar interés en Noël Carroll, Roger Pouivet y Jean-Pierre Cometti. En este artículo nos proponemos trazar una genealogía filosófica del arte de masas reconstruyendo el abordaje de los pensadores mencionados para luego, a partir de la evaluación de sus consideraciones, analizar la relevancia presente de la categoría y de la consecuente división del arte en clásico, popular y de masas.

Palabras claves: Estética, Arte popular, Industria de la cultura, Arte contemporáneo, Tecnología.

Abstract: As Walter Benjamin envisioned in his renowned essay *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*, the technological transformations of the late 19th century shook the art of the 20th century. The new reproductive technologies led to an unprecedented mass dissemination of artworks worldwide, which prompted the proposition of a new sphere of art in philosophical aesthetics that modified the traditionally dual understanding of the artistic scene: mass art. Reflection on the artworks included under this category, equally tied to their widespread reach and the proliferation of the culture industry, engaged Clement Greenberg, Dwight MacDonald, R.G. Collingwood, Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, and Benjamin in the first half of the last century, and decades later, sparked renewed interest in Noël Carroll, Roger Pouivet and Jean-Pierre Cometti. In this article, I aim to trace a philosophical genealogy of mass art by reconstructing the approach of the aforementioned thinkers, and then, based on the evaluation of their thoughts, analyze the current relevance of the category and the consequent division of art into classical, popular, and mass art.

Keywords: Aesthetics, Popular art, Culture industry, Contemporary art, Technology.

1. Introducción

Hacia principios del siglo XX, aparece en el ámbito de la estética filosófica una nueva categoría que llega para modificar la comprensión tradicionalmente dual del escenario artístico. Si hasta entonces se identificaba,



por un lado, una esfera del arte de la cultura humanista, el arte “clásico”, constituido por un canon de obras que fue el referente de la teoría estética moderna para la reflexión sobre el arte en general y, por otro lado, un arte popular, comúnmente asociado a etnias y naciones y a las clases populares, comienza a reconocerse, en adelante, una tercera esfera artística, la del arte de masas. Hijas de la tecnología de la segunda revolución industrial y ligadas, por esto, de manera pareja a la masividad de su consumo y al surgimiento de la industria de la cultura, las obras de arte comprendidas por esta clase fueron vistas con desconfianza por la mayoría de los filósofos y críticos de arte que advirtieron su relevancia y ofrecieron las primeras reflexiones sobre ellas, poniendo en tela de juicio su condición de arte en sentido propio.

Independientemente de la variedad de posiciones críticas posibles, la observación conjunta de los análisis contemporáneos dan cuenta de que el concepto de arte de masas surgió acompañado de una fuerte impronta valorativa. Pero si este componente judicativo puede inspirar reparos para insistir en la postulación de la esfera, es difícil poner en duda que las innovaciones tecnológicas de la época en cuestión conmovieron la experiencia del arte en todas sus dimensiones. Al mismo tiempo, luego del transcurso de un siglo plagado de nuevas transformaciones en el dominio de la tecnología ocurridas a una velocidad sin precedentes, tiene sentido preguntarse por la actualidad de la categoría de arte de masas. Con tal fin último en mente, en este artículo intentaremos trazar, ante todo, una genealogía filosófica del concepto reponiendo, en primer lugar, los abordajes más relevantes del arte de masas más o menos contemporáneos a su nacimiento, incluyendo las posiciones de Clement Greenberg, Dwight MacDonal, R.G. Collingwood, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer y Walter Benjamin. En segundo lugar, se repasará el renacimiento filosófico de la noción que ocurre a fines del siglo XX, con la teoría sobre el arte de masas de Noël Carroll y el posterior aporte, en la misma dirección, de Roger Pouivet, así como la discusión de estas propuestas articulada por Jean-Pierre Cometti. En la sección de las conclusiones, se evaluarán las posiciones reconstruidas, haciendo especial hincapié en la explicación del rechazo mayoritario del arte de masas por parte de la filosofía de la época a partir de la noción de autenticidad artística y proponiendo, asimismo, una crítica de la posición de Carroll. Finalmente, se analizará la relevancia y la vigencia del concepto de arte de masas y de la consecuente división tripartita del arte en clásico, popular y de masas.

2. Las dos caras de la cultura contemporánea

En 1939, Greenberg publica su ensayo “Vanguardia y Kitsch”¹, una de las primeras tentativas de reflexionar sobre el arte de masas a partir de su consideración como contrapartida del arte de vanguardia y como una esfera nueva y separada tanto respecto del arte tradicional como del arte popular. Como el título del texto lo ilustra, Greenberg refiere al fenómeno a tratar valiéndose de la palabra alemana *kitsch*, estrechamente ligada a la teorización acerca de las nuevas formas de arte de consumo masivo.² En lo referido al tratamiento de Greenberg, el solapamiento entre las categorías de *kitsch* y arte de masas en el mundo occidental queda claro a partir de las producciones que incluye de manera explícita bajo su espectro.

Greenberg considera la vanguardia y el *kitsch* como las dos grandes modalidades específicas de la cultura de la época, enfrentadas entre sí. La vanguardia se caracterizaría por la absorción del clima intelectual crítico de la segunda mitad del siglo XIX, el cual opondría una consideración histórica del orden social burgués a una visión que tendería a naturalizarlo como condición eterna de la especie humana. Ahora bien, los artistas de vanguardia se enfrentarían al espíritu burgués no a través de su participación política, sino adoptando un estilo de vida bohemio que los alejaría del mercado en el que ingresó el arte con la caída del mecenazgo. Este aislamiento haría posible que el arte logre conservar su calidad y tomaría forma en un lenguaje artístico que rechaza el contenido exterior hasta volverlo tabú, conduciendo al arte hacia la reflexión sobre sus propios materiales. *L'art pour l'art* y la poesía pura cumplirían entonces, según Greenberg, la función de preservar la cultura —de calidad— de la ideología y del comercio.

¹ Para la descripción del arte de vanguardia, complementaremos las reflexiones de este texto con las presentes en Greenberg, 1940.

² El término *kitsch* refiere, de manera global, a un tipo de arte que se considera trillado, insustancial y de mal gusto. Algunos de los abordajes tempranos más significativos del problema específico del *kitsch*, además de los que mencionaremos a propósito de la reflexión sobre el arte de masas, se encuentran en: Adorno, *GS* 18:791–794; Behne, 1920:305–312; Benjamin, *GS* 2/1:620–622; Broch, 1997; Elías, 1935:252–263; Karpfen, 1925. Para una breve historia conceptual del *kitsch*, cf. Mecacci, 2018:7–32. Para un repaso general acerca del uso estético del término, cf. Kliche, 2000:272–288. Sobre la relación entre arte de masas y *kitsch*, cf. Ibarlucía, 2020:138–145.

Del otro lado de los muros de la torre de marfil, acecha el *kitsch*. “Donde hay una vanguardia”, afirma Greenberg, “encontramos también una retaguardia” (1961:9).³ El crítico estadounidense utiliza el término *kitsch* como nombre genérico para referir al arte y la literatura popular y comercial: las portadas de revistas, las publicidades, la *pulp fiction*, las historietas, la música del Tin Pan Alley, el baile *tap* y las películas de Hollywood son algunos de los ejemplos que enumera. Al igual que el arte de vanguardia, el *kitsch* sería un producto de la sociedad moderna, que encontraría su origen social en el movimiento de poblaciones rurales de Europa occidental y Norteamérica hacia las ciudades causado por la revolución industrial. En este sentido, el *kitsch* habría nacido, para Greenberg, debido a la demanda de entretenimiento por parte de estos nuevos habitantes de la ciudad que, asentados como proletarios o pequeños burgueses y alfabetizados por motivos laborales, pierden su gusto por la cultura folklórica campesina y carecen del ocio necesario para disfrutar de la alta cultura tradicional de la ciudad.

Greenberg señala que el *kitsch*, en su calidad de seudocultura, procede tomando prestados elementos del arte tradicional auténtico para luego convertirlos en recursos de un sistema de fórmulas. Por otra parte, agrega que mientras que el arte tradicional demandaría, seguido a la percepción inmediata, un esfuerzo reflexivo para llegar a los valores últimos expuestos por la configuración artística, el *kitsch* le entregaría al espectador una obra predigerida, permitiéndole experimentar un goce irreflexivo. Greenberg introduce esta diferenciación en el ámbito de las artes plásticas, en donde la reflexión sobre ambas categorías aparece fuertemente atada a la dupla abstracción–figuración, por medio de la comparación entre la obra de un vanguardista Pablo Picasso y los cuadros del pintor del realismo socialista Ilya Repin, elegidos como ejemplo de *kitsch*. La narratividad que acompaña al carácter figurativo de la pintura de Repin permitiría al espectador reconocer los valores que trasmite la pintura sin esfuerzo, dado que, realismo mediante, no existiría una discontinuidad entre arte y vida: las imágenes aparecerían como autoevidentes y narradoras de una historia.

Como la mayor parte de los autores que ven en el arte de masas un fenómeno negativo, Greenberg ata su existencia y su posible superación a factores políticos. En este sentido, señala que los regímenes totalitarios promueven el *kitsch* a cultura oficial para congraciarse con los súbditos, mientras que la vanguardia es proscrita, no tanto por su potencial crítico como por la misma voluntad de confraternización: “adulan a las masas rebajando toda cultura a su nivel” (Greenberg, 1961:19). Por otra parte, dado que el ocio sería una condición para poder disfrutar del arte propiamente dicho y las condiciones de trabajo del capitalismo privan al trabajador del descanso necesario, la única manera de superar esta forma de arte sería la socialización de los medios de producción. Por esto, Greenberg considera que la instauración de un sistema socialista es la única manera de que cualquier tipo de cultura propiamente dicha pueda sobrevivir.

El panorama dicotómico presente en el planteo de Greenberg reaparece en las reflexiones de MacDonald (1953). Este parte de la afirmación de que, desde mediados del siglo XIX, la cultura occidental se encuentra escindida en dos: de un lado estaría la alta cultura, que identifica con la cultura tradicional, y del otro, la cultura de masas. Entre los ejemplares de esta última, cuenta tanto la música de Jacques Offenbach como la del Tin Pan Alley, las ilustraciones de Maxfield Parrish, las pinturas de Norman Rockwell o el gótico victoriano y el estilo Tudor de los suburbios. Igualmente, incluye dentro de la cultura de masas, como formas y medios propios de esta, la radio, el cine, las historietas, las historias policiales, la ciencia ficción y la televisión. Si bien MacDonald refiere a las producciones culturales en general y no solo a las artísticas, los ejemplos de la cultura de masas enumerados muestran que el análisis pone el foco en el arte.

MacDonald rastrea el origen histórico de esta modalidad cultural en la apertura de las fronteras de la cultura que trajeron consigo la democracia y la educación popular e identifica como su rasgo principal el carácter de mercancía impuesta desde arriba de sus producciones, en la medida en que serían fabricadas por técnicos, contratados por empresarios prontos a explotar la demanda de cultura de las masas como un nuevo mercado. Así, esta forma inauténtica reemplazaría el antiguo folklore tradicional por una versión degradada de la alta cultura⁴ que serviría, además, como instrumento de dominación política. La cultura de masas trascendía, para MacDonald, la antigua cortina de acero: lo que del lado occidental era entretenimiento, en el bloque oriental fue pedagogía y propaganda.

³ La presente y todas las traducciones que siguen de los textos cuyo original se encuentra escrito en inglés o en francés son propias.

⁴ MacDonald cita el texto ya analizado de Greenberg, rescatando su idea de que el *kitsch* es una forma parasitaria que depende de una cultura madura de donde tomar los materiales para usarlos con sus propios fines (cf. 1953:2).

MacDonald observa que la democratización de la cultura de masas lleva a una homogeneización tanto de los consumidores como de las obras: por un lado, nivela al público hacia abajo en su afán de llegar a la mayor cantidad de personas posible, borrando incluso las diferencias entre los adultos y los niños por la sobreestimulación de los niños y la infantilización de los adultos, que buscan escapar de las presiones de la vida moderna. Por otro lado, a propósito de las producciones, MacDonald señala que la cultura de masas, en su descenso, arrastra consigo todo aquello que podría ser mejor, generando incluso una alta cultura espuria para las clases altas: el academicismo. De modo similar a Greenberg, apunta que la alta cultura contemporánea se identificaría con la vanguardia, que sobreviviría como tal sobre la base de su aislamiento y que solo llegaría a un público de intelectuales. Adicionalmente, sostiene que la homogeneización produciría una cultura media (*middlebrow culture*) que incluso tomaría elementos vanguardistas, produciendo otro modo de *kitsch* sofisticado, ejemplificado por la llegada de la Bauhaus al diseño de muebles o de T. S. Elliot al teatro de Broadway.

Además, MacDonald considera que los productos de la cultura de masas, en la medida en que serían fabricados para el consumo o para el adoctrinamiento, carecen de expresividad: no representarían ni la expresión de un pueblo, como ocurría con las obras de la cultura folklórica, ni de una individualidad, al modo de la alta cultura. Con el mismo espíritu, señala que, mientras que el folklore habría constituido una esfera separada con sus propias funciones y finalidades, la cultura de masas sería, en cambio, una versión vulgarizada de la alta cultura, por lo que competiría con esta última. De tal modo, el carácter formulario de las obras *kitsch* haría que, al resultar más fáciles su comprensión y su disfrute, lo malo desplace a lo bueno. Finalmente, la ruptura que se produciría respecto de la función expresiva de la cultura con la cultura de masas, daría muestra, de acuerdo con MacDonald, de que las masas son tratadas como un objeto, donde el hombre-masa aparecería como un átomo uniforme e indiferenciado, ni integrante de una comunidad ni individuo. Desde este punto de vista, MacDonald concluye que no podría darse una salida de tal estado a través de la vuelta a un pasado de tutela aristocrática, como tampoco podría ocurrir por medio de una liberación que torne a la cultura de masas una expresión del pueblo, al modo del viejo arte folklórico. En consecuencia, pronostica un panorama sombrío para el futuro, divisando una vanguardia que capitularía frente a la homogeneización cada vez más fuerte entre alta cultura y *kitsch*, y una cultura de masas que, regida por el mercado, tendería hacia el abaratamiento de la producción, así como hacia una estandarización bajo fórmulas cada vez más rígidas.

3. Expresión o entretenimiento

Collingwood también verá en el carácter expresivo señalado por MacDonald la condición decisiva para su propia descripción del arte. En *Los principios del arte* (1923), el filósofo busca ofrecer una teoría del arte auténtico, que es fundamentalmente una teoría del arte como expresión, partiendo de la refutación de dos grandes teorías rivales que incluirían instancias de pseudoarte bajo el espectro del arte: la teoría técnica y la representacional, ambas derivadas de la filosofía clásica —arte como τέχνη, arte como μίμησις—. Según su reconstrucción, la primera de estas teorías sostiene que el arte es fundamentalmente oficio (*craft*) y la segunda refina esta posición agregando que es el oficio de suscitar emociones. Dentro de la teoría representacional del arte reconoce, a su vez, dos tipos de arte, el arte mágico y el arte de entretenimiento. Ambos supondrían una concepción representativa, en tanto buscarían despertar a través de representaciones las mismas emociones que provocaría el referente de estas, pero mientras que el primer tipo intentaría provocar las emociones para descargarlas en la vida práctica, el segundo tipo apuntaría a estimular determinada emoción para entretener (cf. Collingwood, 1938:78).

Si bien Collingwood no se ocupa de reflexionar sobre el arte de masas de manera específica, es precisamente la diferenciación que establece entre el entretenimiento y el arte propiamente dicho la que justifica su inclusión en este repaso.⁵ Según Collingwood, el arte de entretenimiento crearía una situación ilusoria⁶ para producir la descarga emocional en su búsqueda de excitar una emoción para entretener y sin afectar las

⁵ Tal como lo señala Carroll, algunos de los ejemplos de entretenimiento que Collingwood menciona pertenecen a lo que suele considerarse como arte de masas —motivo por el que Carroll incluye al autor en su propio repaso de las teorías sobre el arte de masas que ofrece en *A Philosophy of Mass Art* (cf. Carroll, 2009:50)—. Sumado a esto, el análisis que Collingwood articula de la situación contemporánea del arte respalda la asociación entre entretenimiento y arte de masas.

⁶ Utilizaremos, en adelante, la expresión “situación ilusoria” para traducir del inglés “*make-believe situation*” y “fantasías” u “objetos de fantasía”, para traducir “*make-believe objects*”.

ocupaciones de la vida cotidiana. Esta fantasía representaría la situación real en la que la emoción se liberaría en la vida práctica. Partiendo de esta descripción, el núcleo de la distinción de este modo de pseudoarte respecto del arte auténtico se encontraría en la diferencia entre la excitación finalista de una emoción y su simple expresión como valiosa en sí misma. Dado que apuntaría a producir un efecto preconcebido particular, el entretenimiento sería de naturaleza utilitaria. Collingwood argumenta que, por esto mismo, implica un conocimiento técnico: el artista de entretenimiento, sabiendo de antemano la emoción específica que quiere excitar, trabaja con un plan preconcebido que establece los medios para llegar a su fin.

En el caso del arte propiamente dicho, en cambio, Collingwood considera que la búsqueda del artista no sería *provocar* una emoción genérica en el público, sino *expresar* un sentimiento individual. Siguiendo este punto de vista, el artista no trabajaría con un plan y un fin determinados, sino que descubriría y exploraría una emoción única, que a priori no sabría exactamente en qué consiste, y lo haría sin ningún otro fin más que la expresión misma. Por lo tanto, mientras que el arte de entretenimiento implicaría una técnica y el uso correlativo de reglas, aplicadas con el fin específico de despertar emociones genéricas, el arte auténtico sería esencialmente expresión individual, llevada a cabo de forma consciente y voluntaria, pero sin un saber previo acerca del resultado.

A lo largo de la historia del arte, Collingwood observa una alternancia entre el arte mágico y el arte de entretenimiento, las dos formas de pseudoarte representativo que reconoce. Dentro de este esquema, señala que a partir del Renacimiento comienza a gestarse una nueva forma de arte como entretenimiento que se cristaliza en el mundo moderno. Algunos de los ejemplos contemporáneos que proporciona son la pornografía, el *thriller* literario, la narrativa policial, las canciones populares de salón,⁷ las imágenes de animales y campesinos y el cine en general, así como también el fútbol y el periodismo. Collingwood estima que la omnipresencia de estas formas de entretenimiento son señal de una enfermedad moral de la época, en tanto el “anhelo constante” de entretenimiento demanda energías en exceso, tornándose un peligro para la vida práctica y una amenaza para la civilización. Este mal habría surgido cuando la clase dominante de banqueros y fabricantes —la “nueva plutocracia”— hizo una tregua con un arte que le resulta hostil, permitiéndole subsistir como entretenimiento y alejándolo de la nueva concepción de arte que, a partir del siglo XVII, le había permitido separarse tanto de la magia como del entretenimiento —el arte propiamente dicho—. Si, para Collingwood, en el mundo de su tiempo la mayor parte de lo que es llamado arte no representaba más que entretenimiento, la manera de salvar la civilización sería, justamente, el cultivo de aquel otro arte auténtico.

4. La industria cultural como engaño de masas

El análisis del arte de masas constituye una preocupación recurrente en el corpus estético de Adorno. La insistencia sobre el tópico responde, sin duda, a la importancia crítica que el arte asume en el marco general de su filosofía. Adorno considera que la obra de arte repite en su interior la estructura dialéctica que es constitutiva de lo real: la dialéctica entre subjetividad y objetividad que se desenvuelve en el exterior se daría también, para Adorno, en el dominio formal de las obras. Es así como las obras de arte se asemejarían a la realidad objetiva sin imitarla en sentido figurativo: los antagonismos de esta reaparecerían como problemas inmanentes de la forma artística y, en el contexto de una realidad irreconciliada, el espejo que coloca el arte frente a ella denunciaría las contradicciones y postularía la posibilidad de la reconciliación hacia el porvenir.

En una nota al pie nada marginal de la *Filosofía de la nueva música*, donde retoma el concepto benjaminiano de aura, Adorno señala que con la disgregación de la obra aurática burguesa que podía aún ser afirmativa sin ser ideológica, se abrirían dos posibilidades a partir de la relación con el conocimiento. De un lado, la de la obra de vanguardia, que sumiría conscientemente la disgregación y haría de esta una crítica de los antagonismos sociales, convirtiéndose en utópica en la medida en que señalaría una reconciliación, pero solo en un futuro que no es —por lo tanto, de manera negativa respecto del presente—. La segunda opción sería la del arte de masas o de la reproducción técnica, que para Adorno conservaría los “fantasmas” del aura de la obra cerrada y permanecería inconsciente ante su propia fragmentación, capturada en las relaciones de dominio (GS 12:119–120; 2003:113). En el paisaje dicotómico de Adorno, la obra de arte de masas sería la contracara de la obra de arte de vanguardia: la falsa reconciliación entre lo universal y lo particular, contra la que se alzaría el arte

⁷ En el texto: “...folk songs as sung not in pubs and cottages but in drawing-rooms” (Collingwood, 1938:88).

auténtico, sería el esquema de la civilización de masas reproducido ciegamente por los productos de la industria cultural.

Si bien es en sus escritos musicales en donde dedicó más páginas al fenómeno de masas,⁸ Adorno abordó el problema también en relación con el arte en general, en especial en *Teoría Estética* (1969), aunque de manera discontinua, y, de forma unificada, en el apartado “La industria cultural” de *Dialéctica de la Ilustración* (1947), libro coescrito con Horkheimer. A lo largo del texto, Adorno y Horkheimer retoman el motivo marxista según el cual la liberación de la burguesía revolucionaria, como clase universal, prometía la emancipación de la humanidad y reinterpretan la decepción de esta promesa por la conversión de la burguesía en la nueva clase dominante como opresión de la individualidad llevada a cabo a través de dos frentes: el totalitarismo y la industria de la cultura.⁹ Con este espíritu, en su artículo “Résumé sobre la industria cultural”, Adorno señala que en *Dialéctica de la Ilustración* eligió, junto con Horkheimer, usar la expresión “industria cultural” para ir a contrapelo de la idea de una expresión surgida espontáneamente de las masas: contrariamente a una forma de arte popular contemporánea que creciera desde las bases mismas, la obra de la industria cultural constituiría, según Adorno, una mezcla sintética del arte elevado y el arte inferior impuesta “desde arriba” a las masas, concebidas como clientes de la industria (GS 10/1:337). Se presentaría, entonces, como un objeto de cálculo que no toma al receptor como a su sujeto, sino como a su objeto.

Así, en “La industria cultural” se afirma que el esquema según el cual la industria cultural opera es el de la semejanza: ofrece productos estándar para la satisfacción de una serie de necesidades catalogadas como idénticas. Tanto los productos como los consumidores serían clasificados y organizados estableciendo diferencias *a priori* y de forma artificial: la individualidad se sacrificaría en la obra al igual que en sus receptores, ambas partes expresiones de una pseudoindividualidad. Respecto del sujeto, Adorno y Horkheimer consideran que se pierde, como cliente, en una serie de variables estadísticas. Por otra parte, agregan que tanto la radio como los filmes impondrían la imitación de conductas fijadas por las estrellas del cine y los *hits*, de modo que la individualidad se vería sustituida por la estereotipia. A propósito del modo de identificación con la estrella de cine, Adorno y Horkheimer señalan el mecanismo de asimilación y alejamiento a través del cual la empleada-espectadora percibiría a la actriz igual que ella pero, con su abrigo perfectamente a medida, completamente distinta. Este funciona como ejemplo ilustrativo del lugar que ocupan los individuos en la totalidad social según esta descripción: identificados en el todo pero no entre ellos mismos, encarnarían el paradigma del ser genérico. En tanto ejemplares, serían intercambiables.

La causa de esto estaría en que, con el grado de racionalidad alcanzado por la sociedad, termina por ser inmotivado quién es cada cosa y a quién se le dan los medios para serlo: el azar sería la medida del éxito y se identificaría, paradójicamente, con la planificación. Bajo el esquema del consumidor de mercancías culturales, cada sujeto dejaría de ser propiamente tal y consistiría en un entrecruzamiento de tendencias universales. Así, si bien la libertad formal estaría garantizada en la elección, la libertad de hecho sería coartada por la serie de mecanismos sociales que la controlan. Respondiendo a los modelos fijados para cada uno en su calidad de consumidores, los individuos estereotipados serían absorbidos por una totalidad que los pseudoindividualizaría y los despojaría de una libertad genuina.

En lo referido a la obra, la pseudoindividualidad sería consecuencia de un lenguaje prefijado que proveería un repertorio estereotipado, el cual competería tanto a la organización total como a los detalles. Desde este punto de vista, la totalidad de la obra se construiría por medio de un mapa dado desde un comienzo que, por lo tanto, no permitiría establecer conexiones entre las partes entre sí y entre las partes y el todo. La armonía que, según Adorno, conseguía la obra redonda burguesa se vería caricaturizada por una armonía impuesta *a priori*. Al reproducir cada obra modelos prefijados, su individualidad no sería más que una apariencia y aquello

⁸ Cfr. especialmente Adorno, T. W., “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens” [1938] en GS14; Adorno, T. W., “Über Jazz” [1936] en GS17; Adorno, 1941; Adorno, [1938–1941] 2006 y Adorno, T. W., *Einleitung in die Musiksoziologie* [1962] en GS14.

⁹ Albrecht Wellmer advierte que en “La industria cultural”, Adorno y Horkheimer argumentan por medio de una estrategia hiperbólica de “sobre-iluminación” del costado oscuro de la sociedad capitalista contemporánea para hacer visibles los peligros que se hicieron reales en el terror de los sistemas totalitarios (Wellmer, 2008:34). En efecto, podemos constatar que el texto, comparado con otros pasajes de Adorno dedicados al tema, incluyen menos puntos de tensión que permitan una consideración dialéctica del fenómeno estudiado; sin embargo, dado que, por un lado, es el escrito en que se trata más unificadamente el problema del arte de masas en general y, por otro lado, es quizás aquel que más se ha retomado para discutir la postura de Adorno, organizaremos la reconstrucción de sus consideraciones siguiendo la argumentación de “La industria cultural”, complementándola, cuando sea necesario, con reflexiones presentes en otros textos donde el problema se aborda de manera discontinua o tangencial.

que aparece como nuevo sería solo una repetición de lo siempre igual —en el mismo sentido, Adorno describirá más adelante la moda como “lo infinitamente lento, presentado como un cambio repentino” (GS 14:404; 2009:400)—. Este lenguaje cristalizado, para Adorno y Horkheimer, se haría pasar por naturaleza y se construiría desde él la ficción de un nuevo estilo: si el estilo implica, según su postura, la conciliación entre lo particular y lo universal y si la producción de la industria de la cultura, en lugar de conciliar, impone el esquema aunando los extremos sin tensión, entonces ella constituiría el estilo de la negación del estilo o, retomando la expresión de Nietzsche, la unidad estilística como “barbarie estilizada” (GS 3:150; 2002:127).

De acuerdo con el análisis de *Dialéctica de la Ilustración*, aquello que daría vida al lenguaje prefijado guardaría relación con lo que ya se ha demostrado como efectivo. En este sentido, otra de las características que sus autores encuentran en la producción de la industria cultural es el peso del detalle por sobre la totalidad, bajo lo que consideran una lógica del primado del efecto. Ahora bien, el momento singular no instanciaría, como habría sucedido desde el romanticismo hasta el expresionismo, una rebelión contra la organización, sino que al carecer de oposición y de conexión en y con el todo, perderían su carácter negativo respecto de este. La preeminencia del efecto respondería, en cambio, a la búsqueda de eficacia que, a su vez, consideran íntimamente vinculada a la relación de la obra con su carácter de mercancía.

Adorno y Horkheimer observan que la autonomía artística es un logro del arte burgués que, emancipado de las funciones religiosas y del mecenazgo, circula en el mercado. Aquello diferencial de la industria cultural no sería, entonces, el carácter de mercancía de la obra, sino el hecho de que mientras el arte autónomo se resistiría a su condición mercantil, la industria cultural rechazaría la autonomía y pondría intencionalmente sus productos entre los bienes de consumo. Según Adorno, la obra de arte tendría su valor de uso en la inutilidad postulada por Immanuel Kant con la definición de la belleza como finalidad sin fin de la *Crítica del Juicio*, en tanto se opondría a la exigencia de utilidad de la sociedad de intercambio (cf. GS 7:335). Contrariamente, en la industria cultural, el valor de uso de la obra sería reemplazado por el valor de cambio, como signo de prestigio y de pertenencia social. El nuevo valor de uso, entonces, lo constituiría el valor social y la obra, despojada de su valor intrínseco, devendría fetiche, convirtiéndose la finalidad sin fin en finalidad para los fines del mercado (cf. GS 3:178).

A propósito de la inversión del valor de cambio en valor de uso, Adorno señala en *Teoría estética* que, al instanciar un consumo del arte desde el carácter abstracto de su ser—para—otro en relación con la búsqueda de prestigio, significaría una regresión al fetichismo arcaico que trastocaría la afinidad entre lo contemplado y el contemplador. Según este análisis, mientras que en la relación contemplativa el sujeto se entregaría a la obra vaciado de sí mismo, la obra de la industria cultural, vaciada ahora ella de sentido en su puro carácter de mercancía, se convertiría en una *tabula rasa* para las proyecciones subjetivas del contemplador que, en vez de igualarse a la obra de arte, la igualaría ahora consigo mismo (cf. GS 7:33). Así, ella se agotaría en su ser—para—otro y no tendría nada para decir: en esto consiste lo que Adorno entiende como la vulgaridad constitutiva de los productos de la industria cultural, es decir, en “la identificación subjetiva con la bajeza objetiva” (GS 7:356; 1971:313). En este sentido, Adorno señala que, desde la visión de que ya nada podría ser mejor de lo que se cree ser (cf. GS 14:207; 2009:207), se hace de la obra de arte un receptáculo de las proyecciones del sujeto, borrándose la distancia que implicaba la contemplación estética.

De acuerdo con Adorno, el arte autónomo, al manifestar la falsa reconciliación de la realidad en la fragmentación de su forma, sigue mostrando a las masas lo que podrían ser, y, al rescatar su inutilidad frente a los fines del intercambio, es realmente fiel a la causa de la libertad frente a la opresión. Sin embargo, en ese mismo acto crítico, pagaría la libertad con su aislamiento respecto de aquellos a los que es fiel. Cercanos a Greenberg, Adorno y Horkheimer sostienen que la seriedad que acompañaría al arte autónomo y el esfuerzo que exigiría al receptor se tornan una burla para quienes se encuentran atados al ritmo de la producción: agotados por la jornada laboral, los trabajadores buscarían la evasión de todo esfuerzo en su tiempo libre. En este sentido, los productos de la industria cultural, con sus formas predigeridas, estarían hechos para el consumo distendido y se ajustarían a las necesidades del individuo sometido al proceso de producción. Adorno y Horkheimer señalan que mientras que el “arte ligero” siempre habría funcionado como mala conciencia del arte elevado frente a la mencionada burla que la seriedad de este último conllevaría, la novedad de la industria cultural consistiría en la reducción de los elementos irreconciliables del arte y de la diversión a una falsa totalidad bajo la forma del *amusement*. El entretenimiento constituiría, entonces, la búsqueda de alejarse del proceso del trabajo mecanizado para poder estar luego en condiciones de afrontarlo nuevamente. Pero como estos productos están sometidos igualmente a la mecanización, son pensados por Adorno y Horkheimer como prolongación del trabajo

en la distracción y, por lo tanto, como copias del proceso del trabajo mismo. Por otra parte, Adorno y Horkheimer señalan que, en su búsqueda de evitar exigir a quien lo consume cualquier tipo de esfuerzo, el producto de la industria de la cultura se limitaría a la utilización de fórmulas siempre conocidas, dando como resultado una paradójica identificación entre entretenimiento y aburrimiento.

También la tendencia a la reproducción de la realidad que observan en los medios cinematográfico y fotográfico se vincula, para Adorno y Horkheimer, con la prohibición de la actividad mental del consumidor. En este sentido, consideran que en la medida en que solo duplicarían los objetos empíricos, se reduciría el lugar de la imaginación y se produciría una atrofia de esta así como de la espontaneidad —un nuevo punto de proximidad con el análisis de Greenberg—. Finalmente, se hace patente el carácter ideológico que Adorno y Horkheimer reconocen en la técnica reproductiva. Adorno sostiene que el arte de vanguardia se opone a lo real deconstruyéndolo y rompiendo en pedazos los momentos figurativos del arte tradicional. En cambio, el cine y la fotografía postularían como bello, de acuerdo con el análisis de *Dialéctica de la Ilustración*, todo aquello que la cámara reproduce, alzando la realidad misma como sustituto del sentido —sentido que, según la teoría estética de Adorno, se construiría en un arte auténtico a partir de la articulación coherente de los elementos de cada obra—. Bajo el mismo esquema, Adorno y Horkheimer señalan que el dolor es aceptado y registrado por la industria de la cultura bajo la forma de lo trágico, poniendo a la realidad en el lugar del destino. Así, el destino trágico del héroe de la tragedia griega, que alguna vez habría sido la resistencia sin esperanza a la amenaza mítica, aparecería como castigo justo de quien queda fuera de un orden social petrificado: el cine trágico disciplinaría al marginado e instruiría al espectador, a través de la actitud ejemplar de la víctima, en la moral según la cual “debe demostrar que se identifica sin reservas con el poder por el que es golpeado” (GS 3:176; 2002:149). El núcleo crítico que para Adorno tiene el arte auténtico se desharía, consecuentemente, en la glorificación de lo real y el sufrimiento que este denuncia se tornaría aquello a lo que la industria cultural enseñaría, en cambio, a resignarse.

5. El potencial progresivo del arte reproductivo

A contrapelo de la tendencia admonitoria en la filosofía y la crítica de arte de la época, Benjamin pone el foco en el potencial progresivo del arte de masas. En su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), se propone desarrollar una teoría que, siguiendo la premisa principal del materialismo histórico, permita interpretar las disposiciones del desarrollo del arte bajo las condiciones de producción de comienzos del siglo XX, concentrándose así en las modificaciones de los aspectos creativos y de la percepción del arte —y, por su intermedio, de la realidad— que provoca el surgimiento de la reproducción técnica como procedimiento artístico a través de la fotografía y, fundamentalmente, del cine. Benjamin observa que la llegada de la reproducción técnica conmueve la relación con la tradición en el interior del mundo del arte. Según su análisis, la autenticidad de las obras dependería del aquí y ahora de cada una de ellas, que las pondría en relación con las demás y que da cuenta de la historia. El carácter único, la singularidad, la autenticidad y la permanencia de la obra de arte son los rasgos que Benjamin asocia a la categoría de aura, que define célebramente como “la aparición única de una lejanía, por cercana que esté” (GS 7:355; 2002:104–5). La reproducción técnica, en la medida en que sustituiría la existencia única por una existencia masiva, despreciaría el *hic et nunc* de la obra y, en el mismo movimiento, socavaría la autoridad del objeto, acercándolo a sus receptores. Por esto, la era de la reproductibilidad técnica es también, para Benjamin, la época de la atrofia del aura.

Esta faceta relativa a la autoridad guarda un vínculo estrecho con lo que Benjamin denomina el “valor de culto” de la obra. Benjamin sostiene que existe una polaridad en la recepción entre el valor de culto y el valor de exhibición. El primero se remontaría a los tiempos en que la obra cumplía una función mágico-religiosa, para la que la importancia recaería en la presencia del objeto. Reparando en el hecho de que, por su función ceremonial, la obra habría tendido a estar oculta a los hombres para ser destinada a los espíritus (cf. Benjamin, GS 7:358), Benjamin apunta como extremo contrario del cultural el valor de exhibición, que aumentaría conforme el arte se emancipa de sus usos rituales. Ahora bien, el proceso de secularización del arte dejaría una marca de su antigua función ritual que sería, precisamente, el aura: bajo la idea secular de lo inaproximable que trae consigo el aura, sobreviviría el valor cultural. En este sentido, considera que el arte autónomo, secularizado, se venera todavía por la carga de trascendencia que entraña su carácter único y es, por lo tanto, aurático. De este modo, con el proceso de secularización, según Benjamin, nacería el culto de la belleza.

De acuerdo con esta lógica, serían justamente las nuevas formas del arte reproductivo las que, inclinadas como nunca antes hacia el valor de exhibición por su movilidad casi absoluta, liquidarían lo que el arte conservaba de aurático y lo separarían completamente de sus funciones rituales. Esta liquidación se encuentra, para Benjamin, íntimamente unida a los movimientos de masas, en tanto considera como las causas sociales de la declinación del aura el deseo de las masas de ganar proximidad con las cosas y de superar el carácter único de estas (cf. *GS* 7:355). Por otra parte, en relación con el alejamiento respecto de la magia que implicaría el retroceso del valor cultural, Benjamin introduce la noción de una segunda técnica, que estaría fundada sobre la interacción con la naturaleza y se opondría a la dominación que habría buscado la que reconoce como primera técnica, aquella que remite a la magia. Este rol liberador que Benjamin adjudica a la segunda técnica constituiría la función primaria del arte contemporáneo y, entre sus distintas formas, el lugar fundamental lo ocupará a este respecto el cine, dado que poseería el potencial de entrenar a los hombres en su vínculo con las máquinas a través de una relación lúdica y alejada de los fines del dominio.

Por otra parte, Benjamin contrapone a la actitud contemplativa que acompañaba al arte aurático una nueva forma de recepción que ocurriría en la distracción. Si la primera suponía la concentración de un contemplador absorbido por una obra que era objeto de devoción, la recepción en la distracción correlativa al arte reproductivo invertiría la relación: sería ahora la obra la que es absorbida por el espectador como un medio de entretenimiento.¹⁰ Así, Benjamin destaca de la recepción en la distracción, por un lado, una cualidad táctil como opuesta al carácter óptico de la atención y, por otro lado, el hecho de que sea llevada a cabo de manera colectiva. Benjamin observa, además, que este tipo de apreciación, que tuvo su primer antecedente en la arquitectura, se extendería a cada vez más áreas y que sería la muestra de un cambio profundo en la experiencia estética.

El tópico de la recepción dispersa nos lleva al problema de la relación entre arte de masas y vanguardia. A diferencia de la mayor parte de los análisis referidos hasta aquí, Benjamin parecería enfocarse en el contraste entre las categorías de arte reproductivo y arte autónomo antes que en la dicotomía arte de masas—arte de vanguardia. En este sentido, si Benjamin ve la máxima de *l'art pour l'art* como una reacción que, frente a la fotografía, instaura una teología negativa y si el arte autónomo en general conserva en su análisis la condición de aurático al mantener la distancia con la cosa que involucra la contemplación, traza, no obstante, una continuidad entre las artes reproductivas y aquellas escuelas de vanguardia que buscan integrar arte y vida. En esta dirección irían sus reflexiones sobre el dadaísmo, al que entiende como un precursor del cine. Por medio de sus procedimientos específicos, Dadá apuntaría también, según Benjamin, a una recepción dispersa enfrentada a la ceremonia contemplativa y buscaría restaurar una conducta social, en oposición a la actitud asocial de la contemplación burguesa. De este modo, Benjamin lee el efecto físico de shock que provocarían el montaje y la cualidad táctil del cine como una liberación del shock moral que el dadaísmo habría intentado producir a través del escándalo en el público. Este pasaje, por otra parte, conllevaría un viraje en la actitud de los espectadores que, reaccionarios frente a las pinturas de Pablo Picasso, asumirían una actitud progresista ante las películas de Charles Chaplin (cf. Benjamin, *GS* 7:374).

Finalmente, pasando al terreno de las derivas políticas, se torna evidente lo que el análisis de Benjamin tiene de proyectual. A lo largo del texto, se subraya que el potencial emancipador del cine solo se desenvolvería completamente a condición de que los medios de producción estuvieran en manos del proletariado. En este sentido, Benjamin observa que si el potencial positivo de la alienación del actor frente a la cámara sería el control invisible de las masas —como espectadores— sobre el actor, el culto de la estrella en el cine occidental y el culto fascista del público pondrían en evidencia, en cambio, el potencial contrarrevolucionario que se actualizaría bajo los regímenes capitalistas, regresivo también desde un punto de vista estético, en la medida en que recuperarían el valor cultural. Sostiene, entonces, que el interés de las masas de entenderse a sí mismas desplegado en el medio cinematográfico se explotaría, bajo estas condiciones, según los intereses de la clase propietaria. Siguiendo esta misma dirección es que Benjamin cierra el ensayo presentando la oposición entre la estetización de la política fascista y la politización de la estética comunista: mientras que el fascismo daría expresión a las masas, pero no pondría en acto su derecho de cambiar las relaciones de propiedad, la

¹⁰ Este es uno de los puntos en los que, aunque con una valoración opuesta, Adorno retoma las reflexiones de Benjamin. La correspondencia entre los dos filósofos da cuenta de los momentos de proximidad y de disenso en sus análisis del arte contemporáneo. Cf. especialmente Adorno y Benjamin, 2021:170–179 y 191–193.

politización de la estética, como salida emancipadora del comunismo, apuntaría a hacer efectivo este derecho y liberar así a las masas.

6. Ontologías del arte de masas

Si avanzamos hacia posiciones más recientes, el examen de Carroll constituye sin duda el estudio más detallado acerca del arte de masas. Carroll presenta su libro *Una filosofía del arte de masas* (1998) como un primer intento de ofrecer un análisis descriptivo contra la que considera una tendencia filosófica prescriptiva al estudiar el fenómeno. El salto histórico de décadas respecto de las posturas hasta aquí analizadas se traduce en la extinción de los matices proféticos asumidos por estos discursos, contemporáneos del nacimiento de un hecho que reconocen como novedoso e importante, y lo inclina, en cambio, hacia una posición neutral. Estas circunstancias, junto con su orientación analítica, corren el foco de interés hacia la búsqueda de una definición del arte de masas, la cual intenta llenar lo que Carroll ve como un vacío explicativo frente a la forma de arte dominante de la época.¹¹

Para exponer su punto de vista, Carroll comienza por defender la pertinencia de la categoría “arte de masas” contra lo que llama la “teoría eliminacionista”. Esta teoría, que reconstruye a partir de un interlocutor imaginario presentado como “el Eliminacionista”,¹² tiene su base en los escritos de Pierre Bourdieu¹³ y sostiene que la postulación de un arte de masas se reduce a una cuestión de identidades de clases, que consistiría en la asociación entre las clases populares y las culturas popular y de masas y entre la élite y la denominada alta cultura. Consecuentemente, no habría en juego cuestiones relativas a la naturaleza del arte —diferencias de forma, afecto, origen o motivaciones— que fundamentaran la división entre el “gran arte” y el arte popular o de masas —usado en este punto indistintamente—.

Contra esta idea, Carroll argumenta que la pintura ofrecida no se condeciría con la realidad social contemporánea, dado que ni el gran arte funcionaría como emblema de pertenencia a las clases altas —lo requerido para el acceso a él sería únicamente un grado de formación determinado— ni, inversamente, la pertenencia a estas clases garantizaría un gusto por este tipo de arte; más bien, señala Carroll, el gusto por el arte popular y la aversión por el gran arte atravesaría las diferentes clases sociales en la sociedad de la época. En este sentido, afirma que las relaciones entre el consumo de arte y las clases sociales han de ser más complejas de lo que daría a entender el cuadro presentado por un esquema binario. Carroll defiende, entonces, la tesis de que efectivamente existirían rasgos relativos a la naturaleza de las obras que permiten la postulación de las esferas artísticas en cuestión y se aboca a su revisión en el arte contemporáneo.

En este sentido, el arte de masas incluye para Carroll una serie de objetos que comparten determinadas notas estructurales y que se diferencian *por su naturaleza* respecto de otras obras de artes. En vistas a llegar a una definición del arte de masas, Carroll lo especifica en relación con las otras dos esferas artísticas. En primer

¹¹ Previamente a la presentación de su propio examen, Carroll hace un extenso repaso por varias de las principales posturas que asumen un punto de vista valorativo para el abordaje del arte de masas —las cuales, con excepción de la teoría de Marshall McLuhan, son las mismas que hemos repasado hasta este punto—, agrupadas según su evaluación negativa —MacDonald, Greenberg, Collingwood y Adorno y Horkheimer— o positiva —Benjamin, McLuhan— de este. En cada caso, extrae del repaso uno o más argumentos para la reprobación o la defensa del arte de masas para posteriormente refutarlos (cf. Carroll, 2009:15–171).

¹² En nota al pie, Carroll aclara que originalmente la teoría se presentaba como una reconstrucción a partir de la postura de David Novitz en su artículo “Ways of Artmaking: The High and the Popular in Art”, pero que frente al hecho de que Novitz alegara que Carroll no había comprendido correctamente su punto de vista, este último conserva lo que será una refutación del eliminacionismo presentándolo como la teoría de un contrincante anónimo (para referencias, cf. Carroll 2009:176 y también Novitz 2000:14). En la sección final, volveremos brevemente sobre la continuación de este debate luego de la publicación del libro de Carroll.

¹³ Cr. Bourdieu, 1979. El planteo central de Bourdieu que fundamentaría la posición del antagonista construido por Carroll, presente en *La distinción*, compete a la postulación de que existe un condicionamiento dado por la clase social de pertenencia de cada individuo que determina su gusto y su disposición estética. Este condicionamiento social, a su vez, depende de la noción de *habitus* acuñada por el sociólogo francés, a la que él mismo define en estos términos: “[El *habitus* se entiende como] un sistema de disposiciones durables y transferibles que, integrando todas las experiencias pasadas, funciona a cada momento como una *matriz de percepciones, apreciaciones y acciones* y hace posible el cumplimiento de tareas infinitamente diferenciadas, gracias a la transferencia analógica de esquemas que permiten resolver los problemas de la misma forma y gracias a las correcciones incesantes de los resultados obtenidos, dialécticamente producidas por estos resultados” (Bourdieu, 1972:178. *Cursivas en original*).

lugar, el arte de masas se distinguiría del arte popular por una cuestión de época, en la medida en que depende de la tecnología de masas para su producción y distribución:

[...] surgió dentro del contexto de la sociedad industrial moderna y de masas y está expresamente diseñado para el uso por parte de esta sociedad, empleando las fuerzas productivas características de esta sociedad —esto es, tecnología de masas para la producción y distribución— de modo de entregar arte a poblaciones de consumo inmensas —poblaciones que son ‘masa’ en el sentido en el que cruzan fronteras nacionales, de clase, religiosas, políticas, étnicas, raciales y de género— (Carroll, 2009:3).

Así, el arte de masas sería una subespecie histórica del arte popular, que se distinguiría por tener una llegada masiva y mundial posibilitada por los medios tecnológicos de la época. Por esto afirma que el arte de masas es el arte de la sociedad de masas.

Ahora bien, Carroll deja en claro que estas mismas tecnologías pueden ser usadas, también, por el arte de vanguardia. Esta constituye, sin embargo, la otra esfera del arte de la que busca diferenciar al arte de masas. En este caso, la diferencia radicaría para Carroll en el hecho de que el último no solo sería producido utilizando medios masivos, sino que, además estaría *diseñado* para ser inmediatamente accesible para una audiencia masiva, indiferenciada y sin instrucción, demandándole el menor esfuerzo posible. Al contrario, las obras del arte de vanguardia serían, para Carroll, enigmáticas y requerirían de un determinado conocimiento sobre la historia del arte para su apreciación. Por esto, considera que se trataría de dos expresiones artísticas antitéticas desde una perspectiva tanto histórica como conceptual. Carroll observa que mientras que el auditorio del arte de masas se educaría por repetición de fórmulas que fortalecerían las expectativas del espectador, el arte de vanguardia jugaría con la subversión de estas últimas. Consecuentemente, su hipótesis es que las dos formas de arte se han desarrollado, la una en contraste con la otra, llegando a definirse por mutua oposición.

Por otra parte, si bien Carroll reconoce la existencia de intercambios entre las dos esferas, considera que estos no refutarían su conjetura, dado que, sostiene, cuando el arte de vanguardia toma un motivo del arte de masas, lo convierte en una cosa que necesita ser descifrada y, a la inversa, el arte de masas transforma aquello que toma prestado en algo accesible. En este sentido, el hecho de ser “fácil” es para Carroll una de las características distintivas del arte de masas (2009:195). No obstante, aclara que de la sencillez del arte de masas no deberían derivarse juicios valorativos: la tendencia a la homogeneización no es para Carroll una falla, sino una consideración de diseño relativa al propósito de llegar a audiencias lo más numerosas posibles.

Sobre la base de estas observaciones, Carroll finalmente define la obra de arte de masas en los siguientes términos:

X es una obra de arte de masas si y solo si 1. x es una obra tipo o de múltiples ejemplares; 2. producida y distribuida por medio de la tecnología de masas; 3. concebida intencionalmente para que sus elecciones estructurales [...] tiendan hacia aquellas que prometen la accesibilidad con un mínimo de esfuerzo, prácticamente al primer contacto, para el mayor número de público sin instrucción (o relativamente poco instruido) (Carroll, 2009:196).

La segunda condición la distinguiría de la obra de arte popular *simpliciter*, mientras que la tercera la enfrentaría a la obra de arte de vanguardia. Contra el argumento eliminativista, las dos condiciones constituirían, según Carroll, rasgos estructurales. Respecto a la efectivización de su masividad, Carroll precisa que alcanza con que haya sido intencionalmente diseñado para una llegada a una audiencia de masas, aunque no la consiga.

Carroll ofrece, de este modo, una definición del arte de masas a partir de lo que presenta como una serie de características de tipo estructural, que son el uso de tecnologías de masas para la producción y distribución, así como el empleo de dispositivos formales o estilísticos que promueven el acceso fácil para las masas sin instrucción. Siguiendo la primera condición, el arte de masas se distinguiría del arte popular *simpliciter* y, por medio de su carácter exotérico, se diferenciaría del arte de vanguardia, esotérico, delineándose estas dos formas de arte la una en oposición a la otra, como las dos caras de una antítesis de la época. La era del arte de masas es, para Carroll, también la era del arte de vanguardia: “la historia del arte en el siglo veinte —en términos de sus desarrollos más importantes— es mayormente una crónica de la historia del arte de vanguardia, por un lado, y del arte de masas, por el otro” (2009:242).

La reflexión de Pouivet acerca del arte de masas, por su parte, es directamente deudora del análisis de Carroll. Si bien se aleja en algunos aspectos de este, coincide tanto en la elección del punto de vista adoptado como en los contornos principales para definir la esfera del arte en cuestión.¹⁴ Para dar su definición de este tipo de arte, Pouivet propone tres condiciones determinantes, las dos primeras comunes con el arte popular y la tercera, específica del arte de masas. Las características que presenta como compartidas con el arte popular son la accesibilidad económica y la accesibilidad cognitiva: la primera alude al bajo costo financiero de adquisición y la segunda, al hecho de que el consumo de este no exija conocimientos de la cultura humanista para poder apreciarlo.

Por su parte, la producción y distribución de sus productos por medio de una tecnología de masas constituye la condición específica del arte de masas —cuyo universo define extensivamente para incluir el cine para gran público, el rock y las novelas *best-seller*—. Esta última condición conferiría a la obra de arte del género un estatuto ontológico particular, del que Pouivet ve como caso paradigmático el disco de rock: la obra se identificaría con la grabación y, por esto, sería ubicua, en tanto permanecería única a través de todas sus copias, cuyas reproducciones no consistirían en interpretaciones, sino en difusiones.¹⁵ Tal peculiaridad la provee, agrega, de una disponibilidad inmediata de la que no gozarían la pintura y la escultura. Igualmente, sostiene que también la diferencia del arte popular *simpliciter* en la medida en que su difusión sería mucho menos restringida por no depender de una ejecución simultánea y porque no presupondría la sujeción a ninguna cultura particular —como sí sucedería, para Pouivet, en el caso del arte popular—.

Por esto último, a diferencia de Carroll, Pouivet considera que el arte de masas no constituiría un subgénero del arte popular y propone, en consecuencia, una concepción tripartita del arte en el sentido más propio, por la que distingue un arte clásico, que identifica con las producciones artísticas de la cultura humanista; un arte popular, constituido por las obras de las culturas populares y, finalmente, un arte de masas, que engloba a las producciones de arte dependientes de la tecnología de difusión de masas. En relación con el público y con la mencionada desconexión respecto de una cultura específica, Pouivet sostiene que el arte de masas respondería a la finalidad afectiva de provocar sentimientos genéricos en el público que lo consume. Se dirigiría, entonces, a un público que no compartiría ni una cultura ni una lengua, apelando al común denominador más reducido. Por lo demás, al primar las “impresiones psicofísicas” de la experiencia de las obras y sus efectos terapéuticos por sobre las finalidades cognitivas, morales, religiosas o sociales, el arte de masas respondería a necesidades individuales —a diferencia del arte popular, que procuraría la satisfacción de necesidades sociales—. En este sentido, Pouivet considera que el arte de masas avanzaría hacia una “descomunitarización” de la experiencia, cuestión que ve ilustrada en la práctica individual que se sigue de la descarga de Internet.

Contra la percepción que podría surgir a partir de su tesis de que los productos del arte de masas no tienen finalidad cultural, Pouivet afirma que esto no implicaría juzgarlos como artísticamente pobres y que entre las obras más valiosas desde el punto de vista estético se encontrarían muchas pertenecientes al arte de masas. Sin embargo, apunta que no convendría juzgarlas solo en relación con los aportes que puedan hacer a la cultura humanística y propone, en su lugar, un criterio que establezca el valor de una obra a partir del promedio entre su éxito estético y su ambición cultural. Esto incluiría aspiraciones propias a cada género y, según Pouivet, sería mejor una obra excelente en su propio género que una mediocre en otro. Para concluir, Pouivet señala que los fines morales y cognitivos propios de las obras clásicas serían superiores para el estímulo del “pleno desarrollo de la naturaleza humana” (2007:33–34), respecto de los correspondientes a las obras del arte de masas, más cercanos a la distracción, el entretenimiento y el estímulo de emociones. No obstante, sostiene que todos estos fines contribuirían, aunque más indirectamente, al mismo objetivo último, al tiempo que afirma que la superioridad relativa a las aspiraciones no implicaría necesariamente una superioridad estética ni artística.

¹⁴ El primer escrito en el que Pouivet se ocupa del problema es su breve libro *La obra de arte en la época de su mundialización* (2003). Más tarde aparecen su artículo “Del arte popular al arte de masas” (2007) y su libro *Filosofía del rock* (2010), que dedica una sección al arte de masas. Dado que en los tres textos se ofrece la misma descripción del arte de masas, por cuestiones cronológicas, en nuestra reconstrucción seguiremos el ordenamiento de los dos últimos.

¹⁵ Esta tesis acerca del modo de ser de las obras de rock es presentada por primera vez por Theodore Gracyk en su libro *Ritmo y ruido*, donde define la especificidad del género a partir de la particularidad ontológica de sus obras: “Resumidamente, el rock es la música popular de la segunda mitad del siglo XX que depende de manera esencial de la tecnología de grabación para su nacimiento y diseminación” (Gracyk, 1996:13).

7. Una estética sin ontología

Contra las dos últimas posiciones repasadas, Cometti (2007) objeta la posibilidad de establecer distinciones de naturaleza para postular una esfera separada del arte de masas. Su tesis es que existiría una tendencia a la reificación del funcionamiento del lenguaje, por la que su uso llevaría a concebir una equivalencia entre este y la naturaleza de los objetos, que no solo no sería necesaria, sino que resultaría dañina para la comprensión de la realidad. En términos generales, Cometti considera que dicha igualación comporta operaciones evaluativas que vuelven discutible la relación entre lenguaje, valores y hechos y sostiene que esta misma idea se vería reflejada en el ámbito artístico a través de distinciones que conllevarían una relación meramente ilusoria con las propiedades de los objetos, que se suponen independientes de todo juicio de valor y distintas de su funcionamiento. En oposición a esta tendencia ontologizante, Cometti propone reflexionar sobre el arte de masas desde una “estética sin ontología” (2007:36). Así, afirma, por un lado, que las categorías de arte de masas y el arte popular supondrían un dispositivo de reconocimiento social desigual basado en las distinciones entre “arte menor” y “arte mayor” y entre “arte” y “no arte” (2007:36).

Cometti señala que, en su uso social, el término “masas” iría más allá del aspecto descriptivo por el que designa a un gran número de personas para asociar su comportamiento individual a la noción de hombre promedio, adjudicándole una carga valorativa. Derivativamente, sostiene que la expresión “arte de masas” habría sido acuñada para establecer un contraste con los valores ontológico-morales de la individualidad y asegurar el peso y la autonomía que toda una tradición asocia al arte. Según Cometti, esta idea adoptaría, por un lado, un sentido estético-moral, como en el caso de Adorno, en tanto buscaría preservar el estatuto autónomo del arte para sostener su potencial crítico y, por otro lado, un sentido socio-político, como en la propuesta de Bourdieu, que vería en la distinción una modalidad de los procesos de identificación de sí de las clases sociales. Desde este punto de vista, habría para Cometti una inclinación a distinguir al arte de masas del arte popular a partir de la asociación del primero con una clase social determinada y, del segundo, con la idea del hombre promedio, en tanto se dirigiría a todo individuo —sin distinción de clase— que forma parte de una sociedad. La diferenciación apuntaría, entonces, a la naturaleza del público al que cada forma de arte se dirigiría. En el caso del arte *tout court*, Cometti apunta que la distinción parecería implicar, en cambio, el contraste entre un arte fuertemente individualizado y otro promedio (*art moyen*). Esta última separación, para Cometti, refiere a la relación que los diferentes públicos mantendrían con los valores involucrados: los del individuo y los del hombre promedio. Y esto iría de la mano, agrega, de una tendencia en la estética filosófica, desde Kant hasta Adorno, de definir el arte y la experiencia estética en oposición a los valores de la sociedad racionalizada.

Ahora bien, el interés principal de Cometti radica en demostrar que estas distinciones, si responden a valores, de ningún modo pueden basarse en cuestiones relativas a la naturaleza del arte. En vista de este fin es que discute las posturas de Pouivet y Carroll. Como mencionamos más arriba, Cometti sostiene que existiría una reificación del lenguaje, consistente en hacer corresponder las distinciones de uso con distinciones de género correspondientes a las cosas —en lo que podríamos ver como una especie de realismo platónico contemporáneo—. Este supuesto lo lleva a evaluar dos cuestiones en relación con el arte de masas: en primer lugar, si las propiedades relativas a la distinción de género adjudicadas en este caso a los objetos artísticos existen y, en segundo lugar, si se les debe conceder un estatuto independiente de los aspectos evaluativos. En relación con el primer problema, Cometti responde negativamente: nada en las obras mismas amerita desde su punto de vista la postulación de un género separado en un sentido ontológico.

A partir de algunos ejemplos musicales, Cometti busca demostrar que las distinciones más básicas resultan precarias frente a la variedad de prácticas artísticas. En esta línea, muestra lo problemático de la clasificación de la música como un arte alográfico en dos fases de Nelson Goodman (1976), siempre que se quiera aplicar a músicas de distintos estilos, y señala su deficiencia para explicar una obra de Pierre Schaeffer o *Africa/Brass* de John Coltrane. Cometti argumenta, entonces, adentrándose en el segundo de los dos problemas antes mencionados, que en la distinción de Goodman volverían a entrar en juego valores: por un lado, la postulación de un acto originario e individual de creación de la obra, asociado a su creador. Por otro lado, la valoración de este acto en razón de nuestra concepción de lo que es una obra de arte (inseparable, según Cometti, de la noción de aura benjaminiana):

el arte, en nuestro espíritu y nuestra tradición, se opone a la multitud de actos anónimos de lo que llamamos con desprecio la razón instrumental. Detrás de todo esto, está nuestra idea de creación artística y los valores que le conferimos o hemos conferido (2007:43).

Luego de explicitar los valores que entran en juego en la postulación de las grandes categorizaciones del arte, Cometti señala entonces que las posturas ontológicas incurren en un “sofisma ontológico”, en la medida en que ignoran su dependencia respecto de los mismos valores que subyacen a la categorización de Goodman. Para diluir el peso pretendidamente ontológico de la división entre arte *tout court* y prácticas populares, Cometti apela nuevamente a la historia del arte, en la que se observa hasta qué punto estas categorías estarían lejos de ser compartimentos estancos, como lo demuestra el frecuente intercambio entre uno y otro sector. Más aún: Cometti subraya que una de las fuentes de innovación para el “arte mayor” habría sido el acervo popular. En este sentido, señala que artistas como Pablo Picasso y Béla Bartók ejemplificarían, junto a un polo de originalidad interno relativo al estilo, un polo de innovación externo, que quitaría firmeza a las fronteras ontológicas entre géneros.

Volviendo sobre el arte de masas en particular, agrega que nada impediría pensar que algunos desarrollos de forma o contenido de sus producciones puedan ser tomados en el futuro por las artes “mayores”. Por lo demás, sostiene que el único motivo por el que se podrían juntar la música de Madonna y la muzak bajo un mismo género sería un rechazo que estaría ya dado de antemano, de acuerdo con elecciones evaluativas. Cometti concede que existe un arte cuya especificidad es la de responder a una expectativa que remite a un modelo medio, sostenido por una serie de modos de “persuasión clandestina” vinculados a la comunicación de masas, pero no cree que detrás de esto haya un aspecto ontológico (2007:49). En consecuencia, no sería lícito hablar de ninguna propiedad inherente a las cosas que determine que en un caso estaríamos frente a una obra de arte de masas mientras que en otro, no.

Descartada la opción ontológica, Cometti rescata como única pauta que puede dar sentido a la noción de “arte de masas” el criterio social. De este modo, considera que debe llamarse así a un arte cuyas condiciones producción y recepción son tales que tocan a un público extendido y cuyo reconocimiento apela a estándares que reducen al máximo la frontera entre la individualidad y la media. Si tomamos esta definición de manera aislada, no parecería tan alejada de la de Carroll, pero, inmediatamente después, Cometti aclara que estas condiciones hacen al *funcionamiento* y no a la *naturaleza* de las obras. Finalmente, señala que la única distinción que guardaría verdadero valor es aquella que separa las obras buenas de las malas, cuestión por completo ajena a la diferenciación entre un arte reconocido como arte sin más y un arte de masas. De igual manera, considera como practicables las distinciones relativas al estilo y la forma, así como las que conllevan la inscripción en el ámbito de una cultura determinada. Todas estas últimas demarcaciones aludirían, para Cometti, a cuestiones de parentesco, las cuales serían compatibles con la fluidez y los préstamos que existen en la práctica y que atraviesan las distinciones y los términos en uso. Pero incluso las elecciones estéticas detrás de estas distinciones responderían, desde su punto de vista, a cuestiones éticas, aunque sea implícitamente.

8. Conclusiones

A partir del repaso de las diferentes reflexiones acerca del arte de masas, podemos observar, entre los abordajes cercanos a su nacimiento, la prevalencia de la apreciación negativa de un fenómeno nuevo que es presenciado con preocupación. Estas posiciones admonitorias muestran rasgos comunes. En primer lugar, reconocen en las obras del arte de masas un carácter formulario que se corresponde, en el ámbito de la recepción, con la falta de esfuerzo por parte del público. De este modo, Greenberg hablaba de la configuración de un sistema de fórmulas a partir del material del arte tradicional para la creación de obras figurativo-narrativas que, a su vez, hacían fácilmente accesibles sus valores últimos, llegando al espectador sin demandarle esfuerzo y dando lugar a un goce irreflexivo. MacDonald apuntaba que el carácter formulario y el consumo sin dificultad de la cultura de masas llevaban a un reemplazo de lo malo por lo bueno y a la nivelación hacia abajo. Adorno y Horkheimer hacían referencia a un lenguaje prefijado que, en lugar articular dialécticamente los momentos convencionales con los elementos singulares, imponía una armonía a priori y que respondía a la necesidad del consumo en la distracción ligada a la demanda laboral capitalista, dando como resultado la mezcla entre entretenimiento y arte serio del *amusement*. En esta línea se encausa también la descripción de Collingwood del

amusement art como una destreza de oficio que estimula emociones a partir de la aplicación de un plan construido para tales fines.

En segundo lugar, señalan el primado del carácter de mercancía en las obras del arte de masas, subrayando el resquebrajamiento de la autonomía del arte en relación con su subordinación a los fines comerciales. Así, Greenberg oponía la cultura al comercio, apuntando el aislamiento de la vanguardia para salvaguardar la cultura de calidad, e identificaba el *kitsch* occidental con formas del arte comercial. MacDonald, más enfáticamente, describía las producciones de la cultura de masas como mercancías impuestas “desde arriba” que pueblan el nuevo mercado abierto por la educación democratizada. Collingwood relacionaba el rebrote contemporáneo del entretenimiento con el surgimiento de una plutocracia que permitía al arte sobrevivir a condición de devenir pasatiempo. Antecedentes de MacDonald, Adorno y Horkheimer distinguían el arte de masas, como industria cultural, del arte popular, por tratarse de un conjunto de mercancías impuestas verticalmente que funcionaba como un modo de dominio, argumentando que, si bien la autonomía del arte nace de la mano de su circulación en el mercado, mientras que el arte autónomo rechazaría su mercantilización, los productos de la industria cultural, en cambio, tomarían para sí los fines del mercado.

En estrecha relación con el último punto, algunos de estos autores observan cierta falta de expresividad en las obras del arte de masas. Tanto según Adorno y Horkheimer como según MacDonald, esta se desprendía de la ausencia de espontaneidad que implicaba el hecho de que se tratase de productos diseñados para el consumo. Sobre esta base, MacDonald diferenciaba la cultura de masas del arte tradicional, como expresión individual, y del arte folklórico, expresión de un pueblo. Collingwood encaraba el problema de la expresividad de manera general, entendiendo el carácter expresivo como la nota fundamental para diferenciar al arte propiamente dicho del arte de entretenimiento, que provocaba emociones con el fin de entretener y no de dar expresión a un sentimiento.

En tercer y último lugar, todas estas posiciones contraponen el arte de masas al de vanguardia —a excepción del análisis de Collingwood, que enfrenta globalmente el arte representacional al auténtico—. Greenberg los veía como las dos grandes modalidades del arte contemporáneo, que describía una en oposición a la otra. MacDonald enfrentaba la cultura de masas a la alta cultura, a la que igualaba, en la época, con la vanguardia. Adorno y Horkheimer oponían explícitamente arte de masas y arte autónomo, pero la identificación del arte de vanguardia como la forma contemporánea del arte autónomo es, no obstante, clara en los escritos de Adorno, tanto en *Teoría estética* como en sus análisis musicales.¹⁶

Carroll argumenta que la base del rechazo de estas teorías se encontraría en la concepción acerca del arte que las subyace, construida a partir de la transformación de la teoría del juicio sobre la belleza libre de Kant en una teoría del arte. De este modo, señala que la finalidad sin fin y el desinterés, dos de las cuatro características de lo bello que Kant deduce del análisis del juicio de gusto, se trasladarían del plano subjetivo del juicio al plano objetivo de las obras. Carroll apunta, además, que el libre juego de las facultades de conocimiento por medio del cual Kant explica el placer estético —y del que luego deducirá el sentido común que justifica el carácter subjetivo—universal del juicio de gusto— se trastocaría en la respuesta activa que estos autores contraponen a la pasividad que observan en la recepción del arte de masas. La teoría del genio, por su parte, pasaría a caracterizar todo arte como original, en oposición al carácter formulario que encuentran en el arte de masas. Carroll reconoce un movimiento ilícito en estas trasposiciones y afirma que una teoría del arte correctamente derivada de la estética kantiana estaría más cerca del juicio sobre la belleza adherente (con concepto) que sobre la belleza libre (sin concepto) —como, en efecto, se deduce de los ejemplos kantianos—. Finalmente, enfocado en su análisis descriptivo del arte de masas, Carroll sostiene que esta teoría del arte seudokantiana sería inadecuada para la interpretación del arte de masas y transformaría ciertos criterios oportunos para una teoría del arte de vanguardia en criterios para una teoría general del arte.

Trascendiendo el origen kantiano propuesto por Carroll, resulta evidente que las posiciones refractarias al arte de masas comparten una serie de premisas acerca de lo que es arte. Estas premisas se fueron adhiriendo

¹⁶ El diagnóstico presente en *Filosofía de la nueva música* sobre la música de la segunda mitad del siglo XX deja en claro dicha identificación en el caso de esta rama del arte. Allí, Adorno observa un escenario musical dividido en una música *kitsch* y comercial que dispone de los medios de distribución y el repertorio de una vanguardia aislada que se encuentra excluido de la cultura pública. Dentro de este marco, agrega que la música del pasado se somete a los mismos criterios de ejecución y audición que la música comercial, por lo que pasa a ser integrada a esta. Cabe señalar, por otra parte, que Adorno hace referencia en este contexto a Greenberg, adhiriendo a su división del arte en general en *kitsch* y vanguardia. Cf. Adorno, GS12:19.

a la práctica artística conforme avanzó su proceso de constitución como esfera autónoma y comenzaron a delinear la noción de un arte auténtico, cuyos valores se encuentran en buena medida ligados a parte del arte de vanguardia contemporáneo, postulado como el arte auténtico de la época, pero también a otros que lo preceden y se derivan, por lo general, de la estética romántica —de hecho, el pasaje de la teoría sobre la belleza de Kant hacia una teoría acerca del arte mencionado por Carroll termina de asentarse ya, en la historia de la estética, con la filosofía prerromántica, cuestión visible especialmente en el pensamiento de Friedrich Schiller (cf. Schiller 1999)—. Este arte auténtico se caracteriza principalmente por su autonomía, su originalidad, su seriedad y trascendencia, la actitud contemplativa para su apreciación y el carácter genuino de aquello que expresa —sea el espíritu de un pueblo, de una individualidad o una forma de dialéctica entre lo social y lo individual—. El arte de masas, en cambio, porque se concibe como subordinado a los fines del mercado, formulario, puro entretenimiento, consumido en la distracción y sin esfuerzo, se considera en bloque como una forma de pseudoarte, inferior e inauténtica. Adicionalmente, las nociones de autenticidad e inautenticidad se confunden con la distinción entre bueno y malo, en sentido estético y también moral. Así, los variados nombres que se dan al arte de masas parecerían ser distintos modos de llamar al arte malo de la época, o al menos a una gran parte de este, con las dificultades que tal cosa supone. Esto explica, también, su frecuente identificación con el *kitsch*.

Ahora bien, por fuera de los puntos de vista evaluativos, ¿es relevante sostener la postulación del arte de masas como una esfera separada del arte y es válida, por añadidura, la división tripartita del mundo del arte? Las reflexiones relativamente recientes de Carroll y Pouivet proponen una respuesta afirmativa, intentando asumir un punto de vista neutral. Así, Carroll señalaba tres características estructurales que apuntaban a la naturaleza de las obras de arte de masas. La segunda, su producción y distribución por medio de tecnologías de masas, lo distinguía de otros tipos de arte popular como un subgénero. La tercera, su diseño formal orientado a la accesibilidad, lo contraponía al arte de vanguardia. Pouivet, por su parte, seguía en líneas generales el criterio de demarcación de Carroll, con la diferencia de que no consideraba al arte de masas un subgénero del arte popular, porque reconocía en este último la dependencia respecto de una cultura específica, a diferencia de lo que ocurría con el primero.

Si bien la descripción de Carroll parece ser lo suficientemente abarcativa como para resultar convincente, la tercera característica, relativa a la forma, genera dificultades una vez que es detallada.¹⁷ En la formulación final, que la incluye en la definición de arte de masas como condición necesaria, Carroll precisa que las elecciones estructurales orientadas al acceso fácil, además de no demandar instrucción, tenderían a exigir apenas un mínimo de esfuerzo, siendo accesibles de manera prácticamente inmediata. El objetivo expreso de Carroll al formular esta definición es el de distinguir el arte de masas, como exotérico, del arte de vanguardia en su carácter de esotérico. En efecto, podríamos afirmar que gran parte de las corrientes vanguardistas del siglo XX tienden al nominalismo, buscando decepcionar las expectativas tradicionales y la posibilidad de comunicación. Por otra parte, nada de esto parecería describir los ejemplos más ilustrativos del arte de masas, que

¹⁷ La teoría de Carroll generó cierto debate en el ámbito de las publicaciones anglosajonas poco después de la edición de *Una filosofía del arte de masas*. Novitz (2000) también objeta la condición de accesibilidad para la definición del arte de masas, argumentando, a través de ejemplos, que no todo arte de vanguardia es difícil ni todo arte de masas es fácilmente comprensible. Así, ilustra lo opuesto respecto a este último con la exclusión del público maduro a través de códigos generacionales que resulta de la apreciación del heavy metal y del film *The Rocky Horror Picture Show*, al tiempo que subraya la existencia de un arte de vanguardia accesible a través del caso de las obras de Don Peebles, diseñadas eficazmente para ser apreciadas sin muchas mediaciones. Además, Novitz señala que, en definitiva, los que Carroll pretende como estructurales no son rasgos puramente formales, sino que también deben ser explicados desde un punto de vista social, en la medida en que las propiedades semánticas son siempre “culturalmente emergentes” (2000:9). En consecuencia, afirma que las condiciones propuestas por Carroll son “secretamente rasgos sociales” (2000:7). Susan Hegeman (2000) presenta la cultura de masas como una figura de un tipo de experiencia colectiva del pasado reciente, asociada a “los otros”, e interpreta la posición de Carroll como ejemplo de cierto postmodernismo que, acechado por el fantasma del modernismo, conserva la noción, pero, enfocado en la importancia de los medios de masas, falla en interpretar lo colectivo de la experiencia y entenderla —como lo hace la autora— en su calidad de “experiencia vivida en una (quizás) breve fase de la modernidad metropolitana” (2000:315). En esta dirección, Hegeman también apunta que, vaciada del contenido crítico de posiciones como la de Adorno o Greenberg y reduciendo la descripción del fenómeno a sus caracteres epistemológicos, el análisis de Carroll cae en una especie de “sentido común banal” (2000:306). John Fisher (2004) hace del estatuto de obra de arte que Carroll incluye en la primera condición de su definición el blanco primordial de sus críticas, alegando que no habría justificación suficiente para postular tal estatuto sin más en su definición —de modo que, quienes se lo objetaren, podrían acusarlo de incurrir en una petición de principio—. En su réplica a Fisher, Carroll (2004) ataca esta crítica aduciendo, principalmente, que la justificación estaría satisfecha de manera holgada en la discusión previa que ofrece en su libro de las posturas que entienden al arte de masas como pseudoarte, al tiempo que vuelve a remitir a otros escritos de su autoría para contar con su definición de obra de arte en general.

darían la impresión de inclinarse hacia configuraciones accesibles y más próximas, en todo caso, a las estéticas clasicistas (es interesante, a modo de ilustración, observar la manera en que el cine de Hollywood suele seguir rigurosamente los preceptos narrativos de la *Poética* de Aristóteles).

Sin embargo, al poner como condición la exigencia de un mínimo de esfuerzo y de una casi inmediatez para la apreciación de la obra, Carroll va demasiado lejos, en la medida en que alcanzaría con subrayar la diferencia entre la accesibilidad en un sentido general —relacionándola, por ejemplo, con una estética clásica, al modo sugerido anteriormente— y un paradigma más hermético, como el que asocia a ciertas estéticas vanguardistas. De la misma manera en que Carroll reprocha a Greenberg la postulación de la demanda de esfuerzo como característica determinante del arte en su totalidad (cf. 2009:47–49), puede criticársele a Carroll que la condición de la exigencia de un mínimo de esfuerzo es innecesaria y problemática: innecesaria por el motivo recién señalado y problemática porque excluiría casos de las que comúnmente se consideran formas de arte popular de distribución masiva. Cualquier obra innovadora, sin ir más lejos, subvierte en un sentido muy elemental las expectativas del público y no permite un acceso inmediato: tal sería el caso de álbumes como *Revolver* o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles, piezas innovadoras e inmensamente populares al mismo tiempo.¹⁸ En este sentido, más allá de que sus intenciones sean descriptivas y no valorativas, el análisis de Carroll se encuentra, al igual que las posturas refractarias a todo arte de masas, sobredeterminado por la antítesis que propone entre este y el arte de vanguardia y se extralimita en el afán de salvar la oposición conceptual entre uno y otro. Por lo demás, interpretaciones como la de Albrecht Wellmer que, a propósito de la música, señala la existencia de vanguardias y de corrientes dominantes tanto en el arte de masas como en el arte “elevado” parecen ser más cercanas a los hechos (cf. Wellmer, 2009:70–71 y 2013:267–269).

Sin caer en distinciones tajantes, la división en esferas del arte puede sostenerse, en la medida en que resulte eficaz interpretativamente, a partir de una serie de rasgos elementales asociados a las prácticas específicas de cada una. Así, podemos reconocer una forma de arte de tradición académica, que apunta a un tipo de formación institucionalizada de los artistas, que suele trascender fronteras territoriales y que está ligada a prácticas precisas de recepción y, cuando la hay, de interpretación —como podría ser, en el caso de la música, la modalidad típica del concierto, con sus códigos propios de ejecución y audición. De igual manera, es posible identificar otras formas artísticas, también con prácticas de recepción e interpretación específicas, muchas veces asociadas a otras ramas del arte —como sucede con la música y el baile— o a actividades extra-estéticas; que no tienen, en principio, una relación directa con las instituciones académicas y que suelen vincularse con nacionalidades y etnias determinadas. Sobre esta base, es válido delimitar, *grosso modo*, una esfera del arte académico y otra del arte popular.

Ahora bien, cuando se trascienden estas características elementales y relativas a las *prácticas* asociadas a las formas artísticas antes que a su naturaleza, la validez de esta distinción se vuelve problemática. Y si bien las prácticas en cuyo interior se conciben pueden condicionar las elecciones estructurales para la constitución de las obras, estas categorías tienden a incluir producciones demasiado variadas como para buscar basar en ellas sus definiciones. Por las mismas razones, sus fronteras son notablemente permeables. Ir más allá en la distinción implicaría una cristalización de estas esferas que, como señalaba Cometti, no se condice con los hechos y que, cuando se las considera en relación con caracteres ontológicos, puede tomar por estructural sin más lo que responde verdaderamente a cuestiones de valores subyacentes naturalizados.

Con este espíritu, podemos afirmar que el arte de masas no es otra cosa que la forma de arte popular más extendida desde el siglo XX y hasta hoy, que a su vez comparte con el arte académico, diferenciándose del arte popular tradicional, la característica de trascender tanto las fronteras nacionales como las pertenencias étnicas —aunque no pocas veces adquiera colores locales—. Y es el factor fundamental que vio Benjamin en su ensayo sobre la obra de arte bajo las nuevas condiciones de producción el que da lugar a esta transformación, en la medida en que permite una distribución mundial a escalas inéditas de las producciones artísticas. En

¹⁸ Dado que, antes de llegar al *quid* de su trabajo, Fisher objeta al pasar también la tercera condición, aludiendo como uno de los casos de artistas que “desafían” a sus oyentes precisamente a The Beatles, Carroll dedica unas líneas a este ejemplo y aduce que la condición de accesibilidad incluida en su definición remite a una cuestión cognitiva, es decir, al hecho de si la audiencia entiende o no las obras en cuestión (Carroll, 2009:64). Si bien esta consideración podría quizás resultar suficiente para replicar la breve mención de Fisher, no se dirige al problema de la decepción de las expectativas aquí referido, la cual es asociada en su descripción al arte de vanguardia en calidad de rasgo excluyente dentro de la dicotomía por él planteada, ni tampoco a la cuestión correlativa de la necesidad o la innecesidad del requerimiento de solo un mínimo esfuerzo para la comprensión de las obras de arte de masas que postula como parte de la última condición de su definición, el otro punto subrayado en la argumentación precedente.

este sentido, las modificaciones tecnológicas que Benjamin pone en el centro de sus reflexiones —y que Carroll y Pouivet recuperan para su definición de arte de masas— producen una serie de cambios profundos tanto en la producción como en la recepción del arte, los cuales determinan, en buena medida, las formas artísticas que nacen con ellas, pero que además, como lo señalaron tanto Benjamin como Adorno independientemente de sus diferencias valorativas, tienen su efecto sobre la experiencia de las obras pasadas. La mediación tecnológica, la llegada mundial, el creciente consumo privado, la atención dispersa y la ubicuidad de las obras introducen cambios decisivos en la experiencia del arte en general, al tiempo que renuevan las funciones que cumplen los objetos artísticos y que intensifican, en muchos aspectos, la atrofia de aquello que Benjamin reconoció con el concepto de aura, mientras que también, en otros tantos, reauratizan la relación con los artistas y sus producciones. Traspasando las fronteras temporales de estas tesis, la aparición de la web 2.0 y de los nuevos formatos digitales con el cambio de milenio aumentaron exponencialmente la reproductibilidad de las obras, profundizaron la masividad de su llegada y, por lo tanto, continuaron modificando la experiencia estética en sentidos similares a través de una mediación tecnológica cada vez mayor.

Igualmente, dadas las dimensiones crecientes que fue adquiriendo el mercado del arte, en un mundo cuya mercantilización tiende a abarcar toda actividad humana, y habida cuenta de la posibilidad de repetir en serie las producciones artísticas, resulta innegable que la relación de las obras con su carácter de mercancía devino una cuestión insoslayable. La situación no se vio sustancialmente modificada, en este aspecto, con los últimos avances tecnológicos: luego de un periodo inicial en el que las experiencias de intercambio en línea *peer-to-peer* prometían para el arte medios de circulación alternativos, la llegada de plataformas digitales como Spotify, YouTube, Netflix, Amazon Prime y otras conservaron en su rol a los viejos actores de las industrias culturales, sumándose, además, las empresas que proveen el servicio de *streaming* como un eslabón más en la cadena de intermediarios entre las producciones y el público.¹⁹ En consecuencia, cada obra —sea cual fuese la esfera con la que se la identifique— conserva una tensión variable con el criterio de vendibilidad con el que la circulación en el mercado —que, como señalaba Adorno, nace de manera simultánea con los criterios de un arte autónomo— enfrenta inevitablemente a la totalidad de ellas, aunque esto no implique de suyo la anulación de su calidad estética —en la medida en que la eficacia para el mercado sigue conviviendo con el éxito de la ejecución— ni incluso tampoco de su potencial crítico.

Las nuevas formas artísticas comprendidas por la categoría de arte de masas, se encuentran, entonces, marcadas desde su nacimiento por las innovaciones tecnológicas que trajo consigo el siglo XIX y que se profundizaron hasta la llegada del nuevo milenio. Constituyen, por ello, ejemplares de una modalidad del arte popular de alcance mundial y llegada masiva que se acerca, en este aspecto universalista, a las aspiraciones del clasicismo. Sin embargo, resulta fundamental reconocer el carácter permeable de las fronteras entre esta y las otras dos esferas del arte —y de ellas entre sí— y sostener una visión alejada de esencialismos, que sea capaz de reflejar los préstamos y la flexibilidad presentes en las prácticas artísticas efectivas subrayados por Cometti. Por otra parte, conviene advertir que cualquier posición que intente establecer juicios de valor que celebren o condenen taxativamente toda obra que caiga bajo cualquiera de estas esferas ha de basarse en un concepto prescriptivo de arte que desconoce la variedad y anula la posibilidad de distinguir, desde un punto de vista estético, obras buenas y malas en el interior de cada una de ellas.

¹⁹ La persecución por la infracción de los derechos de autor y los “efectos de red” (es decir, el fenómeno por el que, a mayor cantidad de usuarios, más usuarios aún se adhieren a un servicio) resultaron en la tendencia a la centralización del tráfico de la información por un número reducido de plataformas digitales. Además de un cobro por suscripción, estas plataformas recolectan y procesan datos que son utilizados para ofrecer publicidades personalizadas y que aparecen como una nueva mercancía que se pone en relación con las producciones artísticas. En plataformas como Spotify y Youtube, la cantidad de audiciones y vistas condiciona de manera directa la suma de dinero que reciben los artistas y creadores de contenido. En el caso de Spotify, por ejemplo, donde los sellos discográficos actúan como intermediarios obligatorios, la fórmula para el reparto de ganancias multiplica los ingresos totales de las suscripciones por la división del número total de reproducciones por el número de reproducciones del artista y el resultado se divide según un porcentaje de 70 % para el sello y el músico (normalmente el músico percibe entre 15 y 30 % de esta cifra) y 30 % para la plataforma. Netflix y otros proveedores de *streaming* de series y películas, por su parte, suelen pagar una suma inicial para incluir una obra en su catálogo (sea para costear la producción o para adquirir una obra terminada) y luego un pequeño porcentaje de derechos de autor residuales según la cantidad de reproducciones, que varía de acuerdo a cada país (véanse Whittock y Goldbart, 2023; para Argentina, Stagno, 2023). Sobre el modelo económico de las plataformas, cf. Srnicek 2017. Sobre el consumo de arte en la época digital, cf. Arditi, 2021. Sobre Spotify y Youtube, véanse Masís González, 2022; Putra *et al.*, 2023; Vondereau, 2017; Fleischer, 2020; Kasap y Yalcintas, 2020; Eriksson, 2020; Eriksson *et al.*, 2019. Sobre Netflix y otras plataformas de contenidos audiovisuales, véanse Cornejo Stewart, 2016; Cómez Uribe y Hunt, 2015 y Soto Fernández, 2022.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. ([1932] 1970–1986). Kitsch. En *Gesammelte Schriften* (Vol. 18). Suhrkamp.
- Adorno, T. W. ([1936] 1970–1986). Über Jazz. En *Gesammelte Schriften* (Vol. 17). Suhrkamp.
- Adorno, T. W. ([1938–1941] 2006). *Current of Music: Elements on a Radio Theory*. Suhrkamp.
- Adorno, T. W. ([1938] 1970–1986). Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. En *Gesammelte Schriften* (Vol. 14). Suhrkamp.
- Adorno, T. W. ([1949] 1970–1986). Philosophie der Neuen Musik. En *Gesammelte Schriften* (Vol. 12). Suhrkamp. [*Filosofía de la nueva música* (trad. A. Brotón Muñoz). Akal, 2003].
- Adorno, T. W. ([1962] 1970–1986). Einleitung in die Musiksoziologie. En *Gesammelte Schriften* (Vol. 14). Suhrkamp. [*Disonancias/Introducción a la sociología de la música* (trad. G. Menéndez Torellas). Akal, 2009].
- Adorno, T. W. ([1963] 1970–1986). Résumé über Kulturindustrie. En *Gesammelte Schriften* (Vol. 10/1). Suhrkamp.
- Adorno, T. W. ([1969] 1970–1986). Ästhetische Theorie. En *Gesammelte Schriften* (Vol. 7). Suhrkamp. [*Teoría estética* (trad. F. Rianza y F. Pérez Gutiérrez). Taurus, 1971].
- Adorno, T. W. (1941). On Popular Music. *Studies in Philosophy and Social Science*, 9, 17–48.
- Adorno, T. W. y Benjamin, W. (2021). *Correspondencia 1928–1940* (trad. L. Carugati y M. Fernández Polcuch). Eterna Cadencia.
- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (1947). Dialektik der Aufklärung. En Adorno T. W. (1970–1986), *Gesammelte Schriften* (Vol. 3). Suhrkamp. [*Dialéctica del iluminismo* (trad. H.A. Murena). Editora Nacional, 2002].
- Behne, A. (1920). Kitschkunst oder Kunstkitsch? *Das Plakat*, 11(7), 305–312.
- Benjamin, W. (1972–1999). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (2da. versión). En *Gesammelte Schriften* (Vol. 7). Suhrkamp. [trad.: *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility en: Selected Writings*, trad. E. Jephcott, H. Eiland et al., Vol. III, London, Harvard University Press, 2002, p. 1045].
- Benjamin, W. (1972–1999). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (tercera versión). En *Gesammelte Schriften* (Vol. 1/2). Suhrkamp.
- Benjamin, W. ([1931] 1972–1999). *Kleine Geschichte der Photographie*. En *Gesammelte Schriften* (Vol. 2/1). Suhrkamp.
- Benjamin, W. ([1927] 1972–1999). Traumkitsch. En *Gesammelte Schriften* (Vol. 2/1). Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Droz.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Minuit.
- Broch, H. (1997). *Geist und Zeitgeist: Essays zur Kultur der Moderne*. Suhrkamp.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*. Península.
- Carroll, N. (2004). Mass Art as Art: A Response to John Fisher. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62(1), 61–65.
- Carroll, N. (2009). *A Philosophy of Mass Art*. Oxford University Press.
- Collingwood, R. G. (1938). *The Principles of Art*. Clarendon Press.
- Cometti, J.-P. (2007). A-t-il un problème des art de masse? En *Les arts de masse en question* (pp. 35–52). La lettre volée.
- Elías, N. (1935). Kitschstil und Kitschzeitalter. *Die Sammlung*, 2(5), 252–263.
- Fisher, J. (2004). On Carroll's Enfranchisement of Mass Art as Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62(1), 57–61.
- Goodman, N. (1976). *Languages of Art*. Hackett.

- Greenberg, C. (1940). Towards a Newer Laocoon. *Partisan Review*, 7, 296–310.
- Greenberg, C. (1961). Avant-Garde and Kitsch. En *Art and Culture. Critical Essays* (pp. 3–21). Beacon Press.
- Gracyk, T. (1996). *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Duke University Press.
- Hegeman, S. (2000). Haunted by Mass Culture. *American Literary History*, 12(1/2), 298–317.
- Ibarlucía, R. (2020). *Belleza sin aura: surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*. Miño y Dávila.
- Kant, I. (1900 y ss.). *Kritik der Urteilskraft*. En *Kant's Gesammelte Schriften*. Real Academia de las Ciencias de Prusia y sus sucesores (Eds.), 29 Vols. W. de Gruyter.
- Karpfen, F. (1925). *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*. Weltbund.
- Kliche, D. (2000). Kitsch. En Barck, K., Fontius, M., Schlenstedt, D., Steinwachs, B., Wolfzettel, F. *Ästhetische Grundbegriffe* (Vol. 3, pp. 272–288). Metzler.
- MacDonald, D. (1953). A Theory of Mass Culture. *Diogenes*, 3, 1–17.
- Mecacci, A. (2018). Kitsch y neokitsch. *Boletín de estética*, 44, 7–32.
- Novitz, D. (1989). Ways of Artmaking: The High and the Popular in Art. *The British Journal of Aesthetics*, 29, 213–229.
- Novitz, D. (2000). The difficulty with Difficulty. *The Journal of Aesthetic Education*, 34(2), 5–14.
- Pouivet, R. (2003). *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation*. La Lettre volée.
- Pouivet, R. (2007). Des Arts Populaires aux arts de masse. En Cometti, Jean-Pierre, *Les arts de masse en question* (pp. 11–34). La lettre volée.
- Pouivet, R. (2010). *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des instruments*. Presses Universitaires de France.
- Schiller, F. (1999). *Cartas sobre la educación estética del hombre en: Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre* (ed. bilingüe, trad. J. Feijóo y J. Seca). Anthropos.
- Stagno, G. (2023). El lado oscuro de las plataformas. *Canal Abierto*. <https://canalabierto.com.ar/2023/08/22/el-lado-oscuro-de-las-plataformas/>
- Wellmer, A. (2009). ¿Podemos aún hoy aprender algo de la estética de Adorno? *Boletín de estética*, 11, 13–78.
- Wellmer, A. (2013). Sobre negatividad y autonomía del arte. La actualidad de la estética de Adorno y las lagunas de su filosofía de la música. En *Líneas de fuga de la modernidad* (pp. 225–276). FCE.
- Whittock, J. y Goldbart, M. (2023). As Success-Based Residuals Dominate U.S. Labor Strike, Could Netflix's European Payout Structure Be The Blueprint To Solve Strikes? *Deadline*. <https://deadline.com/2023/09/netflix-pays>