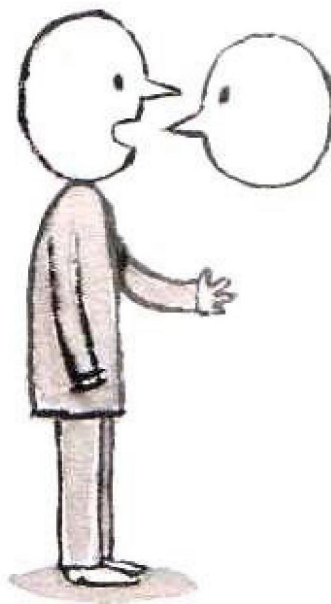


EL MUNDO SEGÚN EL GAP. UNA
APROXIMACIÓN ESTÉTICA A LA
HISTORIETA.

Pablo Turnes
IDAES/UNSAM



RESUMEN

A través de la exploración de la historieta como factor constituyente de la cultura pop podemos sugerir que debajo de la trama invisibilizada y cotidiana de la cultura de masas existe un campo de batalla constante entre la imposición capitalista del deseo de consumo y el sentido dado a lo consumido por un lado; y por otro la inevitable resignificación y reapropiación que las masas hacen de esos productos. La capacidad subversiva de esa reapropiación sería ejercida en acciones a menudo involuntarias e inconscientes, las cuales al ganar densidad histórica se presentarían como nuevos indicadores materiales del giro posthistórico de finales del siglo XX y de las formas de vida posibles que podrían germinar al interior del proceso.

Palabras claves: gap; arte posthistórico, reproductibilidad, cultura pop

ABSTRACT

Through the exploration of comics as a constituent factor of pop culture we can suggest that within the invisibilized and daily fabric of mass culture exists a constant battle between the imposition of the desire to consume as well as the meaning of what's being consumed on one side; and by the inevitable resignification and reappropriation of those very products consumed by the masses on the other. The subversive capacity in such reappropriation would be exercised through these often involuntary and unconscious actions, the same that when fueled by enough historic density could be considered as a material indicator for the 20th century last decades' posthistorical turn and the possible ways of living that might originate from within the process.

Keywords: gap, posthistorical art, reproduction, pop culture

INTRODUCCIÓN

Imaginar un lenguaje es imaginar una forma de vida.

Ludwig Wittgenstein, Investigaciones filosóficas

En la obra seminal de Giorgio Vasari¹, en el capítulo correspondiente a la vida del pintor florentino Buonamico Di Cristofano, conocido como Buffalmacco, se refiere una anécdota sucedida durante los trabajos que éste realizó junto a sus aprendices y su compañero Bruno Di Giovanni, en la Abadía de San Paolo, en Pisa. Al parecer, Di Giovanni se mostró insatisfecho con los resultados de su representación de Sta. Úrsula y una suplicante, que al parecer carecía de la calidad del trabajo de Buffalmacco. Como broma, éste le recomendó a aquel que para completar el efecto de la pintura, le agregara unas palabras a modo de diálogo entre la santa y la mujer que le suplicaba. Di Giovanni lo aceptó de buen gusto, y así quedó terminada la obra, para gracia de los participantes que festejaron la ocurrencia. Vasari concluye con disgusto que este artilugio, que no era más que una broma, quedó perpetuado en el Campo Santo, donde el trabajo de maestros con reputación se vio mezclado con esa “basura”.

El juicio de Vasari es significativo dado que es su obra la que inaugura la historia del arte, y por lo tanto el arte mismo como categoría de análisis y crítica, es decir, tanto incluyente como excluyente. Hasta ese entonces, la aparición de la palabra junto a la imagen había sido un recurso común en la Edad Media, en la cual se había considerado a las letras en su dimensión gráfica. Fue a partir del Renacimiento cuando comenzó a dividirse progresivamente la cercanía de imágenes y palabras. Esto fue parte constituyente del proceso que dio nacimiento a lo que sería conocido más tarde como alta y baja cultura². Teniendo en cuenta este contexto, el canon pictórico renacentista hizo de la síntesis y la experimentación visual el objetivo principal para considerar una obra buena o deficiente. La palabra no tenía nada que hacer en el espacio pictórico, ya que revelaba el artificio y por lo tanto sabotaba la experiencia mimética. Otro factor importante era el desafío que presentaba la obra al observador, el cual debía poder

¹ Vasari, Giorgio, Lives of the Artists, edición digital en <http://www.efn.org/> adaptado según la traducción original inglesa a cargo de Gaston C. DeVere (1912-1915).

² Roger Chartier, El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural., Gedisa Editorial, Barcelona, 2005 (1983).

decodificar la compleja trama narrativa a la que referían las imágenes. Es decir, sin un trasfondo cultural e intelectual que permitiera dicha tarea, el impacto de la imagen se veía limitado al campo de las sensaciones inmediatas pero impedía el aprehender la trama más densa de lo representado.

La indignación de Vasari se resume al hecho que un buen artista no podía recurrir a un artilugio considerado vulgar para mejorar su obra. El carácter explícito de un texto estaba dirigido a un público iletrado, que ni siquiera podía leerlo, sino al que le era leído en forma aleccionadora. La capacidad de decodificar implicaba la capacidad de leer, no sólo en su forma tradicional – es decir, un texto -, sino en las nuevas formas que exigía el complejo arte del Renacimiento.

El éxito del canon formulado por Vasari a mediados del siglo XVI marcó definitivamente el camino del arte occidental europeo, hasta el punto de subsumir progresivamente el término arte al campo de la producción pictórica. Fue en el siglo XX cuando el resquebrajamiento de la Modernidad produjo fisuras lo suficientemente importantes como para poner en tela de juicio el canon vasariano, de tal manera que significó un punto de no retorno el cual ha comenzado a tomar su forma posthistórica en las últimas décadas del siglo XX, acelerando la fragmentación del campo artístico hasta hacerle perder su sentido original³. Por lo tanto, ya ni siquiera se trata de preguntarse qué es arte y qué no, sino qué cosa es el arte y si se puede seguir utilizando el mismo término para definir la multiplicidad de la producción creativa en un marco posthistórico. Es en esta perspectiva que esta monografía encara la posibilidad de encontrar en la historieta, a la que se le ha concedido la dudosa categoría de arte menor, un medio, un lenguaje, un recurso narrativo y plástico situado en el corazón mismo de la tormentosa transición hacia nuevas formas de expresión y conocimiento del mundo. Con poco más de un siglo de existencia en su forma moderna, podemos decir que la historieta recién está comenzando⁴.

Para entender esta afirmación propongo tres ejes: 1) la historieta como posibilidad histórica teniendo en cuenta la tesis de Danto acerca del marco posthistórico

³ Danto, Arthur C., Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia, Paidós, Buenos Aires, 2009 (1997).

⁴ McCloud, Scott, Understanding comics. The invisible art, Harper Perennial, New York, 1994.

en el que se dan actualmente las producciones artísticas y culturales; 2) un análisis que permita captar la especificidad de la historieta como medio en sus propios términos y su potencial sintetizado en la fórmula del gap; 3) la dimensión política de los medios de expresión masivos y sus capacidades subversivas dentro de un marco de producción capitalista que adquiere su forma en la reproductibilidad técnica infinita.

Deben entenderse estas tres partes como diferentes perspectivas sobre el mismo problema, planteadas de esta manera para facilitar la aproximación al tema. Esta forma fragmentada es en sí misma una propuesta de modelo analítico, donde de lo que se trata es de poder construir conexiones entre conceptos, categorías y autores que en apariencia no tenían relación, tanto como resignificar sentidos preexistentes. Un rompecabezas donde sus piezas son viñetas que adquieren, a través de ese gap que las distancia, la forma de una secuencia que puede ser a su vez reordenada y releída de diferentes maneras, en diferentes sentidos, y que siempre busca ser completada tanto en su dimensión singular como colectiva.

DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE: DEFINIENDO NUEVAS PRÁCTICAS, NUEVOS TIEMPOS, NUEVAS FORMAS.

El crítico de arte Arthur C. Danto ha propuesto entender - y proponiendo, ha definido -, la nueva etapa de la producción artística de occidente – y en buena parte del mundo que ha sido influenciada por los valores estéticos occidentales -, como posthistórica. El núcleo ideológico y filosófico al que Danto recurre es explícitamente hegeliano, dado que aquella sentencia de Hegel con respecto al fin de la Historia recién vendría a tomar su verdadera dimensión y significado en nuestro tiempo. Debe entenderse por Historia un tipo de relato en una serie de relatos no progresivos sino a menudo coexistentes y conflictivos, donde el devenir del sentido histórico está dado por la legitimación de un relato sobre otro, es decir en una lucha por la hegemonía del sentido final de la cosa. Aquello que no está incluido, queda fuera del linde de la Historia.

Danto concluye que hablar en términos posthistóricos implica no ya el ascenso de un nuevo tipo de relato como superador de su antecesor, sino directamente la imposibilidad de continuar un relato sea cual fuere su naturaleza

“(…) el arte contemporáneo no se permite más a sí mismo ser representado por relatos legitimadores. Esos relatos legitimadores excluyen inevitablemente ciertas tradiciones y prácticas artísticas por estar <<fuera del linde de la historia>> (...) Una de las tantas cosas que caracterizan el momento contemporáneo del arte – o lo que denomino el <<momento posthistórico>> - es que no hay más un linde de la historia (...) El nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos (y tal vez sólo) en arte. No hay reglas.”⁵

La pregunta que implica un cierto temor es: ¿entonces cualquier cosa puede ser arte? Danto nos dice que sí, sí porque la idea misma de arte ya no responde a ningún relato legitimador, está fuera de todo canon porque no está obligada a entrar en categorías prefijadas. En el caso que algún tipo de producción posthistórica pretendiera convertirse en escuela, estilo o vanguardia, no pasaría más allá de un intento reaccionario y en última instancia, fútil. Pero para entender el fin del arte en toda su dimensión, se debe tener en cuenta la trama de su evolución. Así como el arte prerrenacentista devino en la interpretación canónica un arte antes del arte, nuestro

⁵ Danto, op. cit., pág. 20.

presente nos encuentra con la clausura de un forma de entender la producción artística – y el mundo – y por lo tanto nos indica que nos dirigimos hacia nuevos caminos que están siendo contruidos, y cuyo sentido nos es en principio elusivo, al mismo tiempo que nos invita a esforzarnos por entenderlos

“(…) debemos pensar en el arte después del fin del arte, como si estuviéramos en una transición desde la era del arte hacia otra cosa, cuya forma y estructura exacta aún se debe entender.”⁶

Ahora bien, para comenzar a entender esta nueva etapa en transición, la clave estaría en la relación del arte con la naturaleza de sí misma, es decir, con el alcance de la conciencia que el arte logra de su misma función y existencia. El punto cúlmine del proceso fue a su vez su destrucción: el modernismo. A partir de ese momento el arte adquirió una dimensión original que la hacía despegar en direcciones inexploradas. Pero ese mismo impulso salvaje, rupturista, radical no pudo ser aceptado – o comprendido – en su totalidad, de manera que terminó replegándose sobre sí mismo hasta implosionar

“(…) el modernismo fue demasiado local y materialista, interesado por la forma, la superficie, la pigmentación, y el gusto que definían la pintura en su pureza. La pintura modernista (…) sólo podía responder la siguiente pregunta: << ¿Qué es esto que tengo y que ninguna otra clase de arte tiene? >>”⁷

La imposibilidad del modernismo de ir más allá de la pregunta obturó de manera definitiva la posibilidad de persistir con la cadena de relatos legitimadores. Y a su vez, permitió la liberación definitiva del arte no ya en términos de pureza – la trampa del l’art pour l’art – sino como encuentro con su sentido final, la filosofía

“Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte, se pudo pensar filosóficamente. Y fue allí donde se asentó la posibilidad de una verdadera filosofía general del arte.”⁸

Liberados del yugo del canon prefijado, no sólo se puede hacer arte utilizando libremente las herramientas del pasado como collage, sino que finalmente podemos llegar a construir verdaderamente una filosofía del arte. Pero entonces surge una nueva pregunta ¿qué significa hacer filosofía del arte? Si lo que ha concluido es el relato

⁶ Ibid. op. cit., pág. 26.

⁷ Ibid. op. cit., pág. 36.

⁸ Ibid. op. cit., pág. 36.

legitimador del arte, pero no el arte misma, podemos deducir que lo mismo pasa con la crítica. Y para una crítica posthistórica, conviene tener en cuenta que

“Ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún otro tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que el otro (...) no puede haber ahora ninguna forma de arte históricamente prefijada, todo lo demás cae fuera del linde.”⁹

En conclusión, Danto nos ofrece la posibilidad de ver al arte más allá del arte, no a través de un paradigma excluyente – los manifiestos -, sino en su naturaleza misma que siempre fue filosófica. Ahora bien, si la filosofía toma el mando después de haber permanecido replegada debido a la imposibilidad histórica de la toma de conciencia como lo postulaba Hegel; si ya no se puede juzgar el arte en términos malo/bueno o arte/no-arte, ¿debemos suponer que queda neutralizado todo conflicto? ¿Cuál es el problema de la filosofía del arte, sin el cual no puede existir interrogante alguno?

“(…) ¿cuál es la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte cuando no hay entre ellas una diferencia perceptiva interesante? (...) El problema filosófico ahora es explicar por qué son obras de arte. Con Warhol queda claro que una obra de arte no debe ser de una manera especial; puede parecer una caja de Brillo o una lata de sopa (...) Una definición filosófica debe capturar todo sin excluir nada.”¹⁰

Danto no es ingenuo, y sabe que cierto criterio discriminador – en términos fundamentalistas – siempre es una posibilidad amenazadora. La diferencia estará dada no ya por si algo es reprobable o no en términos estéticos tradicionales, sino por si algo es posible o no, es decir si puede tomar significado en su dimensión histórica inmediata o si este significado aún le es vedado.

Pero bien, hemos podido definir a través de Danto el marco en el que se encuentra nuestro planteo, pero hace falta presentar el objeto de nuestra interrogación: la historieta. Es curioso cómo Danto apenas si menciona los comics¹¹ en su obra,

⁹ *Ibíd.* op. cit., pág. 49.

¹⁰ *Ibíd.* op. cit., pp. 57-58.

¹¹ Utilizaré alternativamente los términos historieta y comics sin que deba entenderse por esto una diferencia radical entre ambos. El primero de los términos tiende a englobar la producción gráfica-secuencial siendo más general en sus alcances, mientras que comic hace referencia a la producción norteamericana de historieta que tiene su origen en los funnies, es decir, las tiras cómicas publicadas en periódicos. Sin embargo, también los comics denominan formas más generales e incluso muy diferente de obras de arte secuencial.

apelando indirectamente a ellos como parte de un set que servía de objeto celebratorio de la vida cotidiana por parte del arte pop. Sin embargo, más bien podría decirse que el arte pop fue la síntesis posthistórica de aquellas cosas que reivindicaba porque justamente siempre habían sido posthistóricas. Lo pop ya estaba ahí, sólo hacía falta - ni más ni menos - que adquiriera su significado histórico como forma de vida. Para entender mejor este punto, será necesario dirigir nuestra atención a otra obra, una que trate sobre la naturaleza del comic. En *The Aesthetics of Comics*¹², David Carrier nos presenta su perspectiva sobre el arte narrativo secuencial y gráfico intentando develar sus características propias y al mismo tiempo polemizando con Danto.

Carrier parte del mismo lugar que Danto, es decir encuentra que efectivamente nos encontramos en una etapa de transición en todos los niveles que puede ser definida como posthistórica; hace hincapié en la imposibilidad de juzgar medios como la historieta desde la perspectiva tradicional de la historia del arte - la historieta siempre estuvo fuera del linde -; y encuentra en el Modernismo la búsqueda no resuelta por un nuevo lenguaje que de testimonio de su momento histórico. Ya en su introducción propone una definición del medio

“Los comics (...) son como la música pop - una forma de arte que casi todos entienden sin la necesidad de teorizar. El gran descubrimiento del gran arte fue que era posible narra escenas altamente complejas sin apelar a las palabras. El descubrimiento igualmente sorprendente de los comics fue que era posible desplegar muchas y diferentes formas de información verbal dentro de imágenes narrativas.”¹³

La dinámica del comic consiste en una utilización innovadora de la imagen y la palabra para contar una historia. Esto es una obviedad. De hecho, secuencias que incluyen imágenes y palabras pueden ser rastreadas en la Historia desde los jeroglíficos egipcios hasta el tapiz de Bayeux. Lo que verdaderamente importa es ¿cuál es la dimensión histórica de este uso de imagen y palabra, y por lo tanto, su sentido social, político y filosófico? Carrier - de la misma manera en que Danto elige la Brillo Box de Warhol (Fig. 1) - encuentra su objeto radical, objeto que no solo señala la ruptura sino que es la ruptura, en *Krazy Kat*, la obra de George Herriman publicada en periódicos norteamericanos entre 1913 y 1944 (Fig. 2). La radicalidad de dicha obra tiene su

¹² Carrier, David. *The aesthetics of comics*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2000.

¹³ Carrier, David, op. cit. pág. 2. Traducción del autor.

origen, primeramente, en su carácter efímero: se trata de sólo una tira cómica de periódico, cuya compilación y apreciación ha sido resultado de un trabajo analítico posterior

“Krazy Kat modifica, de maneras interesantes, la concepción [clásica] de la experiencia estética (...) Él [Herriman] descentra la imagen individual, permitiendo que nos mantengamos atentos a las muchas variaciones en su estructura narrativa, la cual permanece, por el momento, fuera de vista (...) en los cómics, la puesta en acción del tema y sus variaciones es esencial, dado que una de las cualidades definitorias de una buena tira es que la trama básica puede, con mínimas modificaciones, ser contada repetidas veces.”¹⁴

Tanto los elementos literarios como pictóricos pueden ser identificados con facilidad en la historieta. Sin embargo, es su uso – su uso en su posibilidad histórica – el que lo define en sí mismo como singularidad

“Los cómics (...) son distintos tanto de las pinturas de los viejos maestros como de las modernistas. En su mezcla de imagen y palabra, los cómics son un arte intermedio – en escala, así como también en la relación que establecen entre el observador y el objeto.”¹⁵

Es justamente esta cualidad como arte intermedio que hizo siempre del comic algo fuera del linde. Y el problema que el modernismo no había podido solucionar ya había sido resuelto por la historieta al situarse en ese entremedio

“Los comics nos permiten ver, en retrospectiva, cuál fue la esencia de la pintura (...) Nos muestran cómo las necesidades de la pintura narrativa llevaron naturalmente al uso de los globos de diálogo y de secuencias visuales. Los comics, por lo tanto, hacen explícito el problema implícito en la pintura narrativa: ¿de qué manera es posible contar una historia sin una referencia textual previa? (...) Lejos de ser una forma de arte visual extraña o marginal, los cómics son de central importancia porque ellos marcan los límites naturales de la corriente principal de la tradición modernista (...) Lo que define la narrativa en una tira es que el dibujo y el texto trabajan juntos para contar una historia”.¹⁶

El problema de la búsqueda de un nuevo lenguaje para un nuevo momento histórico, tal como lo expresaba Baudelaire, no podía ser resuelto por el modernismo porque éste, como señalaba Danto, terminó replegándose sobre sí mismo luego de haber

¹⁴ *Ibíd. op. cit.*, pág. 64.

¹⁵ *Ibíd. op. cit.*, pág. 65.

¹⁶ *Ibíd. op. cit.*, pág. 74.

vislumbrado el horizonte de eventos donde terminaba la Historia. La intuición señalaba la fórmula del collage como una lógica creativa a seguir. Pero en donde Max Ernst y los dadaístas – quienes manifestaron su admiración por Krazy Kat¹⁷ – intuyeron una fórmula para la innovación o la provocación¹⁸, había en realidad otra cosa que no sólo implicaba una superposición de imágenes y palabras sino la redefinición misma de ese (re)encuentro, ya que si se toman sus tres elementos – secuencialidad, globo de diálogo y formato literario -, no sólo se define un nuevo medio sin al mismo tiempo definir un nuevo sujeto histórico. Las nuevas formas de lectura – y aproximación al objeto literario, es decir el contacto con el material gráfico mismo – generan nuevos modos de leer, así como nuevos lectores y nuevas comunidades de lectores¹⁹

“Una tira usa texto e imagen para contar una historia – y queda así unificada en tanto cada elemento, visual y verbal, contribuya a ese fin. Racionalmente hablando, ¿por qué debería haber algún potencial conflicto entre palabras e imágenes cuando trabajan juntas para lograr un solo fin? Una pintura tiene muchas partes; una novela, muchas palabras; un comic, muchas imágenes y palabras: sintetizamos la multiplicidad de elementos para experimentar la unidad de la obra (...) la unidad de imagen y texto en los cómics es, idealmente, algo tan cercano a un lazo como el que tienen el cuerpo y el alma para formar una persona (...) por lo tanto la narrativa de las tiras muestra lo que es ser una persona.”²⁰

La posición de Carrier es sin duda polémica y desafiante, pero es justamente eso lo que se necesita si se quiere comenzar a definir a la historieta en sus propios términos. La historieta como posibilidad histórica es el resultado de una suma de elementos preexistentes, aunque desconectados entre sí; y la característica constitutiva de la cultura de masas y sus derivados: la reproductibilidad

“(…) ¿por qué fue sólo a principios del siglo veinte cuando fue inventada la tira cómica, cuando las técnicas de los globos y las secuencias de imágenes hacía tiempo estaban disponibles? La pregunta es fácil de contestar. Sólo cuando los periódicos necesitaron atraer a una nueva audiencia masiva de letrados fue que hubo una razón para hacer estas imágenes. Una vez que esa necesidad fue advertida, fue

¹⁷ En un inicio, los editores no creyeron que la tira calificara para la sección de tiras cómicas, y la pasaron a la sección de Arte y Drama. Fue la admiración personal de William Randolph Hearst la que hizo que Krazy Kat pasara la sección de los funnies, y dio a Herriman completa libertad creativa. Este cambio popularizó definitivamente la serie.

¹⁸ “el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas”, había dicho Ernst. Citado en Danto, Arthur C., op. cit. pág. 28.

¹⁹ Roger Chartier, op. cit.

²⁰ David Carrier, op. cit., pp. 71-73.

fácilmente satisfecha; la invención de los cómics sólo requería la adaptación de una tecnología visual previa, el globo de diálogo, y el desarrollo de una secuencia narrativa cercana.”²¹

Así concluye una larga línea que según Carrier va de Giotto al Impresionismo. La solución que parece tan simple, incluso obvia, no lo fue del todo porque justamente incluso cuando lo que se atacaba era el canon impuesto a priori – en sus múltiples versiones, de Vasari a los manifiestos –, los términos del conflicto seguían siendo los mismos, como la serpiente que mordiendo la cola hasta confundirla con su cabeza deviene infinita. El Arte, así planteado, se encontraba con sus propios límites al intentar llegar a las masas sin cambiar su naturaleza. Sólo un objeto que tuviera un contacto cotidiano, directo, público y privado a la vez, con sus lectores podía cumplir con la fórmula hegeliana según la cual sólo se completaría el ciclo cuando la distancia entre sujeto y objeto fuera abolida. Suena pretencioso y hasta absurdo pensar que semejante sentencia se vea concretada en algo tan trivial como una historieta. Si se tiene sentido del humor, podrá apreciarse el papel de la ironía en la Historia.

Y ciertamente no es un factor a ser subestimado. La crítica que Carrier realiza a Danto es justamente esa: Danto señala la trampa en la que caen Gombrich y Greenberg – de quienes se propone como sucesor –, cuando afirma que sus visiones como críticos de arte no pudieron incluir la Brillo Box de Warhol, con lo que todo el edificio teórico se derrumbó. Pero al mismo tiempo Danto elige 1964 como el año donde la abolición hegeliana entre sujeto/objeto se concreta porque no puede ver fuera del circuito que ha sido constituido por ese arte que ha llegado a su fin.

“Danto se apresura a decir que en su era posthistórica el pluralismo es posible, pero ya en la era de [Clement] Greenberg²² eso era cierto; en cuanto más se siga reescribiendo la historia del modernismo, más claro queda que la situación del arte hacía tiempo era posthistórica (...) Rechazo la postura de Danto como describiendo la historia tal cuál es y no como ofreciendo meramente una lectura imaginativa de la evidencia (...) La identificación [de Danto] del rol de la Brillo Box de Warhol es enteramente consistente con otras descripciones de la historia del arte en la cual el fin está ubicado en otro momento o aún no ha sucedido y puede que, hasta lo que sabemos, nunca vaya a.”²³

²¹ *Ibíd.* op. cit, pág. 108.

²² Clement Greenberg (1909 – 1994), crítico de arte norteamericano quien defendió *avant-la-lettre* al expresionismo abstracto, y en particular la figura del pintor Jackson Pollock (1912 – 1956) dentro de esa corriente artística, y posteriormente se negó a considerar al arte pop como arte.

²³ *Ibíd.* Op. cit, pp. 118-119-122.

La postura de Carrier enfatiza lo difícil de romper definitivamente con el canon. Si bien es claro que tanto en él como en Danto hay una elección – que se vuelve política e ideológica -, es interesante, en vista del pluralismo a defender, tener en cuenta las fisuras del sistema como pistas para seguir el camino de la transición posthistórica. Como en la Carta Robada de Poe, la prueba siempre estuvo a la vista de todos.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Estética y Política*, Traducción y compilación a cargo de Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009.
- Buchenhorst, Ralph. “Mesianismo y vida cotidiana. Caracterizaciones del pensamiento de Walter Benjamin”, prefacio a *Estética y Política*, Traducción y compilación a cargo de Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009.
- Carrier, David. *The aesthetics of comics*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2000.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural.*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2005 (1983).
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Buenos Aires, 2009 (1997).
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*, Editorial Lumen, Buenos Aires, 2004 (1964).
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa y otros textos*, Editorial Nacional, Madrid, 2002 (1976).
- McCloud, Scott. *Understanding comics. The Invisible Art*, Harper Perennial, New York, 1994.
- Tiquun. *Llamamiento y otros fogonazos*, Ediciones Acuarela, Madrid, 2009.
- Vasari, Giorgio. *Lives of the Artists*, edición digital en <http://www.efn.org/> adaptado según la traducción original inglesa a cargo de Gaston C. De Vere (1912-1915).



Fig. 1. Brillo Box (1964), Andy Warhol.

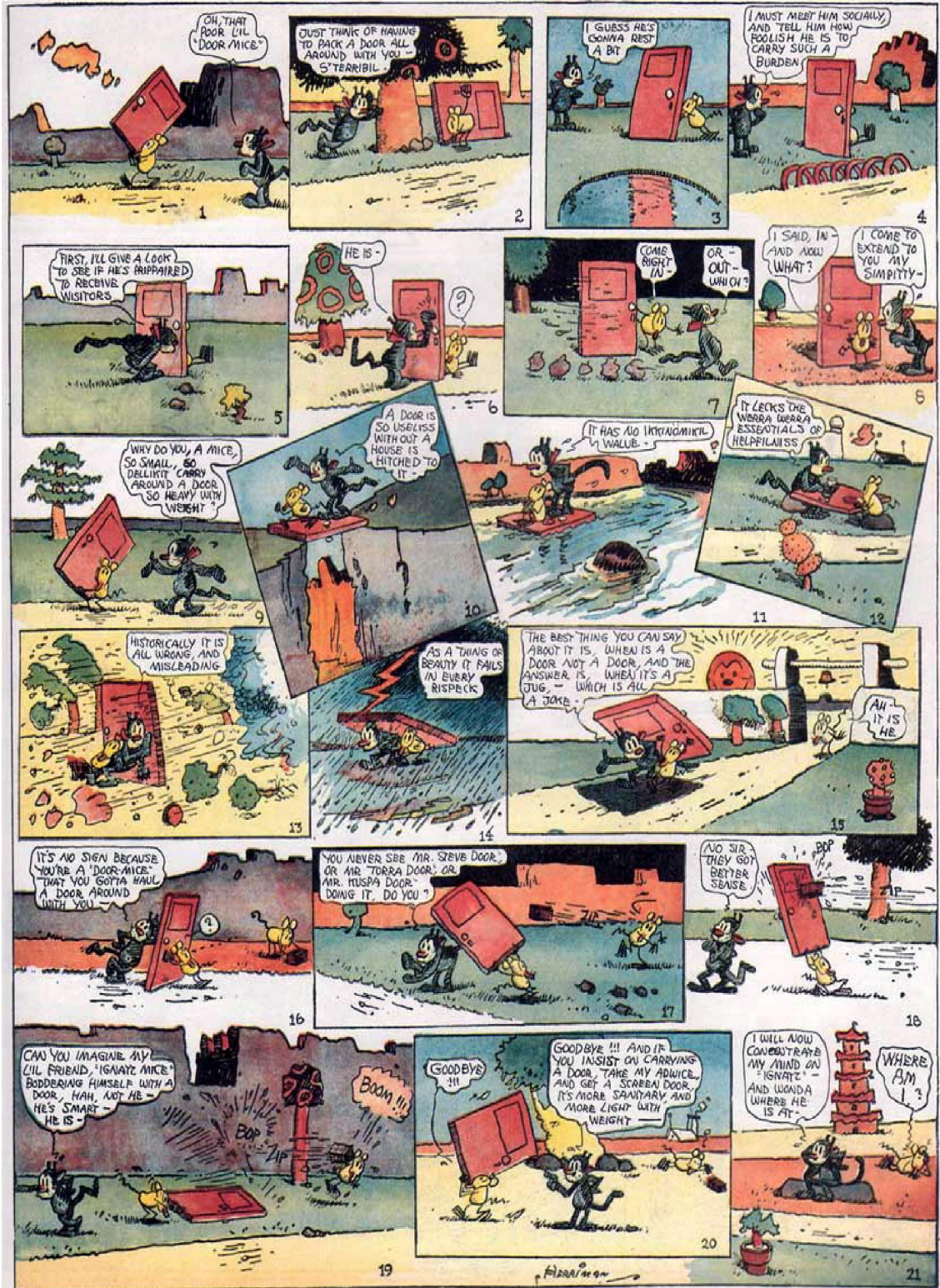


FIG. 2. Tira de Krazy Kat publicada el 21 de enero de 1922 en el New York Evening Journal.