

Andy Warhol, o el poder transfigurador del lugar común, según Arthur Danto

Arthur Danto: *Andy Warhol*, Paidós, Barcelona, 2011.

Arthur Danto (1924) ha tratado de confirmar en *Andy Warhol* (Paidós, Barcelona, 2011) (1928-1987), una antigua tesis acerca de su teoría institucional del arte que ya en 1964 le supuso una auténtica conversión interior. En efecto, la visita que hizo a la exposición que Andy Warhol entonces organizó en la Galería Stable de París dedicada a sus características pinturas de “arte pop” supuso tal impacto, que pasó de ser un filósofo académico mundialmente conocido por sus análisis lingüísticos a un crítico de arte, o mejor dicho a un filósofo del arte, que encontró una fuente de inspiración inagotable en el entonces tan criticado y desconcertante “arte pop”. En efecto, en vez de tomarlo como una forma banal o simplemente secundaria de manifestación artística, la tomó como una nueva forma privilegiada, o mejor dicho institucionalizada, de acceder al conocimiento del arte en general, y de la realidad en especial, en la medida que este proceso requiere la ayuda de unos complementos meramente convencionales, como ahora sucede en el tipo de pinturas pop de Andy Warhol.

En cualquier caso se hacía necesario en analizar el arte de Warhol desde otra perspectiva, diferente a las que hasta entonces habían sido habituales, como ahora sucede con la *teoría institucional del arte*. En efecto, ya no apreció en su pintura la posible crítica latente al sistema capitalista o a la sociedad consumista americana o su profunda hibridación con la cultura popular americana, o el carácter icónico que acabarían teniendo muchos de sus cuadros, como representantes de un época y de un momento preciso, como fue el que le tocó vivir. O mejor dicho, ahora se le siguen reconociendo a Andy Warhol todos estos méritos, pero por encima de todo ello se pretende destacar un mérito extraordinario que acabaría dando a su pintura un significado *transfigurador* totalmente nuevo, a saber: su capacidad de transformar los objetos más vulgares y cotidianos, o los así llamados lugares comunes, en objetos directos de una reflexión filosófica tendencialmente abierta a un gran público, como el paso de los años acabaría demostrando.

De este modo ahora se postula una sistemática supresión de muchas de las barreras convencionales que anteriormente se ponía a este tipo de experiencias, donde se pensaba que la belleza necesariamente estaba ligada al seguimiento de un determinado canon, a lo extraordinario, o a la posesión de una técnica muy depurada, como de hecho seguía ocurriendo en las vanguardias artísticas de comienzos de siglo, en el nuevo realismo de tipo fotográfico o en el arte abstracto, cuando Warhol acabaría demostrando que todo ello era muy secundario y que en absoluto resultaba necesario para que pudiera tener lugar el poder *transfigurador de sentido* que es característico de todo acontecimiento verdaderamente artístico. En cualquier caso ahora se considera que este carácter *institucional* que ahora se acaba otorgando a un lienzo para pasar a considerarlo como un “cuadro”, con la categoría de autén-

tica obra de arte, sería el rasgo común a toda auténtica obra artística, con independencia de la época o del estilo a la que se adscriba.

A este respecto ahora Arthur Danto se remonta a sus anteriores propuestas en “*La transfiguración del lugar común*”, prolongando algunas sugerencias de Goodman, para mostrar como la esencia de cualquier obra de arte, con independencia de la época y del estilo artístico a la que se adscriba, incluido el propio arte pop, reside en un rasgo muy particular. En efecto, fue entonces cuando consideró que el rasgo común a toda creación artística, ya caiga bajo un determinado canon artístico u otro, consiste en el creciente poder ‘*transfigurador*’ del sentido ordinario inicialmente otorgado por la fantasía a un objeto vulgar para otorgarle otro completamente diferente, pasando así a considerarlo una auténtica obra de arte. A este respecto Goodman y otros críticos de arte, como Gombrich, recurriendo a los ‘ready-made’ de Duchamp como ejemplo de este poder de *transfiguración* que pueden experimentar los objetos más vulgares cuando se les presenta en auténticas *obras de arte*, a pesar de seguir siendo objetos absolutamente vulgares, como sucede con la pipa o los urinarios de Duchamp.

De todos modos en estos casos Nelson Goodman y Gombrich, siguieron manteniendo la necesidad de servirse de los peculiares *juegos del lenguaje y artificios ilusionistas* descritos ya antes por Wittgenstein, para justificar este singular poder ‘*transfigurador*’ que se opera en general en la obra de arte, pero especialmente en los ‘ready-made’. Sin embargo Danto ahora pone de manifiesto como Warhol habría generalizado aún más este tipo de procesos, sin que ni siquiera fuera necesario tener en cuenta estos dos elementos mínimos que anteriormente se requerían para poder considerar un objeto cualquier en una auténtica obra de arte. Hasta el punto que Warhol habría concebido el arte-pop como una forma privilegiada de acceder por parte del gran público a una reflexión de tipo filosófico acerca del ‘poder transfigurador’ de las representaciones artísticas en especial y de las representaciones mentales en general, pudiéndoles otorgar un rango o valor cognoscitivo muy distinto según la perspectiva desde que las veamos. Hasta el punto que Danto opina que a partir de los años 60 ya no se puede disociar esta profunda unión que Warhol introdujo entre arte y filosofía.

Evidentemente el iniciador de este proceso seguiría siendo Duchamp, cuando llamó la atención sobre un artificio muy sencillo usado con profusión por los medios de comunicación en general y la teoría del arte en especial, pero que hasta entonces se había tenido poco en cuenta: justificar el posible *efecto ilusionista* de una imagen virtual en virtud de un tipo de artificios meramente reiterativos de tipo *mimético* con capacidad de *transfigurar* el significado vulgar de aquel objeto natural para darle un significado mucho más excelso. Hasta el punto que el *objeto vulgar* podía elevarse a la condición de *obra de arte*, si sus potenciales destinatarios pasaban a atribuirle el rango de una *realidad virtual* compartida, con el tipo de *etiqueta* o *denominación estilística* que en cada caso se estimase más oportuna, como en este caso sucede con los ‘ready-made’.

De este modo Duchamp podría haber asignado a objetos aparentemente vulgares un valor artístico o comunicativo verdaderamente extraordinario, ampliando enormemente las posibilidades de la *creatividad artística* o de la simple co-

municación social, como de hecho ocurrió en el mundo de la creatividad artística y virtual posterior a 1950. De todos modos Warhol, según Danto, habría dado un paso más, a saber: el arte-pop habría prescindido del resto de parafernalia artística y de cánones artísticos convencionales que aún quedaba en las performances de Duchamp, inevitables para transformar el objeto vulgar en un objeto artístico, llevando a cabo una auténtica recuperación del *'poder transfigurador' del lugar común* por sí mismo, por el mero hecho de la provocación que a su vez genera su simple *puesta en escena* por parte del propio creador artístico, en este caso Warhol, sin necesidad de ningún otro artificio artístico complementario.

A este respecto Warhol habría puesto de manifiesto como es posible incrementar aún más el *"poder transfigurador"* de la *imagen virtual mediática* del llamado arte-pop siempre que la puesta en escena reúna un conjunto de requisitos o *rasgos estéticos* muy precisos. Por ejemplo, se debe poder distinguir su *significado vulgar o natural* respecto al *significado simbólico-virtual o icónico* que de un modo inesperado le puede sobrevenir al situarlo en un nuevo contexto totalmente diferente, pudiendo dar lugar a un auténtico efecto de tipo *ilusionista*, aunque sin necesidad de recurrir ya a ningún tipo de truco o artificio como hasta ahora era habitual, como simple consecuencia de la mera puesta en escena que se lleva a cabo. Especialmente así habría ocurrido en el caso de determinadas obras de "arte pop" y otras imágenes seriales similares donde el recurso a objetos de tipo popular o simplemente cotidiano permitirían atribuirles una creciente verosimilitud en el modo de identificar los sentimientos humanos, dotándoles de un potencial icónico respecto a la cultura americana o a un determinado modo de ver la vida en la sociedad postindustrial, ya se trate de una representación de las Cajas Brillo, de la Sopa Campbell, de una botella de Coca-Cola, de la imagen de Marilyn Monroe o del Pato Donald.

En todos estos casos acaba ocurriendo algo similar a lo que sucede en los *medios de comunicación*, donde la mera *repetición mimética* de una imagen acaba otorgándole un grado de *verosimilitud* muy superior a la que inicialmente pudiera tener, de modo el final la imagen puede acabar alcanzando un significado *simbólico-virtual* o simplemente icónico muy diferente del que inicialmente no tenía, ya sea por el rango o el carácter compartido que alcanza como representación de toda una época. Las imágenes de las *Cajas Brillo* acaban simbolizando la sociedad de consumo, como las de Marilyn Monroe, de Mao o las del Pato Donald pretenden hacer un homenaje a un determinado concepto de cultura popular un tanto ingenua, aunque en ambos casos se lleve a cabo una sobrevaloración o transfiguración de su poder representativo que en gran parte está injustificada. Para justificar estas conclusiones en la *Introducción* se enfatiza el modo tan distinto como la crítica del arte americana y la europea valoraron el llamado arte-pop, la primera considerándolo un arte meramente banal, y la segunda valorando sólo desde el punto de vista de la crítica ideológica, sin terminar de reconocerle un auténtico valor artístico, como ahora se hace a través de siete pasos:

1) *La ventana de Bonwit, abril de 1961*, describe la transformación que experimentó el propio Warhol a raíz de su primera exposición de su cuadro de arte pop,

Antes y después, dedicado a un anuncio sobre cirugía estética, para pasar a convertirse inesperadamente en un icono de la cultura americana.

2) *El pop, la política y la distancia entre el arte y la vida*, describe la génesis del cuadro pop *Latas de sopas Campbell*, que popularizaron este tipo de manifestación artística en la década de los 50 y 60, coincidiendo con el final de la segunda guerra mundial y la guerra fría, lo que le dio una fuerte proyección política, tomándolo como un icono de las sociedades libres frente a las complejidades del arte abstracto y al pretendido realismo del arte socialista soviético.

3) *La Caja Brillo*, que mejoraba los ya conocidos “ready-made” de Duchamp de los años 10 y 20, al parodiar un tipo de lugares comunes aún más arraigados en la cultura popular, unidos a una técnica serigráfica, sin firma, que no necesitaban de ningún tipo de sofisticación para poder ser interpretados, pero que eran inconfundibles.

4) *Imágenes en movimiento*, analiza el rodaje de la película *Sleep* en 1963, o de *Blow Job* o *Empire* de 1964, y otras, donde la series de fotogramas cinematográficos se interpretaban como un simple producto bastante vulgar de meras técnicas serigráficas reiterativas, que a su vez permitían llevar a cabo diversas parodias bastante escandalosas de comportamientos vulgares claramente obscenos o de la filmografía popular del wester americano, demostrando que también se les podía dotar de un *poder transfigurador* muy singular.

5) *La primera muerte*, describe la consagración definitiva de Warhol en el imaginario colectivo a raíz del intento de asesinato que experimento por parte de una perturbada, Valery, aunque finalmente pudo ser reanimado y todo quedase en un mero intento de homicidio. Todo ello ocurrió en la Silver Factory, donde a su vez había tratado de parodiar las propuestas de la llamada Escuela de Nueva York, con las series dedicadas a Marilyn Monroe y Mao, con éxito económico creciente.

6) *Andy Warhol Entreprises*, donde describe su tercer intento por poner en marcha una nueva Factoría de cortos cinematográficos, o las series serigráficas dedicadas a la hoz y el martillo, al dólar o a la bandera americana, que le reportaron su consagración definitiva como el rey del arte-pop, así como el consiguiente éxito económico.

7) *La religión y el lugar común*, describe las profundas inquietudes filosóficas y religiosas católicas de Warhol, que le llevaron a interesarse por el *Sacra Caliz* o Grial de Valencia, o por las series de *Últimas Cenas*, o de aviones siniestrados, de Elvis o de Jesús. De todos modos ahora la génesis de esta última crisis religiosa se retrotrae a 1961, justo cuando dejó de ser un pintor convencional dedicado a diseñar artículos comerciales, para volverse un icono de la cultura americana, concibiéndola como el motor oculto de toda su transgresora trayectoria artística.

Para concluir, una reflexión crítica: para la *teoría institucional* de Danto la ruptura del arte contemporáneo respecto de los cánones clásicos ha generado un proceso positivo de mayor reflexión filosófica sobre la naturaleza del arte. Hasta el punto que el llamado arte-pop como el resto de las manifestaciones del arte más vanguardista se inserta en el propio proceso de creatividad artística, sin considerar que hay existido una ruptura total respecto del modo de concebir el arte anterior a

1950. En este sentido ahora se exige del espectador una actitud *transgresora* similar a la que hace gala el artista cuando utiliza la creatividad artística para llevar a cabo un tipo de reflexiones filosóficas aparentemente desorbitadas, llevando a cabo una tarea educativa que en su opinión resulta totalmente imprescindible. De todos modos ya Gombrich en la polémica que mantuvo con Goodman a este respecto criticó a Wittgenstein la pretensión de resolver por recurso a la *semiótica* o al mero *simbolismo* lo que requeriría una justificación específica de los respectivos procesos de creatividad artística, ya se refieran al logro de una *ilusión figurativa*, como fue su caso, o a la provocación de un proceso reflexivo de este tipo, como ahora parece ser el caso.

A este respecto las tesis de Danto obligan a plantear una cuestión previa más decisiva: ¿Este proceso de mayor reflexión autorreferencial de los procesos generados por la propia creatividad artística ha supuesto una mayor profundización en la comprensión de una posible evolución de los actuales estilos artísticos respecto de los de épocas pasadas más o menos lejanas? ¿Puede resultar satisfactorio afirmar que Warhol simplificó aún más los procesos de creatividad artística, sin necesidad de tener que aportar un criterio unificador en toda la posterior proliferación de cánones de belleza y estilos artísticos, que a su vez generó la así llamada Escuela de Nueva York, ya estuvieran o no en continuidad con el arte anterior? ¿Se puede aceptar que la puesta en escena del arte-pop es de suyo transparente, sin que el artista no proyecte ya una determinada perspectiva sobre aquello que él mismo expone, cuando su correcta comprensión exige un complejo proceso de aprendizaje como al que ahora se nos somete?

Carlos Ortiz de Landázuri
Universidad de Navarra