

Arte Pop. Una aproximación al modelo semiológico de la obra de Andy Warhol

Pop Art. Approaching the Semiological Model of Andy Warhol's work

Recibido: 24-11-07
Aceptado: 12-05-08

Aspacia Petrou

Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela.
E-mail: aspacia_petrou@hotmail.com

Resumen

Mediante el presente artículo se sientan las bases ideológicas que preparan el camino a la definición del arte pop, arte éste que ha sido desvirtuado por muchos, dada su vinculación a la cultura de masas. Su correspondencia con el hombre de masa se basa en procedimientos artísticos industrializados que resaltan imágenes iconizadas de las revistas ilustradas, la televisión, el cine y las vallas publicitarias entre otros, catalogadas de banales, intrascendentes y superficiales, olvidando con ello destacar la pertinencia semiológica de un fenómeno que vincula los fundamentos éticos, estéticos y técnicos de la obra a la praxis de un proceso dinámico, crítico y reflexivo. Se analiza la obra de Andy Warhol, como manifestación de un proceso dialéctico que aunque fundamentado en el consumo y para el consumo, se objetiva como un fenómeno de comunicación y significación innovadora.

Palabras clave:

Arte pop, cultura de masas, consumo, estereotipos, obra warholiana.

Abstract

This article establishes ideological foundations that prepare the way for a definition of pop art, art that has been distorted for many due to its connection with mass culture. Its correspondence to the man of the masses is based on industrialized artistic procedures that highlight iconized images from illustrated magazines, television, movies and advertising, among others, which are catalogued as banal, non-transcendent and superficial, thereby forgetting to emphasize the semiological pertinence of a phenomenon that links the ethical, aesthetic and technical foundations of the work to the praxis of a dynamic, critical and reflective process. This article analyzes the work of Andy Warhol as a manifestation of a dialectical process that, although founded on and for consumption, objectifies itself as an innovative phenomenon of communication and signification.

Key words:

Pop art, mass culture, consumption, stereotypes, Warhol's art.

1. Prolegómeno

Mucho se ha hablado del superficial y efímero carácter del Arte Pop, movimiento artístico que surge inicialmente en Gran Bretaña entre 1955 y 1963, para luego proyectarse a los Estados Unidos de Norteamérica, en donde encontrará gran acogida en medio de una sociedad anónima y consumista, con una gran "adecuación a la media" y orgullosa de una unanimidad expresada en una cultura de masas, fundada en el "consumo y para el consumo".

No hablamos aquí, de un arte que surge a partir de una dialéctica estética entre arte y belleza, sino de una manifestación artística que surge de la habilidad creadora de "imágenes totémicas" innovadoras, objetivadas como elementos de comunicación y como procesos significativos, cuyo interés principal no radica en los complejos valores formales de la obra, sino en la exaltación de objetos tradicionales que debido a su falta de importancia, accesibilidad e insipiencia, habrían pasado desapercibidos hasta entonces por las diferentes manifestaciones formales de la plástica. Propone pues, el Arte Pop la sustitución del valor estético fundamentado en la concepción filosófica de lo bello, puesto que no existe, en efecto, nada de bello en una pintura o serigrafía de una lata de Sopa Campbell's o en una serie de botellas de Coca Cola, por así decirlo.

La definición de arte, tratándose del Arte Pop, nos sugiere la evolución estética de un concepto referido a aspectos de la praxis artística, que se abre a nuevas interpretaciones del mundo cognoscible, un nuevo orden estilístico que se adecua a una época de grandes cambios sociales y de renacimientos nacionales, un arte de contenidos intelectuales muy diferentes, una nueva forma de comunicación del mensaje filosófico en tanto que artístico.

Existe en el Arte Pop un mensaje que subyace en la idea de la imagen representada, una transmisión de lo "eidético", que se vale del mundo sensible de las formas expresadas a través de innovadoras representaciones visuales en las cuales, "(...) el artista no se abandona pasivamente a la naturaleza, sino que se esfuerza en apropiarse de ella vertiéndola en una expresión" (Calebrese, 1997: 20), transformándola en una manifestación mucho más complicada de lo que se piensa.

Conscientes del efecto generado en el tratamiento de las formas, el artista pop nos remite a estereotipos que reflejan una sociedad frente a sus propios valores, fundada en una cultura de masas (1) con capacidad de acceder a una especie de "cultura superior" (2), a través del

beneficio de la cultura. El exceso de información generado a través de los diferentes sistemas de comunicación, que a fin de cuentas no son más que la excusa de explotación de la imagen respecto al concepto, serán entre otros, los encargados de inducir al público al consumo de productos culturales, que por demás, prometen la transición de una "cultura inferior" a una "cultura superior".

La creación de una simbología de fácil universalidad, que crea "tipos" reconocibles de inmediato a través de los diferentes sistemas de comunicación y de la implementación de una variada gama de métodos y medios tecnológicos, sujetos al ensayo y error, permite sentar las bases de un arte único capaz de posicionarse como uno de los movimientos precursores del arte contemporáneo estadounidense. Arte que surge a partir de una exigencia por lo nuevo, de la exigencia del genio nietzscheano, de la exigencia de la trasgresión y de la irreverencia, como una fusión de vida y arte sin límite, en donde la legitimidad de la investigación creativa radica en la necesidad de mostrarse y de ver algo que no estaba mostrado. Es precisamente esa necesidad de mostrar y de extender a todo poder, el poder de producir, lo que permite la individuación del artista pop. Tal necesidad de expresión es impelida por causa de una voluntad que obra no en virtud de una "causa libre", sino de una "causa necesaria", es decir de una volición que se objetiva en la función de obrar por causa de una necesidad, necesidad ésta que encuentra su fundamento principal en el ejercicio de la razón (De Spinoza, 1980: 81).

2. Breve reseña biográfica de Andy Warhol

Como iconización de este arte se yergue la figura de Andy Warhol, considerado por muchos como el precursor del movimiento pop norteamericano.

Su verdadero nombre era Andrew Warhola y nació en un suburbio de Pittsburg, Pennsylvania en 1928. Provenía de una familia pobre de inmigrantes eslovacos, su nacimiento estuvo marcado por dos grandes acontecimientos, la caída de Wall Street (1929) y la Gran Depresión. Al igual que millones de estadounidenses, Warhol tuvo que sufrir los estragos de una niñez muy difícil.

Fue un niño tímido y muy enfermizo, durante esta etapa de su vida tuvo que pasar largas temporadas postrado en cama, más tarde reconocería, que ese período angustioso de su enfermedad fue muy importante en el desarrollo de su personalidad, de sus habilidades y preferencias artísticas (García, 1989: 25).

Tras la muerte de su padre en (1945), Andy decide asistir al Carnegie Institute of Technology (actual Carnegie Mellon University), en donde comienza a vincularse con la danza moderna y las artes plásticas. Luego de graduarse en (1949), decide marcharse con todas sus propuestas artísticas y unos pocos dólares en su bolsillo a la ciudad de New York.

Luego de la II Guerra Mundial, Estados Unidos se convertiría en una de las mayores potencias del mundo. Para los europeos perseguidos, América era el paraíso. "Un país joven, dinámico y en progreso continuo, de aluvión, habitado por gentes que procedían de todas partes del mundo y con un gobierno democrático (...)" (García, 1989: 16). País éste en el que el arte tenía ya el terreno abonado. Nueva York asumiría eventualmente, el rol de capital mundial del arte, relevando a París, cuna de las grandes corrientes artísticas europeas.

Cansados del academicismo y de la retórica abstracta impuesta por el Expresionismo Abstracto, surgen a finales de los años 50, dos reacciones diferentes en el ámbito artístico norteamericano, Jasper Johns, con sus representaciones de banderas y otros objetos cotidianos, y Robert Rauschenberg, con la incorporación de materiales propios de los medios de comunicación de masas a sus collages. Por su parte, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, George Segal, Jim Dine, Tom Wesselmann y James Rosenquist artistas de la Escuela Pop Neoyorquina desarrollarían obras inspiradas en imágenes extraídas de los anuncios publicitarios, comics y otros productos, representativos todos de la cultura de masa norteamericana.

Para la década de los cincuenta, Warhol ya se había convertido en un artista comercial exitoso y muy bien remunerado, sin embargo, él deseaba un reconocimiento aún mayor como artista, su necesidad de trascendencia queda perfectamente evidenciada no sólo a través de su obra, sino en la palabra que hiciera colocar en su epitafio: "invención", como muestra de su espíritu inquisidor, siempre activo y en búsqueda de nuevas ideas.

Su adicción a la fama, lo llevó a convivir con la vida pública nocturna, en donde entabló amistad con grandes estrellas del cine y la televisión. Siempre observador, siempre acucioso, a donde quiera que iba, llevaba consigo una cámara y una grabadora, esto le permitía captar los distintos estados mentales de aquellas personas con las cuales compartía a diario.

Atendiendo a un consejo que le diera Muriel Low, decide pintar objetos cotidianos, utilizados en el día a día de la sociedad norteamericana, hasta ahora desapercibidos o ignorados por la lente del artista. Con la ex-

periencia obtenida del mundo de la gráfica y con la aplicación de diferentes materiales y técnicas que van desde el óleo hasta los más variados procesos de serigrafía fotomecánica, Warhol iniciaría una carrera de fama internacional y con un éxito económico bastante considerable. Trabajo éste que no le sería difícil de llevar a cabo, pues el mismo era parte de esa estructura social narcisista y consumista.

"Influido por Jasper Johns y Robert Rauschenberg, se dedicó a la ilustración de objetos populares, como la botella de Coca Cola y personajes de historietas, como ya lo había hecho su contemporáneo Roy Lichtenstein. La diferencia entre ellos radica fundamentalmente en la elección de los personajes, mientras que Lichtenstein pintaba modelos anónimos populares, Warhol se inclinaba por héroes, como Dick Tracy... Entre muchos de los objetos con los que Warhol solía identificar a la naturaleza de la gran sociedad estadounidense... se encontraba la botella de Coca Cola, reconocida fácilmente por su forma y también por su color... Como señalaba el propio Warhol, hay una sola Coca, y todo el mundo, desde los presidentes y las estrellas de cine hasta la gente más pobre, toma exactamente la misma bebida(...)" (Coplestone, 1997: 8,12).

Durante la época de los 60 y 70, la sociedad norteamericana se movía en medio de eventos que iban desde la Guerra Fría, pasando por las violentas confrontaciones interraciales que exigían los derechos civiles de los afroamericanos, la controversial Guerra de Vietnam, el violento asesinato del Premio Nobel de la Paz, Martín Luther King, culminando con el magnicidio del Presidente John F. Kennedy. Eventos estos, que habrían de estremecer los cimientos económicos, políticos y socio culturales de la nación norteamericana.

Estos, y otros tantos acontecimientos, inspiraron a Warhol a finales de la década de los setenta, a trabajar en una nueva serie denominada: "Desastres", en la cual se evidencia el lado oscuro, turbulento y escabroso de la sociedad estadounidense.

Su verdadero ingenio consistía en transformar "lo obvio y lo mundano" en pinturas enérgicas y sugerentes que despertaban la imaginación del observador, consiguiendo con ello algo que hasta ahora no había logrado conseguir el Expresionismo Abstracto: hacerse entender por el espectador.

Acusado de "prostituir" el arte, Warhol intentó ir más allá de lo que cualquier otro artista de su época lo hubiera hecho. De su trabajo cinematográfico experimental realizado en su estudio "The Factory" destacan: "Sleep", un documental de seis horas del Empire State, The Chelsea Girls, Lonesome Cowboys y Trash, entre otras. La mayoría de estas películas presentan un alto contenido erótico, con improvisaciones en el diálogo y ausencia de trama, catalogadas todas por la crítica, de entupidas y carentes de significado. Sin embargo, para Warhol se trataba más bien de "hacer algo mal, haciéndolo bien", su intención consistía en mostrar el lado inverso de la moneda, es decir, el lado decadente de la próspera sociedad estadounidense.

Warhol, acostumbraba rodearse de personas disfuncionales, las puertas de su estudio siempre estaban abiertas para recibir a cualquier clase de público; creativos, adictos, narcóticos, en fin, todos aquellos que se encontraban asociados a la cultura renegada del arte popular encontraron cobijo en las paredes del estudio plateado de Andy Warhol. Fue en ese mismo estudio, donde recibió un disparo a quemarropa por parte de Valery Solanas, una joven psicópata que había actuado en varias de sus películas. Un día llegó al estudio de Warhol y sacando un arma de una bolsa de papel, le disparó a quemarropa en el pecho luego de haber fallado dos disparos. Esta le reprochaba a Warhol el haber sido inducida a la prostitución durante el rodaje de sus películas pornográficas.

Warhol es trasladado de emergencia al hospital en donde los médicos se esfuerzan por salvarle la vida, sin embargo, éste estaría condenado de por vida a usar una especie de corset o faja muy apretada que le producía un constante dolor y angustia.

Un año después, regresa a su estudio pero ya no era el mismo, constantemente decía estar viviendo un "sueño de muerte" y que "debía haber muerto ese día" (García, 1989: 83). Pese a su situación, nunca dejó de crear, su última y más grande obra (considerada por muchos como el mejor producto de su trayectoria) fue: "La Última Cena", una reinterpretación contemporánea de la obra de Leonardo da Vinci (3), que corresponde a una etapa de sacralización del arte warholiano, "(...) en la cual al reproducir 60 veces el tema enfatizó que la reproducción de una copia en un medio diferente representará lo mismo para las masas artísticamente insensibles(...)" (Coppleston, 1997: 76).

El 21 de febrero de 1987 es ingresado de emergencia al hospital por presentar un fuerte dolor estomacal en donde se le opera de apendicitis, aún cuando la operación fue todo un éxito, jamás pudo levantarse de su

cama. La mañana del 22 de febrero de 1987 muere, producto de un ataque repentino al corazón. Dejando tras sí, un vasto legado artístico de innovadoras figuras emblemáticas, su arte le constituyó como uno de los principales expositores del arte pop norteamericano.

3. El valor semiológico del Arte Pop

Al analizar la producción artística warholiana nos percatamos de estar ante la presencia de una obra crítica, que al ocupar el lugar del texto ausente se transforma en una estereotipación que se vale de la mediación tecnológica para evidenciar la estructura social del individuo de masa e influir en el conocimiento que una sociedad pueda tener de sí misma hablando a partir de la obra, para y desde el espectador. Una especie de "submensaje" inserto en la obra que no puede ser apreciado a simple vista, una representación irónica de imágenes en donde, tal y como lo expresa Coppleston (1997) "(...) la cultura de la personalidad moderna reflejaba una transferencia momentánea, y a veces casi permanente, de la identidad, que iba desde los hacedores hasta los observadores adoptando la forma del cumplimiento de un deseo" (p. 24).

A modo de penetrar en el conocimiento de un arte que propone la constitución de un nuevo modelo que da cuenta de sus fundamentos y variables, nos ha parecido importante analizar la pertinencia semiológica de un fenómeno que vincula la expresión artística de un arte popular con la cultura de masas. Trátase ciertamente de una tentativa de interpretar con acierto la relación que se objetiva en el espacio plástico perceptual y que permite la lectura de una obra dinámica, crítica y reflexiva, que evidencia la congruencia artista obra- medio-perceptor.

Entendiendo que la "semiología no es solamente la ciencia de los signos reconocidos en cuanto a tales", sino que se pueda considerar igualmente como "(...) la ciencia que estudia todos los fenómenos culturales como si fueran sistemas de signos, partiendo de la hipótesis de que en la realidad todos los fenómenos culturales son sistemas de signos (...)", es decir, que la cultura es "esencialmente comunicación" (Eco, 1972: 68). Al respecto cabe añadir la definición saussuriana de semiología, entendida como "(...) una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social" (Saussure, 1965: 60).

Cuando Muriel Latow le vendió sus ideas a Warhol, le sugirió pintar objetos que fueran reconocibles por todo el mundo, pues bien, uno de los objetos que más destacarían en la obra del artista serían las latas de Sopas Campbell's. Por generaciones estas latas de sopas en sus diferentes versiones habrían ocupado un sitio importante

en el día a día de la sociedad norteamericana, como símbolo perenne de una larga tradición generacional y parte de una cultura que se perpetúa en gran medida a través de sus diferentes modos de vida. "(...) estas latas se convirtieron en el contenido de la primera exposición unipersonal de Warhol, y las exhibió en una sola hilera que recorrían toda la Galería, todas eran iguales, aunque distintas" (Copleston, 1997: 3), latas de sopa con sabor a tomate, latas de sopa de cangreja, latas de sopa de vegetales y latas de estofado de res, entre otras, serían parte del gran repertorio artístico desplegado por Warhol.

Eventualmente veríamos la evolución de esta temática plástica, a través de la invención "(...) de nuevas formas de colores para cada lata, conviniéndolas en artículos deteriorados (...)" (p. 6). En este nuevo ejemplo de la serie de latas de Sopas Campbell's, Warhol se expresa de manera muy distinta con respecto a las pinturas anteriores. Ahora representará latas originales con determinados defectos, que se apartan de la norma y con un tratamiento artístico, comercial y gráfico. En estas latas, sólo el papel, es decir, la capa exterior está dañada, mientras que la lata y supuestamente el contenido, aún están en perfectas condiciones. Aduciendo aquí a una especie de antropomorfismo que afirma "que todos somos diferentes e iguales al mismo tiempo", únicamente lo superficial marca la diferencia.

Estas latas se repetirán una y otra vez, como evidencia de un proceso de construcción ordenada de formas que destacan el paralelismo constructivo de la obra, otorgando un mayor énfasis al discurso narrativo. Esta construcción paralela de formas expresan a su vez, la aplicación de procesos de selección y combinación, de donde la imagen representada, tal y como lo afirma Ricardo Piñero Moral (2002) en su artículo Laberinto o esfinge se convierte en:

"(...) una palabra que no suena y la palabra es una imagen ciega (...). Tal vez, porque las imágenes son un complemento que enriquece visualmente un signo convencional, y además amplifican y configuran estructuralmente nuestra experiencia. Es decir, por un lado, actúan como ayuda para entender a través de la vista algo que en principio nos es ajeno y, por otro, fijan determinados contenidos. No es sólo que las imágenes desarrollen nuestra capacidad de expresión, representación y reconocimiento, sino que actúan como fijación de la experiencia: la memoria (...)" (p. 166).

Aunado al uso "redundante" de las latas de Sopas Campbell's, de los comics de Dick Tracy, de las botellas de Coca Cola, de las imágenes icónicas del cine y de las imágenes catastróficas de la serie "Desastres", se observa en la obra warholiana la manipulación de figuras retóricas, utilizadas como recursos estilísticos que contribuyen a la estructuración narrativa de la obra. Dentro de estas figuras destaca la metáfora y la metonimia, entre otras, presentes en las múltiples repeticiones de las botellas de Coca Cola, en los rollos de billetes y en el frente y dorso de dólares, en las imágenes triples e individuales de Elvis Presley, en las múltiples y sacralizadas imágenes de Marilyn Monroe, y en las frías representaciones de la serie "Desastres", en donde la metáfora, será el recurso utilizado por el artista para establecer vinculaciones inéditas entre los elementos de la obra, a la vez que devela atributos insospechados en estos que nos remiten a mensajes cargados de ironía (4), ambigüedad y antagonismo, mientras que la metonimia será el tropo translaticio que vincule a los elementos de la obra en una relación de causa-efecto, parte-todo, artista-obra, continente-contenido.

Una de las imágenes más famosas de la obra warholiana fue la de Marilyn Monroe, esta imagen adquirió una gran importancia dentro de la obra del artista, luego que se diera a conocer la misteriosa tragedia de su muerte en 1962, a partir de entonces Warhol trataría de representar a través de sus diferentes versiones de Marilyn, los diferentes estados emocionales de esta enigmática figura del cine pop. Aquí, como en tantas otras representaciones, el artista echará mano de cierto eufemismo retórico, para representar algunos eventos emblemáticos que trastocaron la funesta vida de este personaje.

Figuras como Marilyn Monroe y Elvis Presley serían en adelante, identificadas como iconos de un arte que se encontraba íntimamente vinculado a los fenómenos culturales de la masa. Ante la revelación de un mundo posible, el hombre de masa emergente de una cultura popular, veía en estas figuras del cine, la estereotipación de una moda capaz de proponer un producto cultural que permitiera la fruición de nuevas experiencias.

"La cultura de la personalidad moderna refleja una transferencia momentánea, y a veces casi permanente, de la identidad, que va desde los hacedores hasta los observadores y adopta la forma del cumplimiento de un deseo. El cine ha sido responsable por una reidentificación escapista cada vez mayor, más amplia y variada que en épocas anteriores. La creación de ídolos populares provenientes de todos los niveles y actividades so-

ciales se ha visto expandida, aún más, por la proximidad de la televisión (...)" (Copplesstone, 1997: 24).

La industria del cine al igual que el arte y los demás medios de comunicación masiva estarán en adelante destinados a una masa emergente de consumidores, genérica y diferente, una de las contribuciones de estos medios de masa sería la formación de un nuevo lenguaje estilístico, capaz de estimular efectos psicológicos en el hombre de masa.

4. Un acercamiento a los fundamentos éticos y estéticos de la obra Warholiana

Una de las intenciones del arte radica en la evocación de experiencias estéticas capaces de producir efectos de fruición en el espectador, ahora bien, si existe algo que bien pudiéramos calificar de evocador en el arte pop sería su intencionalidad de provocar un efecto, "(...) esto no implica necesariamente su exclusión del reino del arte" (Eco, 1973:85), a lo cual añade lo siguiente:

"(...) en la perspectiva cultural griega, el arte tenía la función de provocar efectos psicológicos, y tal era la misión de la música y de la tragedia, si damos crédito a Aristóteles. Que después sea posible, en aquel ámbito, extraer una segunda acepción del concepto de disfrute estético, entendido éste como captación de la forma en que se ha realizado el efecto, constituye otro problema. Es evidente que, en determinadas sociedades, el arte se integra de modo tan profundo en la vida cotidiana, que su función primaria consiste en estimular determinadas reacciones, lúdicas, religiosas, eróticas, y en estimularlas bien" (p. 85).

Si admitimos en el arte pop una definición de arte comunicante que tiende a la provocación del efecto, entonces se comprenderá por qué se ha asociado éste arte a la cultura de masas. El arte pop no sólo estimulará efectos emotivos o sentimentales en el individuo, sino que también tenderá "(...) continuamente a sugerir la idea de que, al gozar de dichos efectos", el espectador estará "perfeccionando una experiencia estética privilegiada" (p. 86).

De lo antedicho, podemos entonces inferir la intencionalidad de un arte que aunque provocador de un efecto, fundamentado en el consumo y para el consumo, no descuida los principios éticos, estéticos y técnicos de la obra, es aquí precisamente, donde reside el punto neural de la obra warholiana.

Por otra parte, es importante destacar el hecho semiótico del arte, el cual participa del fenómeno cultural, adecuando o adaptando su campo de interpretación a los diferentes contextos, razón por la cual, hoy, podemos evidenciar en el arte pop la riqueza signíca de un lenguaje que nos remite a procesos de significación, de un alto contenido ético y estético.

Así pues, Omar Calebrese (1997) en su libro *El Lenguaje del Arte*, a propósito del análisis realizado a partir de una descripción de los principios generales contenidos en la producción semiótica del Tratado de Umberto Eco (1972), añade que:

"Desde un punto de vista de teoría de la comunicación el concepto de producción de signos aparece como muy importante. Eco insiste en el hecho de que producir signos implica un trabajo. Pero es un trabajo de diferentes tipos y de diferentes grados de complejidad. Hay un trabajo en la medida en que se emiten señales, trabajo que es diferente según el tipo de señal (el sonido "perro" no es la misma cosa que el dibujo "perro"). Hay un trabajo de selección en el interior del repertorio de señales establecido por el código, que es diferente cuando para dibujar "perro" hace falta inventar un nuevo tipo sólo para esa necesidad, mientras en el lenguaje verbal ya existen tipos preestablecidos para cubrir las necesidades precisas. Finalmente, hay un trabajo de tipo combinatorio, de agregación de unidad en unidad de nivel superior" (Calebrese, 1997: 180).

Al rodear el hecho artístico y contemplarlo desde otra vertiente podemos obtener los ingredientes humanizantes de la obra, y la materia puramente artística. Bajo ésta nueva lectura del arte, nos aproximaremos a uno de los últimos trabajos en serie de Warhol, titulado "Desastres", en el cual se expresa:

"(...) la afección de la sociedad como la describió John Ruskin en el siglo XIX- que representa la otra cara de la civilización moderna, que debe enfrentarse al bienestar y a sus be-

neficios. Como el automóvil, que junto a sus ventajas indiscutibles provoca muertes y daños" (Coppelstone, 1997: 7).

A través de los múltiples métodos y de los variados procesos de selección y combinación insertos dentro de toda praxis plástica, se observa en la obra "Desastres", imágenes artísticas que basan su eficacia en gran medida en el uso retórico de los signos visuales, si bien la retórica aquí, se encuadra en el nivel pragmático, ya que se remite en particular al uso de los signos como tal. Imágenes que acusan una significación que vas más allá de lo expuesto.

En la serie "Desastres" vemos pues, un proceso de impresión que vincula el uso de imágenes totémicas a los diferentes mecanismos de industrialización tecnológica, como un todo que interactúa con la obra, remitiéndonos a contenidos que guardan estrecha relación con su entorno. Imágenes que despiertan un efecto moralizante en el espectador, y que se alzan como reflejo de una cultura.

Imágenes como disturbio racial rojo, suicidio, la silla eléctrica, en sus diferentes versiones, desastre de atún, cinco muertes en naranja, desastre de sábado y bomba atómica, serán entre otras, las que conformen esta serie de catástrofes. Las cuales nos advierten que quizás, no todo era tan maravilloso en la sociedad norteamericana de los años sesenta y setenta.

La tensión racial en el sur de los Estados Unidos, provocaba disturbios generalizados a favor de los derechos civiles de los negros. La muerte institucionalizada más aterradora y formalmente ejecutada, representada en las diferentes versiones de la silla eléctrica, se abrió paso como símbolo de un nuevo instrumento de pena capital. Por primera y de forma inédita, el gobierno de la ciudad de Nueva York, abolía la pena de muerte por electrocución y cámara de gases, instaurando un nuevo símbolo de muerte: "La Silla Eléctrica". El tratamiento insípido que Warhol le concede a este símbolo de la muerte y castigo, visto desde el punto de vista de los agentes que lo llevan a cabo, evoca distintas etapas intrincadas de la emoción. La silla eléctrica se convierte así, en un símbolo histórico para el cual muchos espectadores deben haber tenido respuestas ambivalentes, algunos por lo menos tienen que haberse preguntado si esta silla tan discutida podría haber llegado a transformarse en un símbolo del crimen y la violencia cada vez mayores.

Por otro lado encontramos en la obra "Desastres de Atún", el ejemplo más apropiado que avala el planteamiento filosófico de Crisipo, uno de los más des-

tacados escolarcas del estoicismo antiguo. Éste afirma que la imperfección de los individuos repercute en un bien único a la perfección de otros. Crisipo sostiene que para que los bienes existan, también deben existir los males, justificando así la teoría de los contrarios, que sostiene que en ningún par de contrarios puede existir el uno sin el otro, de tal suerte que si se eliminara el uno se acabaría también con el otro, anulándose por lo tanto los dos (Copleston, 2001: 388). La existencia del mal, se convierte así, en ocasión propicia para el avance de la ciencia, cuyo efecto benéfico repercute en la humanidad en general.

Las imágenes de "Desastres de Atún", son la repetición continua de latas de atún, dispuestas en forma paralela con las fotografías de dos mujeres que murieron de botulismo como resultado de la ingesta del contenido de dichas latas, las víctimas parecen felices, lo cual suscitó una serie de interrogantes en el ciudadano común de la época.

Hoy, más que nunca, el planteamiento de Crisipo cobra vigencia, al conocer que la toxina botulínica *Clostridium* causante de la enfermedad toxoinfecciosa conocida como botulismo, que acabó con tantas vidas en años pasados, ve justificada su existencia en la aplicación diluida del botox, que en cantidades moderadas sirve no sólo al tratamiento de enfermedades múltiples, sino también al embellecimiento estético de las masas que disfrutan en la actualidad de los alcances de la ciencia y la tecnología.

Por último, difícilmente podría haberse encontrado un ejemplo más apropiado de la eficiente búsqueda humana de la muerte y la destrucción, como el representado en la serigrafía de la "Bomba Atómica", en ésta el fondo rojo invade la escena, el mismo símbolo apropiado de la sangre, mientras que la progresión hacia la destrucción total y el olvido siniestro se revela a través de la sucesión de imágenes que van oscureciéndose progresivamente y haciéndose cada vez más confusas. Aduciendo con esto a la banalización de una sociedad, que abrumada por un mundo de oportunidades, no es capaz de avizorar los peligros de una vulnerabilidad colectiva. Una sociedad que inmersa en una nueva cultura, desconoce los innumerables experimentos que a nivel científico y tecnológico, socavan los sagrados derechos humanos, en nombre de un mal interpretado progreso global.

Ayer como ahora, estas imágenes de la bomba atómica, se yerguen como el claro reflejo de una sociedad que permanece en su mayoría, impávida ante la amenaza de este instrumento de destrucción masiva. Imágenes estas, que quizás nos advierten, acerca de la

necesidad de crear las vías necesarias que permitan mediante el dialogo del respeto y la buena convivencia, garantizar la construcción de una humanidad basada en valores éticos que promuevan, entre otras cosas, la defensa incansable de la vida humana: la vida en plenitud, la vida para todos.

Consideraciones Finales

Sobre la base de las reflexiones teóricas y de los análisis desarrollados, se establecen las siguientes consideraciones finales:

- "El arte pop es la evidencia de un fenómeno de masificación masiva, que se asocia indeliblemente a la cultura de masas.
- "La aceptación del arte pop como un nuevo arte que se vincula a la masa naciente, se debe al reconocimiento de objetos que promueven y unifican sensibilidades nacionalistas.
- "La posibilidad de renovación de los códigos existentes en la obra creativa, nos permite la posibilidad de realizar una nueva lectura del arte pop. Reconociendo en éste, la exposición de un mensaje portador de valores éticos y estéticos innovadores.
- "Los nuevos procesos industrializados permitieron al arte pop, la aplicación de técnicas innovadoras que evidencian la propuesta de un arte vanguardista, que se sirve de los mass media con la intención de lograr un efecto de expansión cultural masiva, fundamentado en el consumo.
- "La masa desestimada hasta ahora por la minoría aristocrática de la cultura, reconoce en el arte pop una nueva identidad estilística, asumiendo el superlativo de una individualidad que obliga al antiguo hombre de cultura a retirarse a su posición más modesta.

Notas

1. En su libro Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas, Eco (1973), analiza la postura crítica sostenida por un grupo de norteamericanos "radicales", de entre los cuales destaca la postura de Dwight MacDonald, destacado crítico social, escritor, editor, filósofo y político de ideas trotskistas, que miró con desconfianza la cultura de masas, de-

bido a la manipulación intelectual ejercida sobre los ciudadanos, la cual provocaba en su opinión, un estado de sujeción gregaria con fines comerciales objetivados en el consumo y para el consumo.

"(...) no se reprocha a la cultura de masas la difusión de productos de nivel ínfimo y de nulo valor estético (como, pongamos por caso, algunos comics, las revistas pornográficas o los telequizzes); se reprocha... que "explote" los descubrimientos de la vanguardia y los "banalice" reduciéndolos a elementos de consumo" (p. 44).

Siendo que el fenómeno de la cultura de masas se encuentra íntimamente relacionado a la concepción artística de una expresión que utiliza temas de la cultura popular, tal y como la transmiten los medios de comunicación y que se integra en el modo de producción industrial contemporáneo de una realidad social que se dirige hacia nuevos cambios culturales, nos ha parecido pertinente mencionar lo citado por Eco en cuanto a las críticas realizadas a la cultura de masas, por parte de aquellos que el autor califica de apocalípticos:

- "Los mass media se dirigen a un público heterogéneo y se especifican según "medidas de gusto", evitando las soluciones originales.
- "Al difundir una "cultura" de tipo "homogéneo-universal", destruyen las características culturales propias de cada grupo étnico.
- "Se dirigen a un público que no tiene conciencia de sí mismo como grupo social caracterizado.
- "Tienden a secundar el gusto existente sin promover renovaciones de la sensibilidad.
- "Provocan emociones vivas y no mediatas.
- "Están inmersos en un circuito comercial, ya que se someten a la "ley de oferta y demanda".
- "Al difundir productos de cultura superior, los difunden nivelados y condensados de forma que no provoquen ningún esfuerzo por parte del fruidor.
- "Los productos de cultura superior son propuestos en una situación de total nivelación con otros productos de entretenimiento.
- "Alientan una visión pasiva y acrítica del mundo.
- "Promueven una inmensa información sobre el presente, reduciendo dentro de los límites de la crónica actual las eventuales informa-

ciones sobre el pasado, entorpeciendo con ello toda conciencia histórica.

- "Los mass media están hechos para el entretenimiento, razón por la cual sólo logran alcanzar el nivel superficial de nuestra atención.
- "Tienden a imponer símbolos y mitos de fácil universalidad, creando "tipos" reconocibles de inmediato, reduciendo al mínimo la individualidad y la concreción de nuestras experiencias y de nuestras imágenes, a través de las cuales deberíamos realizar experiencias.
- "Se desarrollan incluso cuando fingen despreocupación, bajo el signo del más absoluto conformismo, en la esfera de las costumbres, de los valores culturales, de los principios sociales y religiosos, de las tendencias políticas.
- "Se presentan como el instrumento educativo típico de una sociedad de fondo paternalista, superficialmente individualista y democrática.
- "Crean una "superestructura de un régimen capitalista", empleada con fines de control y de planificación coaccionada de las conciencias.
- "Ofrecen aparentemente los frutos de la cultura superior, pero vaciados de la ideología y de la crítica que los animaba.
- "Adoptan las formas externas de una cultura popular, pero en lugar de surgir espontáneamente desde abajo, son impuestas desde arriba.
- "Como control de masas, desarrollan la misma función que en ciertas circunstancias históricas ejercieron las ideologías religiosas.

En contraposición a lo antedicho, surge la opinión apologista de un nutrido grupo que insiste en otorgarle a la cultura de masas numerosos títulos de validez, en virtud de un contenido que sin duda alguna ofrece aspectos innovadores positivos. A continuación se destacan de manera sucinta los criterios apologéticos, extraídos por Eco, a partir de una apología que insiste en visualizar a la cultura de masas como un vehículo conductor de valores culturales:

- "La cultura de masas no es típica de un régimen capitalista. Nace en una sociedad en que la masa de ciudadanos participa con igualdad de derechos en la vida pública, en el consumo, en el disfrute de las comunicaciones: nace inevitablemente en cualquier sociedad de tipo industrial.

- "La cultura de masas no ha ocupado en realidad el puesto de una supuesta cultura superior; se ha difundido simplemente entre masas enormes que antes no tenían acceso al beneficio de la cultura.
- "Es cierto que los mass media proponen en medida masiva y sin discriminación varios elementos de formación en los que no se distingue el dato válido del de pura curiosidad o entretenimiento. Pero negar que esta acumulación de información pueda resolverse en formación, equivale a tener un concepto marcadamente pesimista de la naturaleza humana.
- "La difusión de productos de entretenimiento no debe considerarse como signo de decadencia de las costumbres, al contrario, tal difusión no es más que la adecuación a nuestras condiciones actuales, tan diversas de producción y de cambios.
- "Una homogenización del gusto contribuiría a posteriori a eliminar a ciertos niveles las diferencias de casta, a unificar las sensibilidades nacionales y a desarrollar funciones de descongestión anticolonialista en muchas partes del globo.
- "La difusión de los bienes culturales, constituye un fenómeno de "consumo" del valor estético o cultural que se da en todas las épocas, con la salvedad de que actualmente tiene lugar en dimensión macroscópica.
- "A tal "consumo" queda yuxtapuesta toda manifestación, en una sociedad dominada por la cultura de masas, y buena prueba de ello es que las propias críticas a la cultura de masas, realizadas a través de libros de gran tirada, diarios, revistas, se han comercializado como bienes de consumo y como ocasiones de distracción snobista.
- "Los medios de masa ofrecen un cúmulo de informaciones y de datos sobre el universo sin sugerir criterios de discriminación, sensibilizando al hombre contemporáneo en su enfrentamiento con el mundo
- "Y, finalmente, los medios de masa constituyen un conjunto de nuevos lenguajes, introduciendo a nivel de estilo y cultura, nuevos modos de hablar, nuevos giros, nuevos esquemas perceptivos. Bien o mal, se trata de una renovación estilística que tiene constantes re-

percusiones en el plano de las artes llamadas superiores, promoviendo su desarrollo.

2. El ascenso de las clases subalternas a la participación activa de la vida pública, generó una "feroz polémica" por parte de un sector que insistía en hacer del hecho cultural una participación exclusiva de las clases privilegiadas.

"La posición de MacDonald, sin embargo, es otra (...) confiesa que si bien en tiempos creyó en la posibilidad de (...) elevar las masas a la cultura "superior", ahora cree que la empresa es imposible y que la fractura entre ambas culturas es definitiva, irreversible, irremediable" (Eco, 1973:45).

Según los apocalípticos, la utopía del hombre de masa consiste en creer que la accesibilidad a productos de cultura superior le garantizará su transición a un estrato superior dentro de la sociedad, "(...) la mera idea de una cultura compartida por todos, producida de modo que se adapte a todos, y elaborada a medida de todos, es un contrasentido monstruoso" (p.12). La cultura de masas es por tanto la anticultura, y añade:

"(...) mientras que la respuesta que la industria de la cultura de masas da implícitamente a sus acusadores es: la masa, superadas las diferencias de clase, es ya la protagonista de la historia y por tanto su cultura, la cultura producida por ella y por ella consumida (...)" (p. 23).

Ideología esta, que en la opinión de los apocalípticos es de "mala fe" orientada con fines comerciales, carentes de un sistema de valores y conformado por clases débiles, el hombre de masa se encuentra entonces viviendo un tipo de ilusión efímera, que se sustenta en el mensaje cultural de los integrados (apologistas de la cultura de masa), que ponen a disposición de todos bienes culturales como la televisión, los periódicos, la radio, el cine, los comics y las telenovelas, haciendo creer con esto que todos los hombres son capaces de convertirse en un tipo de "superhombre nietzschiano".

Según Eco, "(...) el error de los apologistas estriba en creer que la multiplicación de los productos industriales es de por sí buena, según una bondad tomada del mercado libre, y no que debe ser sometida a crítica y a nuevas orientaciones" (p. 57), y añade:

"El error de los apocalípticos-aristocráticos consiste en pensar que la cultura de masas

es radicalmente mala precisamente porque es un hecho industrial, y que hoy es posible proporcionar cultura que se sustraiga al condicionamiento industrial (...)" (p. 58).

3. Una de las preocupaciones de Leonardo da Vinci al realizar la Última Cena fue como captar el momento significativo de esos movimientos internos de la mente, durante días caviló por las calles de Milán tratando de precisar ideas que acabaran por resolver la forma y expresión de uno de los momentos más dramáticos de la vida de Jesús. Del mundo de las reproducciones nos han llegado innumerables versiones de este tema, desde las majestuosas versiones renacentistas hasta las más burdas versiones de los comics. De finales de los 80 nos llega esta nueva reinterpretación de La Última Cena, en este ejemplo Warhol se manifiesta de manera muy distinta a la de sus predecesores, redimensionando los niveles de significación del modelo, reproduce 60 veces este tema, enfatizando mediante el recurso de la reiteración icónica de las imágenes, una intención desmitificante.

"En realidad, cuando se habla de "desmitificación", con referencia a nuestro tiempo, asociando el concepto a una crisis de lo sagrado y a un empobrecimiento simbólico de aquellas imágenes que toda una tradición iconológica nos había acostumbrado a considerar como cargadas de significados sacros, lo que se pretende indicar es el proceso de disolución de un repertorio simbólico institucionalizado, típico de los primeros tiempos de la cristiandad y de la cristiandad medieval(...)Este repertorio permitía transferir, en medida casi unívoca, los conceptos de una religión revelada a una serie de imágenes, sirviéndose de éstas para transmitir(...), los datos conceptuales originales, de forma que pudieran ser captados incluso por el pueblo sencillo, carente de refinamientos teológicos, constante preocupación de los varios concilios que se ocuparon del problema de las imágenes (...)" (Eco 1973: 249).

Con el advenimiento de una nueva cultura popular que ve en el arte la universalidad de nuevos valores, lo sacro se desmitifica, ahora, en el ámbito de la sociedad de masas, las imágenes a mitificar serán otras. Valiéndose de la teoría de la coincidentia oppositorum (coincidencia

de opuestos) neoplatónica, Warhol materializa, mediante el uso de nuevas formas, un concepto estético ya vislumbrado por el ingenio de Leonardo, a saber, la coexistencia de lo profano y lo espiritual, del bien y del mal, de la luz y la oscuridad, mediante la aplicación de planos que adquieren mayor luminancia a medida que se elevan en el espacio, fondos y formas que se iluminan, estructuras arquitectónicas que surgen de un fondo oscuro y se yerguen majestuosas, repitiéndose una y otra vez a lo largo de toda la composición.

4. Al inspirarse el Pop Art en imágenes icónicas del cine y en naturalezas muertas extraídas del mundo de la cotidianidad, aclamadas y aceptadas por el público de masas, fascinado de reconocer por vez primera, objetos comunes en la obra artística, ahorrándose con esto el esfuerzo reflexivo y crítico que exigía la interpretación de una obra del expresionismo abstracto, se corría el riesgo de soslayar el contenido irónico, de la obra pop.

La ironía fue una recurso mayéutico socrático, basado en el manejo pertinaz y sagaz del dialogo, orientado a la estructuración de una simulación del pensamiento, que difiere tanto de la verdad como de la mentira, una forma de comunicación en que se dice una cosa afirmando otra, a menudo contraria.

Esta función paradójica de expresar una cosa mientras se entiende otra, la vemos desplegada a lo largo de toda la obra warholiana. Ejemplo de esto lo vemos en la obra de la Mona Lisa, imagen universal que se adapta al proceso de reinterpretación signica. Cuando Warhol exhibió la pintura de polímero sintético de la Mona Lisa en el Museo Metropolitano de Nueva York en 1963 "(...) atrajo tanto los medios masivos de comunicación que la industria de los grabados de la Mona Lisa inundó los comercios con millones de copias, buenas y malas, pequeñas y grandes" (Copplestone, 1997: 32).

En esta oportunidad, Warhol somete a la reproducción fría del grabado la imagen leonardesca de Lisa Gherardini, la cual estuvo envuelta durante siglos, en un aura enigmática y mística, convirtiéndola en una simple estampa que se reproduce una y otra vez en el papel sensibilizado por los colores y la luz. La multiplicación del objeto que se repite en el plano, la fragmentación de las partes que aduce a una deconstrucción derridiana que

permite detectar los fenómenos marginales anteriormente reprimidos, como el detalle de unas manos orantes que se ubican en primer plano, la aplicación de colores planos que en ocasiones tienden a difuminarse, ya no por la mano creadora del pincel, sino por la técnica fría de un proceso de impresión industrializado, son entre otros, los recursos de los cuales echa mano el artista en un intento de desacralización de una imagen que una vez descontextualizada adquiere una nueva significación, en tanto que accesibilidad ante la revelación de un mundo posible, pues ya no se trata de una imagen contenida en un óleo sometido a las más estrictas medidas de seguridad de un museo, ni de la investigación rigurosa de un enigma que rodea su creación.

Bibliografía

- Calebrese, Omar. (1997). **El Lenguaje del Arte**, Paidós, Colección Instrumentos Paidós, 1, Madrid (España).
- Copleston, Frederick. (2001). **Historia De La Filosofía**. De Grecia a Roma, Vol. I, Editorial Ariel, 5ta. Edición, Barcelona (España).
- Copplestone, Trewin. (1997). **La Vida y Obras de Andy Warhol**, Editorial El Sello, Roma (Italia).
- Baruch De Spinoza. (1984). **Ética demostrada según el orden geométrico**, Ediciones Orbis S.A., Barcelona (España).
- García, Santos. (1989). **Historia del Arte. El arte después de Auschwitz**, Editorial Historia, Madrid (España).
- Umberto, Eco. (1973). **Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas**, Editorial Lumen, Barcelona (España).
- _____, (1972). **La estructura ausente**, Editorial Lumen, Barcelona (España).
- Saussure, Ferdinand de. (1967). **Curso de lingüística general**, Editorial Losada, Buenos Aires (Argentina).



Marilyn Monroe
Pintura. 1962



Mona Lisa
Tinta serigráfica y pintura de polímero sintético sobre tela.
1963



Disturbio racial rojo
Pintura de polímero sintético y tinta
serigráfica sobre tela. 1963



Lata de sopa Campbell's
Grabado. 1969