

PRÓLOGO

En modo alguno podría escribir una nueva biografía de Andy Warhol. Mis aptitudes son otras. Afortunadamente, existen varias «vidas» de Warhol en las que he podido basarme, puesto que mi libro es, a grandes rasgos, cronológico, y autores como Victor Bockris, David Bourdon y, más recientemente, Steven Watson han construido, colectivamente, un relato coherente de la trayectoria vital de Andy, de cómo vivió y cómo murió, desde la ventajosa perspectiva de haber conocido al artista y a muchas personas de su entorno. No está en mi mano aportar nada más a ese respecto. Los libros que he publicado se inscriben, principalmente, en el ámbito de la filosofía, incluida la filosofía del arte; y, secundariamente, en la crítica de arte, sobre todo en *The Nation*, una revista de opinión que, desde el primer número, publicado el 4 de julio de 1865, siempre ha contado con la colaboración de un crítico de arte. No existe ninguna relación entre las dos facetas, como tampoco entre ellas y este libro. Mi filosofía del arte se desarrolló en dos textos: un artículo titulado «The Art World», publicado en el *Journal of Philosophy*, en 1964, y un libro de 1981, *La transfi-*

guración del lugar común. Ambos eran respuestas a los desarrollos del arte contemporáneo que tuvieron lugar fundamentalmente en Nueva York en la década de 1960, entre los que destacan dos exposiciones de Andy Warhol en la galería Stable, una de 1962 y otra de 1964. La obra de estas muestras, sobre todo la segunda, requería, a mi modo de ver, un enfoque totalmente novedoso en la filosofía del arte, y creo que la mayor parte de los estéticos y filósofos del arte coincidiría en atribuir a los textos mencionados el mérito de haber redirigido la filosofía del arte hacia la consideración de la inmensa revolución artística desarrollada desde principios hasta mediados de la década de 1960, en la que Andy Warhol desempeñó un papel destacado. Pero el arte a través del cual Warhol adquirió relevancia histórica estaba internamente relacionado con su candidatura a icono norteamericano. Logró alcanzar un estatus icónico por el contenido de su arte, que ensalzaba la forma de vida estadounidense y se inspiraba directamente en ella, incluyendo aspectos como la comida americana y las personas consideradas como iconos de pleno derecho en Estados Unidos, principalmente los personajes de la cultura de masas, como el cine y la música popular.

Desde una perspectiva internacional, en cierto modo Warhol trascendía los temas de su obra. Los intelectuales europeos interpretaban su arte como una crítica de la cultura de masas norteamericana y de los productos del capitalismo estadounidense, como la sopa Campbell's. Al concebirlo como un crítico de la cultura americana, los europeos atribuían a Warhol —y a los artistas pop en general— un mérito considerable, y a todos los tomaban en serio como artistas, cosa que no hizo, al menos en un primer momento, el mundo del arte estadouni-

dense, que por fin había empezado a aceptar el hecho de que Estados Unidos, por primera vez en la historia, producía arte de categoría mundial a través de las obras pictóricas de la llamada Escuela de Nueva York, los grandes lienzos expresionistas abstractos creados durante la Segunda Guerra Mundial y con posterioridad a ella. En los círculos artísticos norteamericanos resultaba escandaloso que los artistas pop repudiasen este inmenso logro estético y pintasen ingenuas imágenes de latas de sopa o del Pato Donald. Estaba muy extendida la idea de que la pintura importante debía ser difícil; en cambio, cualquiera podía captar inmediatamente lo que mostraba el arte pop. Tuvieran o no razón los europeos en que el arte pop era crítico con la cultura norteamericana, al menos comprendían que el nuevo arte era algo más de lo que parecía a simple vista. Andy ansiaba presentarse ante el mundo del arte europeo como cualquier cosa menos frívolo. Él y su representante, Ileana Sonnabend, discrepaban sobre cómo se debía presentar su primera exposición en la galería parisina de Ileana. Warhol quería titularla «Muerte en América», y en ella pretendía mostrar imágenes de accidentes de tráfico, conflictos raciales y sillas eléctricas, principalmente serigrafías de fotografías de la prensa amarilla, a menudo en colores vivos. Sonnabend acabó aceptando el contenido, pero no el título. Tituló la exposición, sencillamente, «Warhol». Fue sin duda una exposición seria, que los europeos respetaron. No se podría haber presentado una exposición así en Estados Unidos en aquel momento, en enero de 1964.

El arte europeo del siglo xx era necesariamente más complejo que el mundo del arte estadounidense, porque conllevaba más implicaciones. En Europa el arte estaba muy politiza-

do. El arte abstracto, por ejemplo, era políticamente inaceptable en los regímenes de Hitler y Stalin. Seguía siendo inaceptable en la Rusia soviética durante la Guerra Fría. En cambio, después de la Segunda Guerra Mundial los artistas alemanes asociaron la abstracción con la expresión de los valores políticos democráticos. Y dado que, en tiempos de Hitler, cierto tipo de realismo kitsch se asociaba con la expresión de los valores nacionalsocialistas, el arte figurativo pasó a ser considerado políticamente sospechoso después de la guerra. De modo que la década de 1960, cuando el arte pop parecía cuestionar los valores del expresionismo abstracto, parecía un momento liberador. Lo pop resultaba políticamente importante en Alemania porque en apariencia repudiaba la abstracción. Estos factores realzaron la figura de Warhol en el continente europeo. No sólo se lo consideraba crítico con la producción capitalista, sino también con la alta cultura norteamericana. Cuando Rainer Crone publicó en Alemania la primera monografía seria sobre Warhol, se convirtió en un *best seller*. Warhol tardó en ser intelectualmente respetable en Estados Unidos. En cambio, se erigió en un icono. Pasó a formar parte de la cultura que ensalzaba, una estrella a la que le gustaban los perritos calientes y la Coca-Cola, y que rendía culto a Elvis y Marilyn.

Mi interés particular por el arte pop y por Warhol radica en otros aspectos. Después de la guerra me trasladé a Nueva York por el entusiasmo que suscitaba en mí la Escuela de Nueva York, en la que albergaba esperanzas de hacer carrera como artista. Era veterano de guerra, lo que me reportaba unas prestaciones educativas que decidí utilizar para estudiar filosofía. Aunque coseché ciertos éxitos como artista, la filosofía me resultaba más interesante, y cuando empezó la década

de 1960, era profesor titular en la Universidad de Columbia y disfrutaba de un año sabático en Europa, donde estaba escribiendo mi primer libro. Fue en la American Library de París donde vi la primera obra de arte pop, una reproducción en blanco y negro de la revista *ARTnews*. Se titulaba *El beso*, era de Roy Lichtenstein y parecía entresacada de la sección de tiras cómicas de un periódico norteamericano. Baste con decir que me quedé asombrado. Estaba seguro de que aquello no era arte, pero a medida que transcurrió el año de estancia en Francia, me fui convenciendo de que, si eso era arte, cualquier cosa podía serlo. Tomé la decisión de ver todo el arte pop que pudiera al regresar a Estados Unidos.

No tengo interés en escribir una autobiografía, como tampoco pretendo escribir una nueva biografía de Warhol, pero considero importante explicar la relevancia que tiene para mí su figura, así como preparar al lector para el énfasis de este libro. No es una obra de historia del arte ni una biografía, sino un estudio sobre aquello que hace de Warhol un artista fascinante desde una perspectiva filosófica. Su segunda exposición en la galería Stable, en abril de 1964, fue para mí una experiencia transformadora. Me convirtió en filósofo del arte. Hasta ese momento, aunque era grande mi interés por el arte, sobre todo por el arte contemporáneo, no me interesaba especialmente la filosofía del arte en sí misma. No me resultaba interesante la unión entre arte y filosofía. La muestra consistía en centenares de objetos que semejaban vulgares cajas de alimentos, apiladas como si estuviesen en el almacén de un supermercado. Entre ellas se contaban las *Cajas Brillo*, que parecían auténticas. Supongo que la caja Brillo podría considerarse un icono americano, pero sólo gracias a Andy Warhol. Es

su obra más famosa y, a mi modo de ver, su obra maestra, por motivos que explicaré a lo largo de este libro. Se trata de un diseño comercial formidable. Irónicamente, su diseñador era un artista comercial con ínfulas de artista serio, un expresionista abstracto llamado James Harvey, natural de Detroit. La cuestión importante para mí no era por qué era tan bueno, sino qué lo erigía en arte. La *Caja Brillo* me ayudó a resolver un problema tan antiguo como la filosofía: cómo definir el arte. Es más, me ayudó a explicar por qué se trata de un problema filosófico. Huelga decir que una definición adecuada del arte debe abarcar el arte en un sentido universal. Debe explicar por qué la *Mona Lisa* es arte, por qué *Rigoletto* es arte, por qué es arte *Washington cruzando el Delaware*. Debe explicar por qué cualquier cosa es arte. En aquella época, mucha gente estaba dispuesta a afirmar que la *Caja Brillo* no era arte. A mí me parecía que se equivocaban, por supuesto, y me encantaba la *Caja Brillo*. Pero lo interesante para la filosofía es que se trataba de una obra muy sencilla, una simple caja alargada con impresiones en la parte superior y en los laterales. No había en ella nada complejo, en comparación con la típica obra expresionista abstracta.

Lo que hace de Andy un icono no es que sea instructivo desde un punto de vista filosófico, aunque ése es un aspecto importante de sus virtudes artísticas. Lo que lo erigió en icono americano es que el tema elegido siempre era algo fácilmente comprensible para el estadounidense común. Todo o casi todo lo que tomó como materia artística provenía de la vida cotidiana de los estadounidenses comunes. Cualquiera que conozca de cerca la forma de vida norteamericana sabe cómo son las cajas de supermercado, dónde están y para qué sirven.

O dónde se puede encontrar una sopa Campbell's, cómo se prepara y cuánto suele costar.

Quienes aprecian el buen gusto siempre han infravalorado estéticamente el mundo banal de los objetos industriales cotidianos. Y los mismos árbitros del juicio estético siempre han considerado estéticamente irremisible la imaginería corriente de las vallas publicitarias, los cómics, las revistas baratas. La comida rápida deteriora el cuerpo del mismo modo que los cómics: según se consideraba hasta hace no mucho tiempo, éstos corrompían la mente. Cuando yo estudiaba en París, se decía que la Coca-Cola causaba cáncer. Estados Unidos era, en palabras del expatriado Henry Miller, una «pesadilla con aire acondicionado». En el siglo XIX, el movimiento Arts and Crafts condenó los muebles de producción industrial. El arte, hasta 1960, era implacablemente contrario a la cultura cotidiana, en este sentido. De pronto, a comienzos de la década de 1960, varios artistas auténticos adoptaron la postura contraria, pues ensalzaban lo cotidiano en pinturas que se apropiaban de los colores planos y los gruesos contornos del arte comercial. Los gustos y valores de las personas corrientes se volvieron repentinamente inseparables del arte avanzado. Ese arte, desde mi perspectiva, mostró el camino para proyectar sobre la confusión de la estética la luz de la filosofía analítica. Sin Warhol, yo nunca habría escrito *La transfiguración del lugar común*. Por lo tanto, este libro es el reconocimiento de una deuda.

No llegué a conocer a Andy Warhol, aunque estuve cerca de él en la inauguración de una exposición de una serie de grabados —*Mitos*— en la Ronald Feldman Gallery del Soho, mientras firmaba a mi nueva esposa, Barbara Westman, un autógrafo en el anuncio de la muestra. De vez en cuando lo veía

en alguna fiesta o exposición. Llevábamos vidas muy diferentes. La filosofía estaba tan alejada de la vida neoyorquina de Warhol que, cuando escribí en «The Art World» que «el señor Andy Warhol, el artista pop, expone imitaciones de cajas Brillo bien apiladas, como si estuvieran en un almacén del supermercado», estaba bastante seguro de que ningún lector de la revista *Journal of Philosophy*, donde se publicó el artículo en 1964, tenía la menor idea de quién era el personaje. Pocos filósofos frecuentaban la galería Stable, la Green o incluso la Janis, donde se exponía el arte pop. Años después, cuando ya era crítico de arte, además de filósofo, asistí con mi mujer a la subasta de las propiedades de Andy y nos maravillamos de la exquisitez de sus muebles franceses Art Déco, así como del arte que poseía. En este aspecto, como en todo lo demás, iba por delante de su tiempo, aunque no se le ocurriera nada mejor que hacer con este botín extraordinario que apilarlo, como en una cámara del tesoro, en su casa del East Side.