



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

Facultad de Ciencias de la Información

Máster en *Investigación en Periodismo:*
Discurso y Comunicación

Andy Warhol y el Arte: Semiosis de la fugacidad

Autor: Alejandro Barroso Ayats

Director-tutor: Jorge Lozano

Madrid, septiembre de 2012

ÍNDICE

<u>1. Introducción</u>	2
<u>1.1.Complejidad de Warhol y su imaginería como objeto de estudio</u>	2
<u>1.2.Edición y agradecimientos</u>	7
<u>2. Una aproximación al estudio del Arte desde la Semiótica de la Cultura</u>	9
<u>2.1. De la lengua al texto semiótico</u>	9
<u>2.2. El Arte como pragmática cultural</u>	16
<u>2.3. Códigos, estructuras subyacentes</u>	20
<u>2.4. Cultura gramaticalizada y cultura textualizada</u>	23
<u>2.4.1. Espacio semiótico: convergencias, desplazamientos de sentido</u>	23
<u>2.4.2. La hipótesis de Lotman</u>	29
<u>2.4.3. La Semiosfera de la Cultura ‘Pop’</u>	33
<u>3.Iconicidad de la obra: del equilibrio al cambio de paradigma estético</u>	39
<u>4. Estética de la repetición en Warhol</u>	43
<u>4.1. Concepto de la repetición en Retórica</u>	43
<u>4.2. La posibilidad de la copia transmutada en serie</u>	46
<u>4.3. Desplazamientos irónicos en la obra gráfica de Warhol</u>	55
<u>5. Importancia de Andy Warhol para la Cultura de Masas</u>	63
<u>5.1. El reflejo de la sociedad de consumo</u>	63
<u>5.2. La cooperación lectora en la Cultura de Masas</u>	66
<u>6. Semiosis de la experimentación</u>	72
<u>6.1. El sujeto y los intertextos</u>	72
<u>6.2. Transgresión de la unicidad: la ‘repetitio’, una actitud modal</u>	75
<u>7. Conclusiones</u>	85
<u>8. Bibliografía</u>	93
<u>9. Anexo: Obra serigráfica</u>	97

1. Introducción

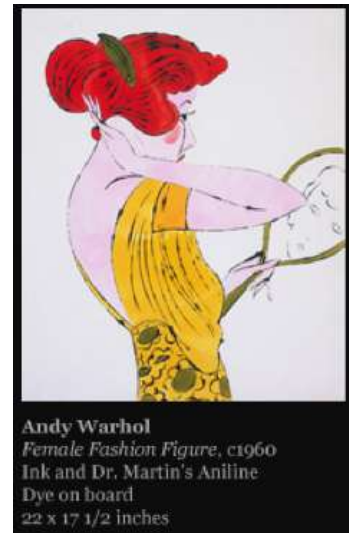
La obra es la fundación de las reglas inéditas que la rigen; pero, en cambio, sólo puede comunicar con los que conocen estas reglas.

Umberto Eco – *La estructura ausente* (290)

* * *

Business art is the step that comes after Art. (El negocio del arte es el paso siguiente al Arte.)

A. Warhol – *The Philosophy of Andy Warhol.*



1.1. Complejidad de Warhol y su imaginería como objeto de estudio

Visionario, artista versátil, *volátil*, enigmático, clarividente, epítome del creador del siglo XX o producto, él mismo, de un arte que se refleja y parodia a sí mismo. Pero por encima de cualesquiera impresiones de los más avezados críticos, es posible esbozar una primera aproximación al arte de Andy Warhol, a Warhol y a su imaginería, o al arte *made in Warhol*, como si nos hallásemos ante uno de los más brillantes retratistas de la fama en la era de la televisión. De la imagen cinética sobreimpresionada mediante pantallas. Un artista inmerso en el laberinto de la fama cuando la imagen se fragmenta y, a un tiempo, se multiplica como un eco de lo efímero.

Si nos competiera atribuir un valor social imperante en nuestra época a la fama en tanto que aspiración del individuo arrumbado por los paraísos efímeros del colectivismo, que eclosionaron en todos los ámbitos y chocaron en todos los soportes y márgenes con que el Arte piensa o refleja la Vida, ¿quién si no Warhol ha retratado con mayor solvencia ese rasgo de lo efímero?

Cuando él mismo fue sujeto y objeto artístico, envuelto en la etiqueta de la *serial production* que irrumpió como resultado de la reordenación de las costumbres, a partir de los años sesenta del siglo XX, cuando se impondría su *modo* de hacer arte en el área de influencia de la *mass factory* estadounidense, ¿cómo quintaesenciar dicho arte, que desde el medio televisivo se plasmaba en una iconografía de la sociedad consumista?

Si en apenas un cuarto de hora de existencia, como él venía a resumir la frustración del hombre corriente ante el desfile de personajes, de personas con dimensión pública, una persona podía sentirse importante, conocido para la multitud en

una *mise en scène* aparentemente banal, ¿no estaba prefigurando un nuevo marco de interpretación de la fama como signo cultural?

A la luz, quizá, de la conciencia utópica, pero crítica, respecto al fin (*traducido* como confín) de la polaridad individuo–sociedad, que el mercado de consumo ponía antes *sus* ojos. A la vez, llamaba la atención sobre el encumbramiento del individuo que, confundido entre la masa, aspiraba a recobrar su conciencia humana. Cuando las corrientes imperantes del arte pretendían sitiar su sentido en una *escritura plana*, valga decir el expresionismo abstracto y sus hagiógrafos de la crítica *ad hoc*, que Wolfe describió de forma luminosa en *La palabra pintada: El arte moderno alcanza su punto de fuga* (Wolfe, 1975).

Mientras el “Tout le monde” parecía dirigirse hacia el axioma definitivo para *pensar el arte*, en una curiosa liberación de tensiones en pugna que posteriormente Francis Fukuyama aplicaría –con el derrumbe *de facto* del imperio soviético en el momento que debía emprender su transición– al concepto del “fin de la historia”, Warhol *pensaba* y ultimaba su particular respuesta *avant-garde* (vanguardista). Su conceptualismo, redefinido en tanto que nuevo figurativismo, liberaba a la obra de arte y al Arte como expresión práctica, de una codificación despegada de la vida.

Metamorfoseada, así, en el retórico *derecho a una fama* construida de retazos, con eje en la imagen múltiple, dinámica aunque sujeta al plano, la obra artística se emancipó transitoriamente de los cenáculos neoyorquinos, desde los que se tasaba el *quién es quién* en función de la sujeción a los dictados de los teóricos de las revistas ilustradas orientadas a las altas esferas.

Con Warhol, el propio artista se mezclaba y confundía con la obra. Ésta se colectivizaba y cobraba sentido en ese gran almacén del *consumo* que, parodia del supermercado real, construyó en su estudio de The Factory. El *arte elitista* bajó a la calle, se encontró con que un público popular acudía a ver sorprendentes objetos populares dispuestos en un almacén industrial; que jóvenes de todas las mixturas se hacían comprender en primera lectura, pero a la vez eran fuente inagotable de paradojas con arreglo a las costumbres del lugar establecidas en los márgenes de la iconoclasia.

¿Era realmente aquello arte? ¿Cómo calificarlo? Y los museos, ¿darían cabida a esos materiales, como *fuera de serie*? Marcel Duchamp pudo mostrar como arte con *The Fountain*, un urinario público real, versionado como objeto *ready-made*. El cual adquirió en un anticuario para exponerlo, por su prístino color blanco que *impresionaría las retinas*, en el espacio de la obra de arte. Warhol advirtió el ardid, pero *imprimió* el giro explosivo a esa operación de *traslatio*: el paso de los objetos desde un ámbito de

sentido a otro, en el que adquieren, por ósmosis del espacio y el entorno, una nueva semiosis.

Sin embargo, la paradoja visual no lo era hasta tal extremo que llegara a agotar la posibilidad narrativa que los públicos de cualquier competencia artística esperaban hallar tras el agotamiento del planteamiento abstracto. Warhol actuó sobre el objeto, lo *tradujo* en representación, efectuó una *traslatio* casi física, espacial. Y alió los objetos con otros motivos semejantes o evocadores, en un *dialogismo* colorido que haría los placeres de la sociedad de los años sesenta y hasta bien entrados los ochenta del siglo XX.

Acaso Warhol, ¿no nos dice más de lo que vemos ya en sus producciones artísticas, ya en sus significantes tomados como referentes para tratar la realidad? ¿Dónde situó él los confines del sentido y qué carga de profundidad cabe atribuir a “esas reglas inéditas” que Eco percibía en la abstracción pictórica? ¿Fue el propio Warhol un abstracto, un vanguardista *post*, o simplemente vio llegar la ocasión para su estilo de arte? ¿Vislumbró para éste las potencialidades que habría de reunir como objeto de cambio, en una lógica estrictamente comercial?

No consideramos ni es el propósito de este acercamiento a la semiosis de la fugacidad en el arte de Warhol, considerar como instrumento de validación artística, ni en tanto que metodología de análisis semiótico, la pretensión *demodé* de asignar una finalidad crematística a un tipo u otro de tendencia o conjunto de obras de arte.

Ante un imaginario de tan vasto alcance para la modernidad artística como el de Andy Warhol, se incurre sesgadamente por parte de una cierta crítica atenta a la cotización de subastas, en el recurrente enfoque historicista y comparativo, para desvelar el supuesto *valor* de una obra y la cotización del autor.

Tal error de cálculo consiste en anteponer las relaciones entre el artista y el rendimiento económico de su arte, así como la mediación en el mismo del mecenazgo, u de otros apuntes, apenas biográficos, sobre los que se quiere descubrir valores incidentales en la producción: si la formación artística fue autodidacta, auspiciada por terceros, o bien se inscribe en la autofinanciación por el propio artista a medida que rentabiliza sus productos.

Sin aspirar a aislar la obra, al artista de la sociología del momento histórico al que pertenece, nuestra pretensión teórico-práctica es tratar de vislumbrar un *sentido* inmanente en el peculiar *estilo* con que Warhol dotó a toda su obra. A través de ello, analizaremos si ello nos revela el signo de la sociedad contemporánea. Si en el círculo elitista en donde emergió, Warhol pudo trascender las codificaciones agotadas por una

pretensión de cierre al exterior del expresionismo abstracto. El guión de esta hipótesis de trabajo nos ha de conducir por terrenos poco transitados del pensamiento del Arte.

Trataremos de poner *en comunicación* a una amplia representación de autores provenientes de diversas disciplinas. Con cuyas reflexiones fijaremos el orden de nuestra explicación del arte de la fugacidad de Warhol.

En otras palabras, tratamos de reestructurar su obra como conjunto de indagaciones, técnicas y peripecias de significación, que abordaremos a la luz del discurso de la Semiótica de la Cultura. El Arte y la Cultura entendidos como dos manifestaciones sociales que confluyen en una misma categoría de la recreación: llevada a término por una serie de individuos practicantes de una particular cosmogonía del orden simbólico.

Obra y artistas que invitan, en último caso, y se justifican significativamente por el hecho de remitir, expresa o implícitamente, al resto de los potenciales *lectores*. A quienes compete, en definitiva, actualizar, discursivamente, sus *sentidos* sobre el objeto artístico.

Warhol, su obra, nos interpelan en calidad de coetáneos observadores competentes, a quienes contemplamos el nuevo rumbo que, como creemos y trataremos de demostrar, él supo imprimir, al dotarle de nuevos *sentidos*, al Arte de su época.

Repararemos puntualmente, en el nivel *intradiegético* de su conceptualización *textual*, así como tendremos también presente su personal evolución artística; ampliamente tratada esta última y, a menudo, de forma injustamente esquemática, en función de circunstancias a la vez endógenas y exógenas a su propio talento creativo.

Nos interrogaremos, en fin, sobre si influyó en ese devenir del artista el atentado sufrido a manos de una admiradora, para lo cual dejaremos a un lado interpretaciones más o menos freudianas y de otra índole, que tratan de asociar, por ejemplo, el mito del artista con el del ídolo caído.

Independientemente de si esta circunstancia llegó a influir en su obra como valor extradiegético, por razones prácticas aventuramos ya una posible respuesta a la cuestión de si hubo un antes y un después en su trayectoria. Pensamos que por trágico y desgarrador que personalmente fue para Warhol el ataque, una vez sobrevivió al mismo, apenas varió su concepción de la vida artística. Ni, plausiblemente, alteró la consideración de su obra, previa y posterior al suceso.

Su discursividad simbólica, a través de un arte *hecho* de base industrial, mecanizado y sublime, continuó por el mismo camino ya trazado desde comienzos de los años sesenta.

Es cierto que cabría reservar un tratamiento específico para cada una de las cuestiones que suscita un artista no siempre comprendido en su exigente complejidad. Como lo es que la respuesta a aquéllas suscitaría nuevos interrogantes y la puesta en marcha de toda una panoplia de respuestas posibles. En una ambiciosa propuesta comprensiva, globalizadora, de toda su trayectoria, que aun con solo centrarse en su vertiente estrictamente pictórica (gráfica), no es posible acometer en este trabajo analítico de márgenes bien precisos.

En cualquier caso, nuestra aproximación al objeto de estudio, la obra y su semiosis, parte de una *lectura* desde la forma como contenido sujeto a códigos propios. Los cuales nos hablan de un universo de representación sumamente personal, que a la vez remite al mundo de la experiencia del artista, con la referencia cifrada en la compleja imaginería del mundo *externo*. Forzosamente, el análisis eludirá un razonamiento analítico de tipo lineal, plano a plano, de una obra o conjunto de producciones conexas. Trataremos, como el propio artista, de avanzar en razón de una semiótica del *proceso*, en donde se dan *cita* los efectos múltiples buscados.

Warhol y la imagen fugaz en la era del *Pop Art*, pues no otra cosa que Arte Popular es lo que este genio de la contemporaneidad acertó a mostrarnos sobre nosotros mismos.

Arte inmerso en un espacio de *ostensión* desplegada y abierta a las *inferencias* de toda índole (Sperber y Wilson, 1986), que trataremos de explicitar desde el estudio semiótico de los signos y sus referencias culturales.

En tanto que estudio semiótico de los sistemas de representación, de los signos recurrentes en la pintura, a través de la Pragmática se podrían esclarecer algunas pautas del lenguaje visual: como las concomitancias de codificación entre los textos escritos y no escritos. De este modo, nuestra metodología se abre a nuevas hipótesis, por las que tratamos apenas de discernir de manera aproximativa: si los mensajes visuales de Warhol se prestan a la prueba de la verificación como ciertos enunciados verbales de tipo constatativo (Austin, 1982), o si cabe hablar de manifestaciones performativas.

Se trata de averiguar si en su planteamiento artístico se hallan latentes relaciones semióticas, que como en toda comunicación abierta, se atenderían a ciertas reglas o propiedades discursivas. Más que buscar una taxonomía de su obra, o de revelar en la misma infortunios o el grado de *veracidad*, habría que hablar de los *actos perlocutivos* que en la misma podemos atisbar. Además de afirmar, preguntar, ordenar, desear o meramente expresar, vemos en el funcionamiento apelativo de las producciones warholeanas una clara intencionalidad de *hacer* con el *decir*.

Una capacidad realizadora que se nutre del concepto ya apuntado de obra en proceso, el cual caracteriza la compleja expresividad artística de Warhol. Lógicamente, ello remite al orden de la representación, pero los fundamentos semióticos pertenecen a la *tipología* del texto dialógico: la recursividad de elementos meta-artísticos, que el autor precisa ir añadiendo a cada momento. Cuando la obra, en tránsito desde un constante proceso dialéctico entre sujeto y objeto, va desplegándose, se *realiza* tanto en la enunciación como en la recepción merced a unas marcas de *lectura* bien dispuestas.

1.2. Edición y agradecimientos

Con relación a las citas de obras desde los originales de las mismas, nos permitimos advertir lo siguiente: Los números de las páginas en todas las citas empleadas de textos de Andy Warhol (*The Philosophy of Andy Warhol*) y de Chris Rojek (*Celebrity*) se corresponden con sendas ediciones originales en inglés. La traducción de los pasajes incluidos en este trabajo es obra de su autor.

Un ensayo este que no hubiera sido posible sin el concurso de muchos factores, y en lugar destacado el apoyo de los profesores del Máster Investigación en Periodismo: Discurso y Comunicación, incluida la coordinadora del mismo, Dra. María Jesús Casals. A ellos muestro mis agradecimientos y, de manera especial, al director-tutor, responsable de la asignatura optativa Semiótica de la Cultura, Semiótica de la Moda, Dr. Jorge Lozano, cuya ayuda inestimable y apoyo constante durante el curso me ha permitido efectuar la síntesis de un trabajo sobre semiótica de importante bagaje epistemológico y praxis sociocultural.

Un trabajo fin de Máster (TFM) que, en todo caso, merecería un ulterior estudio o desarrollo en forma de tesis doctoral, mediante una labor de investigación en profundidad de mayor calado. En todo caso, la línea de investigación que presentamos está en consonancia con el programa y los propósitos del Máster de Periodismo.

De igual forma, este TFM debe buena parte de su estructura epistemológica a Dr. Marcello Serra, cuya tesis doctoral, *La semiosfera de los cómics de superhéroes*, dirigida, asimismo, por el Dr. Lozano, ha constituido una referencia instrumental muy clarificadora a lo largo del desarrollo de este trabajo de máster.

De igual forma, mi más sincera consideración a todo el Claustro de la Facultad de Ciencias de la Información, junto al personal de Bibliotecas, Administración, etc., que durante todo el desarrollo de mi licenciatura en Periodismo, y en el curso del Máster, han mostrado siempre una actitud cooperadora hacia el conjunto de los estudiantes e

investigadores a la hora de facilitar su labor. Para todos ellos y la Universidad Complutense en su conjunto, mis más sinceros agradecimientos. Igualmente, el anhelo de un porvenir en continua progresión y perfeccionamiento didáctico y humano para esta señera entidad universitaria madrileña.

2. Una aproximación al estudio del Arte desde la Semiótica de la Cultura

Cualquier espacio de sentido puede ser sólo metafóricamente representado como un espacio bidimensional con límites netos y unívocos.

Yuri M. Lotman – *Cultura y explosión.*

2.1. De la lengua al texto semiótico

¿Es factible a efectos metodológicos plantearnos el estudio de un sistema de signos en términos de una ordenación regida por reglas que se asimilan a las de la Lengua? Si como Saussure nos mostró, el signo lingüístico posee dos caras, el significante y el significado, que remiten al referente, ¿podemos transponer estas categorías del sistema de la lengua a la codificación pictórica de un artista, lo cual remitirá a un “lenguaje” *por escribir*?

Esto es, si la pintura, por emplear un término aglutinante de un tipo de expresión artística que incluye tanto el concepto amplio del Arte, como la manifestación concreta –una obra, un artista y su producción o, si se prefiere, un estilo (desde el propio de un pintor, al de una escuela artística, un movimiento pictórico, etc.)–, puede *ser leída* o interpretada en función de un código. Y si esta función decodificadora operaría de un modo similar al de la lectura interpretativa de un texto escrito, independientemente de su pertenencia a un género concreto, de su extensión y otras características inmanentes?

En *Análisis del discurso: Hacia una semiótica de la interacción textual*, Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril refieren la amplitud del término “texto” como objeto de estudio, desde la perspectiva de la Semiótica de la Cultura:

“(...) el concepto de «texto», aunque vago, se usa en sentido específicamente semiótico. A través del concepto de «Sistema de Modelización Secundario» [con el que indican la relación con el lenguaje natural, que sería el sistema de modelización primario, para referirse, por ejemplo, al arte como sistema de signos], «texto» se aplica no sólo a los mensajes en lengua natural, sino a cualquier fenómeno portador de significado integral. (...) Así, aunque lo literario, lo lingüístico, ha sido el campo privilegiado de experimentación semiótica y de desarrollo de su teoría –destacándose de las semióticas de signos no lingüísticos, la semiótica de la cultura incluye bajo su denominación cualquier sistema de «signos» (verbales, no verbales, gráficos, gestuales...)” (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1982: 18).

Los límites de la Semiótica –empleado por ahora el término sin más discriminación, con respecto al de Semiología– pueden ser difíciles de precisar *a priori*. Tan expansivos como discretos, consideramos que es preciso un trabajo previo de precisión metodológica, en especial cuando afrontamos un objeto de estudio, el Arte, cuyos límites son, en esencia, generalmente abiertos y difíciles de trazar.

En la introducción a su obra *La estructura ausente*, Umberto Eco centra el aspecto terminológico acerca de la denominación de la disciplina, Semiología o Semiótica, objeto de un debate que en realidad respondía a los distintos enfoques de análisis, el de Saussure y el de Barthes, con más puntos de confluencia que de disensión. En virtud de “la decisión adoptada en enero de 1969 en París por un comité internacional”, que marcó el origen de la «International Association for Semiotics Studies», se aceptó “el término «semiótica» (aunque sin excluir el uso de «semiología»)”. La Semiótica, pues, es la ciencia agrupadora de las diversas tendencias, de los estudios semióticos cuyo punto de anclaje es la “semiosis”. Una característica constitutiva de los signos en el esquema triádico de Peirce, quien define de este modo la semiosis: “Una acción, una influencia, que es, o implica, una cooperación de tres materias tales como un signo, su objeto y su interpretante” (Peirce, 1997).

Trataremos de acotar incidentalmente cuando advertimos ciertos *solapamientos* en el campo epistemológico, entre los elementos integrantes del esquema de *dos caras* de Saussure, y las propuestas de otros teóricos sobre la interpretación de los signos. Necesariamente dejamos a un lado la mayor referencialidad y discrecionalidad del código verbal, cuando nos adentramos en el análisis semiótico de un *frame* artístico.

En este sentido, la obra del autor que tratamos de analizar, Andy Warhol, ¿puede ser situada bajo la óptica de una metodología de estudio heurístico convencional, planteando hipótesis de trabajo que nos permitan sondear los códigos interpretativos subyacentes a dichas obras de arte? En buena medida, creemos que la obra de arte, y las de Warhol se encuadran a todos los efectos bajo esta categoría creativa, comparte más de una característica con los textos de carácter literario. Si bien, como tratamos de mostrar en estas páginas, todo *texto* puede ser analizado desde una común base de interpretación semiótica: No en vano, todo texto es, en potencia, un texto de cultura (Lotman).

Se puede plantear entonces, como hipótesis de trabajo, que ambas categorías *textuales* confluyen en una fundamentación común. En efecto, ambos tipos de creaciones, a través de sus respectivas unidades discursivas o “enunciados” (secuencias

de signos que adoptan una forma de expresión de tipo expresiva, apelativa, realizativa, etc.), nos revelan una intención comunicativa subyacente. Forma y contenido responden a determinadas selecciones en los respectivos sistemas de signos. La elección del autor lleva a la configuración de una idea, de un mensaje cifrado mediante un código, que es factible de *traducción* por un destinatario competente.

La idea de intencionalidad del emisor reenvía a la particular interpretación que éste, el autor (escritor o artista) tiene la expectativa de que el destinatario construya sobre su *texto*. A través de una *lectura* abierta pero en la que se marcan las formas para una correcta descodificación textual. Intención que normalmente supera, o incluso contraviene el simple nivel de la codificación y descodificación. Se trasciende, así, la mera lectura *literal*, con que la Gramática tradicional de la Lengua pretendía limitar, en el plano semántico, los significados de los contenidos de las oraciones verbales.

Las diferencias entre un texto literario y un texto visual artístico radican, en primer término, en los distintos códigos y sistemas de signos: el discreto de la lengua natural y el icónico de la pintura.

Sin embargo, es posible llegar a identificar propiedades semióticas comunes: símbolos, iconos, señales (poco frecuentes si nos alejamos del orden de la Naturaleza), o quizás, *marcas de lectura* (marcadores, deícticos, ordenadores discursivos y otros). Como elementos co-textuales y contextuales, aparecen tanto en usos más convencionales como en las expresiones creativas o poéticas, en un sentido amplio que incluye a los *textos* visuales de la pintura artística.

Todo ello nos lleva a hablar de ciertos factores incidentales para tratar de desarrollar una hipótesis de amplio espectro, sobre la configuración de sentido mediante procedimientos análogos en diferentes clases de *textos*. Hipótesis que remite a unos procedimientos de ordenación discursiva en las diferentes clases de *textos* (escrito, oral, visual, cinemático, etc.), con sus estructuras significantes propias. Las cuales, al fin, resultarían decodificables por un lector competente y cooperador, desde presupuestos de *traducción* compartidos, en mayor o menor grado, con el autor.

Seguimos, a continuación, explorando la dimensión o categoría de *estilo*, que María Victoria Escandell (1994), referencia autorizada en los estudios españoles acerca de la Teoría de la Pragmática de la Comunicación, ha articulado con expresa referencia a la Teoría de la Relevancia (Sperber y Wilson). El marco de estudio es la Lingüística y la Estilística de textos, no tanto como escuelas o corrientes de crítica teórica, sino como aplicación de las *leyes* del lenguaje corriente a los *textos conversacionales*.

Pese a lo cual, también creemos pertinente hablar de estilo desde una perspectiva

expansiva: la creación de estilo remitirá, en todo tipo de creación, al consiguiente empleo extrañador del lenguaje y de los códigos artísticos; al empleo *deliberado* de ciertas evocaciones de los subsistemas semióticos.

Resonancias o desplazamientos de sentido que incorporan los mismos signos. Que para revelarse artísticamente, deben ser empleados y aplicados mediante el recurso a operaciones de *traslatio*: consistentes en la asignación de un nuevo, o de nuevos sentidos al elemento signo cuando se desplaza desde un campo de semiosis a otro que no le es consustancial. Pierden, así, la evocación de su significado más convencional, arbitrario, y se entretajan mediante otro tipo de elementos relacionantes, en tramas de significación distintas a aquella en la que normalmente aparecen. Como en el caso de la expresión poética, las palabras, en tanto que unidades aisladas de sentido, se reestructuran mediante un tipo de relaciones artísticas; es decir, mediante estructuras extrañas al orden común, que de esta manera permiten expresar al artista representaciones dotadas de nuevos sentidos.

El factor relacional es intrínseco al uso artístico, por ejemplo, del lenguaje literario en sus diversas manifestaciones. Pero, igualmente, es un factor que en las diversas formas de estructurarse los mensajes de la comunicación convencional, también genera distintas interpretaciones posibles en función del orden y la estructura de la relación en la cadena hablada.

“De entre las diferentes propuestas de caracterización del concepto de estilo, Sperber y Wilson (1986) apuestan explícitamente por una noción relacional: el estilo es consecuencia de la adecuación de la forma lingüística al destinatario; o dicho de otro modo, el estilo es el reflejo de la idea del emisor sobre las posibilidades inferenciales del destinatario. La relación se establece, por tanto, entre el emisor y su intención comunicativa, de un lado, y el destinatario y sus capacidades interpretativas, del otro; la forma lingüística es el medio que objetiva esa relación.

De esta definición se derivan interesantes consecuencias. Quizá la más llamativa de todas sea que la elección del estilo no es libre, sino que está estrictamente determinada por la búsqueda de relevancia” (Escandell, 1994: 56).

Como en otras disciplinas de análisis de carácter humanístico, los presupuestos teóricos de la Semiótica no se hallan, a nuestro entender, definitivamente trazados. En tanto que *ciencia* aplicada a las relaciones entre signos y sus codificaciones

culturalmente establecidas, la Semiótica recurre tanto al método de observación como al experimental. Sus fundamentos, basados en una heurística dinámica, asumen tanto los datos implícitos como explícitos del campo de observación.

En nuestro caso, se trata de dilucidar, en primer término, el campo de estudio, esto es, el “objeto” de Arte. Dejaremos a un lado el sentido generico, para avanzar de manera específica hacia el concepto de arte que tratamos de desvelar; de redescubrir en la labor artística y en la trayectoria *fronteriza*, dentro de la escena del Arte, representada por Andy Warhol y su obra más icónica o representativa del conjunto de su arte.

Es así que la metodología de análisis debe comprenderse inserta en un proceso; el cual, de forma aproximativa, puede ser equiparado a la indagación sobre una serie no finita de capas superpuestas de codificaciones. Ello dota al análisis de la obra artística de una fundamentación de tipo *realizativo*, en tanto sus manifestaciones de expresión pertenecen, en primer término, a la intención comunicativa del autor, y todo el proceso puede estudiarse dentro de un esquema entrelazado, que responda al esquema clásico de la Teoría de la Información, es decir, al proceso canónico de la comunicación.

Sobre dicho proceso de base, buscaremos las interrelaciones entre los códigos pictóricos y los de otro tipo –como los que comparten distintos géneros de representación (la publicidad, el cine, la televisión, el cómic). Asimismo, tratamos de analizar semióticamente el uso dado por el artista a la técnica gráfica (serigrafía, fotografía). Mediante la cual, se inserta la obra en un espacio semiótico innovador, fruto de la experimentación de Warhol con los objetos icónicos, y, por ello, se expone a una potencial diversidad de nuevos sentidos.

El objeto de análisis, en ocasiones, se presenta como mera *forma*, y en otras, como *contenido* del mensaje que nos interpela. Pero, en definitiva, tratamos de ver en ello *un todo*; que a menudo nos sugiere una nueva abstracción conceptual, sobre la que es preciso tratar de precisar, en la medida de lo posible su concreción en términos semióticos.

Tarea que parte de una delimitación del constructo teórico que resulta adecuado para la comprensión de un sistema, o una pluralidad de sistemas de signos (codificados en tanto *textos*) complejos. Para ello, es preciso delimitar las leyes o relaciones internas que rigen en el sistema (tanto de las partes entre sí como de éstas en relación al conjunto). Y a partir de la pertinencia de las relaciones sígnicas, tratar de discernir la univocidad sistémica de los componentes, para poder valorarlos en términos de universos semióticos delimitados por relaciones isomórficas.

Los resultados de nuestra investigación adquieren, en todo caso, un carácter

progresivo pero limitado. Pues es posible conjeturar nuevas hipótesis que condicionen las reflexiones previas, dado que el trabajo de investigación que llevamos a cabo no pretende establecer definitivas conclusiones, sino mostrar más bien un camino de análisis semiótico que se despliega como proceso.

Tratamos de establecer relaciones sistémicas, a partir de la observación, mediante niveles de interpretación complementarios: desde el plano de significación que el artista pretende sugerir y que su público puede llegar a evocar. Veremos, así, cómo la obra de arte se constituye como un tipo de *simulacro* similar al que podemos llamar *efecto verosimilitud* de la ficción. Un *como si* de lo manifestado, mostrado, que, a partir del *pacto de lectura* tácito, nos permite adentrarnos en las vinculaciones pertinentes de los artificios retóricos. Los cuales se muestran tanto en la superficie de la obra como en los juegos de *lenguajes*, los *intertextos*. Y que nos revelan lo que el autor (real o implícito) quiere transmitir con su texto (obra artística) a unos destinatarios (*lectores* modelos o potenciales).

Para facilitar la retroalimentación del esquema comunicativo, consideraremos unas condiciones *ideales* en éste, con respecto a la contemporaneidad de los públicos de la obra de arte como destinatarios del proceso de comunicación que es cualquier manifestación cultural. Concretamente, ciframos la recepción de la obra artística en términos de su proyección hacia el futuro, es decir, de su vocación de trascendencia temporal. Citamos de nuevo a Escandell (1994) para tratar de precisar el *sentido compartido* que cabe asignar a la interpretación pragmática: tanto de textos literarios como de otros *textos* artísticos:

“Esto no implica, sin embargo, que el estilo no suponga ningún tipo de elección; sí la hay, pero ésta no se plantea en términos de «voluntad creadora» del emisor, sino de cantidad de ayuda que éste debe proporcionar a su interlocutor para poder suponer que alcanzará la interpretación adecuada. (...) debe saber qué ha de expresar explícitamente y qué puede dejar implícito.

“(...) el estilo es siempre funcional, necesario e imprescindible para alcanzar la máxima relevancia” (Escandell, 1994: 56–57).

La misma autora evidencia que la categorización que establece la Teoría de la Relevancia “ofrece una visión muy amplia del estilo”: éste es consustancial a la información que los textos tratan de vehicular, y se superpone a lo expresado de manera *textual*, literal, con el sentido más directo. Cada relación *sígnica*, al modo de las

metáforas, remite a un universo de sentido; que será tanto más compartido, en función de que las expectativas o *presuposiciones* del emisor coincidan con los recursos interpretativos, las *inferencias* que puede llegar a establecer el destinatario.

Escandell precisa la noción de estilo a la luz del enfoque cognoscitivo, el cual parte de la preexistencia de un régimen general de formalización de los enunciados con pretensiones universalistas:

“Sin embargo, Sperber y Wilson precisan que no todas las manifestaciones particulares del estilo tienen el mismo tipo de consecuencias: mientras que la caracterización de un constituyente como tema da lugar a una serie de efectos que pueden parafrasearse sin problemas, los efectos que originan las figuras están tan estrechamente ligados a la forma que no admiten la paráfrasis sin sufrir pérdidas significativas. Los efectos del primer tipo se denominan *presuposicionales*; los otros reciben el nombre de *poéticos*” (Escandell, 1994: 57).

2.2. El Arte como Pragmática Cultural

Entre los “Códigos Culturales” que Umberto Eco incluye dentro de su obra *La estructura ausente*, como subapartado de la especialidad de estudios semióticos, se refiere a la *Tipología de las culturas*. En esencia, Eco cita a Yuri M. Lotman, fundador de la Escuela de Tartu–Moscú, quien inaugura toda una corriente de estudios conocida como Semiótica de la Cultura:

“La semiótica soviética [Lotman, 1964, 1967 A] insiste mucho sobre este capítulo. La semiótica puede colaborar en el estudio de una cultura, tanto en sentido diacrónico como sincrónico, integrándola en una semiótica autónoma. La función de la investigación semiótica no consiste tanto en reconocer que en el Medioevo existía un código de la mentalidad caballeresca como en resolver este «código» (todavía definido como tal por metáfora), en un sistema riguroso” (Eco, 2011: 28).

El propio Eco nos previene sobre el hecho de que estos códigos culturales remiten al “terreno de los sistemas de *comportamientos* y de *valores* que tradicionalmente no se consideran bajo el aspecto comunicativo”.

Para nuestros propósitos analíticos de la obra artística deberemos buscar procedimientos para *traducir* la representación de algunos de esos *valores* y *comportamientos* que, de alguna manera, Warhol trasladó a muchas de sus creaciones. Especialmente en la considerada por la mayoría de los especialistas de su obra, primera época de su producción. La cual coincidiría con la primera ubicación de la Factory neoyorquina, previa al atentado sufrido por Warhol, el cual marcaría un punto de inflexión (más mediático que efectivo) en artista y obra.

Quizá la obra fundacional del estudio semiótico del arte se deba a Lotman, *La Semiosfera: Semiótica de las artes y de la cultura*. En ésta establece una especial contribución al deslindaje teórico del objeto semiótico, por medio del cual nos podemos aproximar al texto en cualesquiera de los soportes de lenguaje (escritura, pintura, señalizaciones o iconicidad de la simbología cultural, mitos, leyendas, literatura medieval):

“El texto sacado del contexto es una pieza de museo: un depósito de una

información constante. Siempre es igual a sí mismo y no es capaz de generar nuevos torrentes informacionales. El texto en el contexto es un mecanismo funcionante [sic –sobreeentendemos, *funcional*] que se recrea constantemente en una fisonomía cambiante y genera nueva información. Sin embargo, sólo especulativamente es posible separar el texto del contexto, en primer lugar, porque todo texto (texto de cultura) en alguna medida complejo tiene la capacidad de recrear a su alrededor un aura contextual del auditorio. En segundo lugar, porque todo texto complejo puede ser considerado como un sistema de subtextos para los que él actúa como contexto, cierto espacio dentro del cual tiene lugar el proceso de la formación semiótica del sentido” (Lotman, 2000: 103).

Más que el signo, nuestro estudio plantea el análisis de las relaciones que se establecen entre los signos constitutivos de una obra, determinada por el estilo propio de un artista, Warhol. Sin pretender extraer una red finita, cerrada de relaciones, nos proponemos un acercamiento hacia las relaciones intratextuales. Las cuales nos llevarán a estudiar, si no el conjunto, algunas de las obras que mejor ilustran esa aproximación; desde la propia manifestación artística, enmarcada por un haz de relaciones con capacidad de generar sentido.

Pero también constataremos que el artista precisa trascender dicho *frame* aparente, establecer analogías y resistencias, disonancias o contrastes con el *contexto* en que la obra se produce. Aquello a lo que reenvía y que, siguiendo la terminología pragmática, llamaremos elementos extratextuales incorporados al proceso de significación.

De proceder por descontextualización, como bien advierte Lotman, apenas si hablaríamos de “piezas de museo”, aisladas en ese espacio contingente. El semiólogo ruso fue también quien acuñó esa bella imagen que reza como máxima en el frontispicio de la ciencia de la interpretación semiótica: “El texto crea a su público a imagen y semejanza”.

Al hablar del contexto, deberemos previamente ir acotando nuestro campo de análisis hacia una orientación precisa. Puesto que el contexto remite a un tipo de saber compartido, a un conocimiento del mundo que se presupone al receptor activo. Una conceptualización esencial para las diversas formulaciones de la Teoría de la Información, que en buena medida supera los precedentes y más restrictivos esquemas sobre la significación tanto de Ferdinand de Saussure como de Charles Sanders Peirce.

Curiosamente, la ciencia que más ha hecho por entender los rudimentos de la comunicación humana mediante el complejo sistema sónico que es el lenguaje

articulado, la Lingüística –con toda la tradición gramatical desde Grecia, el estudio de los universales del lenguaje y su conexión con las teorías filosóficas y la dogmática religiosa, por ejemplo, en el Medioevo–, ha sido una de las que menos se ha ocupado de la *praxis* de la comunicación hasta las formulaciones de los pragmatistas del lenguaje.

En aquellas teorías lingüísticas regidas por el estudio de la lengua como sistema, el receptor –sujeto contextualizador de todo texto–, quedó oculto en un segundo plano al emplearse la descodificación en sentido universal. Se mantuvo, así, oculto, como una entidad silente, en la periferia de la interpretación de oraciones y enunciados.

Es con la difusión de las teorías de la Pragmática lingüística, desde la labor desplegada por John L. Austin y sus discípulos, quienes desarrollaron sus teorías y compilaron sus conferencias en el texto de referencia *¿Cómo hacer cosas con palabras?* (Austin, 1988), como el lenguaje corriente se erige en objeto de análisis de los gramáticos. Bajo este nuevo enfoque el texto, las expresiones verbales, no sólo representan mediante palabras las cosas, los pensamientos, las acciones o aspiraciones humanas, sino que igualmente son una plasmación de la intencionalidad del hablante (autor). Se abría así una miríada de connotaciones que el mensaje, en sentido dinámico, en la realización de la expresión o acto verbal, permite canalizar en el conjunto del proceso de emisión codificada. La recepción deja de estar sujeta a la linealidad, a la *traducción literal*, y se trasciende ésta al ponerse en juego un universo de presuposiciones e inferencias.

El receptor se dota de heterogeneidad y, distante y anónimo, se convierte en prototipo de destinatario al que los medios de comunicación tratan de unificar en la era de la televisión, la radio, y los medios impresos al alcance de las masas.

Teniendo en cuenta éstas y otras precisiones de tipo metodológico que iremos apuntando en el desarrollo de nuestra investigación, debemos en todo caso proceder a acotar los límites del campo de nuestro análisis. Sin excesiva rigurosidad, sí creemos pertinente situar el objeto de estudio dentro de unas variables temporales. E igualmente, remitirnos a una perspectiva semiótica que explique los conceptos de estilo y género.

Trataremos, igualmente, de circunscribir una hipótesis sobre la descodificación de la obra de Warhol en las relaciones isomórficas que todo texto (escrito, visual, o icónico) mantiene consigo mismo. Y como estudia la Semiótica de la Cultura, con la actividad socio-cultural de la sociedad en la que se insertan los textos, en donde se le atribuyen unas funciones. En el preciso momento histórico donde se inscriben las obras de arte advertiremos cómo subyacen aún elementos de la cultura precedente, en una suerte de *poliglotismo* cultural del que nos habla Lotman:

“Desde este punto de vista, el sistema texto–contexto puede ser considerado como un caso particular de los sistemas semióticos generadores de sentido. Todo texto complejo que entra en la cultura puede ser presentado como un conflicto de dos tendencias. Por una parte, a medida que aumenta el grado de ordenación, aumenta también la medida de predecibilidad, tiene lugar una nivelación estructural, es decir, un incremento de la entropía. Por otra, se deja sentir la tendencia contraria: aumenta la irregularidad interna de la organización semiótica del texto, su poliglotismo estructural, las relaciones dialógicas de las subestructuras que entran en él, la situación de intenso conflicto en el eslabón «texto–contexto». Estos mecanismos trabajan para el aumento de la cabida informacional y tienen un carácter antientrópico” (Lotman, 2000: 103–104).

Al referirse Eco a la metáfora que subyace en el código antiquísimo de la caballería medieval, nos sugiere un gran marco de relaciones epistemológicas que resulta apropiado considerar aquí. Tanto en relación a los contenidos propios de la obra de Warhol, como a la malla de relaciones que éstos establecen con su objeto o motivo, y que nos proponemos desentrañar, a cada paso del proceso debemos constatar las conclusiones parciales a que lleguemos.

Sentada esta complejidad analítica de partida, veamos si es o no aventurado plantearse un estudio paralelo del Arte, referido ahora a la obra pictórica de Andy Warhol, como si recurriéramos al análisis pragmático de los elementos lingüísticos para *interpretar* el texto literario. O si, por el contrario, es preciso avanzar un paso más, y contextualizar mediante una metodología semiótica la praxis discursiva del Arte, que incluiría a la Pragmática entre sus métodos prácticos de análisis.

Somos conscientes de la dificultad que entraña el transponer los métodos propios de la Lingüística (y en concreto, de la Pragmática aplicada a la obra literaria) al estudio de mensajes artísticos. Pues, por el propio hecho de serlo, éstos se diferencian radicalmente, al menos en su formulación significativa, como partes de un sistema de modelización secundario, de los signos que conforman el objeto de estudio pragmático: Las expresiones verbales en el uso cotidiano (Austin, 1988) que, al menos en el plano expresivo, están conformadas por el código de la lengua natural, el modelizador primario.

¿Radica la diferencia básica en que, por muy implícitas, oscuras que puedan resultar las expresiones textuales, orales y escritas, del lenguaje corriente o de la

literatura creativa, nos hallamos ante un sistema de signos perfectamente codificado? ¿Y es éste un sistema conformado por un *corpus* cerrado? El lenguaje del texto literario está regido por un haz de relaciones, de combinaciones que responden a unas reglas de articulación, significación, discrecionalidad, oposiciones y rasgos distintivos en la cadena hablada, etc.

Pero como modelizador secundario, el Arte, y la Literatura es una manifestación más del mismo, se estructura mediante una codificación de sistemas de signos que se envuelven unos sobre otros. Nos hallamos ante sistemas, expresiones pertenecientes a un ámbito de semiosis, de significación denominado por Lotman la Semiosfera (Lotman, 2000). Cabe entonces preguntarse: ¿responden los textos artísticos (imágenes) al paradigma del *lector modelo* enunciado por Umberto Eco? O expresado en otros términos: ¿es factible estudiar la obra de arte visual desde el esquema funcional de Jakobson, por el que advertiríamos, como en los textos literarios, las funciones expresiva, apelativa, estética, metacomunicativa, etc.?

2.3. Códigos, estructuras subyacentes

En su obra *La estructura ausente*, desde el inicio enmarca el semiólogo italiano una serie de precisiones sobre “El campo semiótico” (Eco, 1972), en las que busca aunar, en un mismo campo, dos vertientes siquiera distantes en torno al enfoque de los estudios de los signos:

“¿Semiótica o semiología? «Semiología» si se tiene presente la definición de Saussure, «semiótica» si se piensa en la lección de Peirce y en la semiótica de Morris. Y se añade que se podría hablar de semiología si se pensara en una disciplina general que estudiara los signos y que contemplara los signos lingüísticos sólo como un reducto particular; pero Barthes ha invertido la definición de Saussure considerando la semiología como una translingüística que examina *todos los sistemas de signos como reductibles a las leyes del lenguaje*. Por ello se cree que los que tienden a un estudio de los sistemas de signos que no dependa necesariamente de la lingüística (como nos hemos propuesto en este libro) han de hablar de semiótica” (Eco, 1972: 15) [El subrayado es nuestro].

Eco constata la “variedad y desorden” del campo semiótico como punto del que partir para proponer un modelo de investigación. Para individualizar “en el campo

semiótico todos los fenómenos y los modelos que no se adecuan al mismo y que nos obligan a reestructurarlo, ampliarlo, corregirlo”.

Ahora bien, al sistematizar un modelo de investigación no se pretende validarlo como “estructura real del campo”, sino como metodología de tipo deductivo que nos permita aplicar una hipótesis de trabajo para dar cuenta de fenómenos, cuando menos, aparentemente complejos. Es decir, de enunciados simbólicos que no se prestan a una interpretación *literal* por parte de un observador con un cierto grado de conocimiento del concepto y de la historia del arte.

Surge, así, una cierta dificultad empírica, pues en un sentido científico, el estudio semiótico remite y precisa de la conceptualización lingüística para definir, explicar objetos representativos que no se prestan a sencillas operaciones denotativas o connotativas. La asimilación del lenguaje corriente a los actos de habla, con sus diversa tipología estudiada por J. L. Austin, la lengua en el *decir*, puede constituir una vía para acceder al estudio del arte de Warhol como realización. Para analizar la semiosfera del artista, las relaciones isomórficas de sus *leit motifs*, de alguna manera estaremos canalizando instrumentos de traducción que, en parte al menos, provienen de disciplinas como el Análisis del discurso, la Lingüística del Texto o la Pragmática.

Al referirse al campo semiótico, Eco parte de la necesidad de enumerar sus componentes básicos:

“Siendo el estudio de la cultura como comunicación, la semiótica ha de iniciar sus razonamientos con un panorama de la cultura semiótica, es decir, de los metalenguajes que intentan indicar y explicar la gran variedad de «lenguajes» a través de los cuales se constituye la cultura” (Eco, 1972: 17–18).

La pregunta a la que deberemos tratar de responder en las próximas páginas, en función del planteamiento de Umberto Eco sobre los límites variables y, a la vez, contingentes del campo de estudio de la semiótica, podríamos formularla del siguiente modo: ¿Es posible analizar en una obra de arte, que representa un objeto del campo de la realidad de forma quasi indiscernible, como si nuestro mecanismo de visión entrara en una galería de espejos, las correspondencias que se establecen en tanto que forma específica de comunicación artística? De establecer los códigos subyacentes, estaríamos en condiciones de hablar de un acto de *performance* comunicativa, en nuestro caso fundamentada en la expresión artística concreta –como manifestación dada de un artista individual–, y de una *competence* reconocida tanto en el artista como en su público

objetivo. Si bien situados en planos temporales diversos, y también con las inevitables caracterizaciones del espectador de los *mass media*, en tanto que indiferenciado, masivo y disperso.

Todavía cabría plantearse si el código de mensajes subyacente responde a una misma estructura o sistema de signos de forma implícita. En ese caso, si pudiéramos llegar a percibir como intercambiable la funcionalidad expresiva, entre las señales que nos llegan desde las *cosas* del mundo real y las de sus *simulacros* del orden virtual (artístico), ¿veríamos que operan en ambos casos las mismas codificaciones culturales? ¿O bien cabría abordar esta asimilación *expresiva* como un caso de entropía manifiesta, que, en sí misma, llevaría implícita la idea de arte como representación del mundo real?

“Una de las hipótesis de la semiótica es la de que estas reglas, o estos signos, existen bajo cualquier proceso de comunicación, y se apoyan en una convención cultural. (...) Digamos, por lo tanto, que la *dialéctica comunicativa entre códigos y mensajes* y la *naturaleza convencional de los códigos* son descubrimientos que no corresponden a la semiótica: son las premisas en las que ésta se funda, la hipótesis que le sirve de guía” (Eco, 1972: 18).

La obra de arte puede entenderse, semióticamente, como una unidad de comunicación, como proceso de comunicación que es susceptible de estudio, un material u objeto de estudio para la Semiótica de la Cultura. Si, como afirma Lotman, es el texto el que “crea a su público a imagen y semejanza”, al igual que un texto retórico delimita, a priori, a su audiencia, también la obra artística puede organizar intrínsecamente todos los factores constitutivos de su contenido expresivo. A saber, desde los sujetos, los espacios y los tiempos de que nos habla; es decir, la fase ilocutiva, desplegada dentro de un campo de significación trazado de antemano.

Nos corresponde hablar, por tanto, de los sujetos y de la forma que adoptan, referencialmente, en el texto específico que tomamos por objeto de análisis, la obra pictórica. La cual es también referida por Lotman al campo de estudio de la epistemología de la comunicación retórica, al discurso en el *decir*:

“El texto artístico, en líneas generales, se basa en la posibilidad de complicar las relaciones entre la primera y la tercera persona, esto es, entre la inclinación hacia el espacio de los nombres propios y la narración objetiva en tercera persona. A este respecto la misma posibilidad de existencia del texto

artístico nos la sugiere la experiencia psicológica del sueño. (...) Así, en el sueño la facultad gramatical de la lengua adquiere una ‘cuasi realidad’; el dominio de lo visual, el primero en ser identificado ingenuamente con la realidad, resulta ser el espacio en el cual son posibles todas las transformaciones admitidas por la lengua: la narración convencional e irreal, el conjunto de acciones en el espacio y el tiempo, el cambiar de punto de vista.

“(...) La transformación de aquello que se ha visto en aquello que es relatado inevitablemente aumenta el grado de organización. Así se crea el texto” (Lotman, 1999: 57–58).

A este respecto, Eco señala en *La estructura ausente* (Eco, 1972: p. 29) el enfoque que la Semiótica debe adoptar en el estudio del texto artístico, de los “Códigos y mensajes estéticos”:

“Aquí podemos establecer una distinción entre una semiótica que se ocupa de la estética (más que nada, para obtener afirmaciones y pruebas de nuestros axiomas, a través del análisis de las obras de arte) y una estética semiótica, es decir, una estética que quiere ser un estudio del arte como proceso comunicativo” (Eco, 1972: 29).

2.4. Cultura gramaticalizada y cultura textualizada

Por ello el arte, con respecto a la realidad, se presenta como el campo de la libertad. Pero la misma sensación de esta libertad presupone un observador que mira el arte desde la realidad. Por eso el arte incluye siempre un sentimiento de extrañamiento.

Yuri M. Lotman – *Cultura y explosión.*

2.4.1. Espacio semiótico: convergencias, desplazamientos de sentido

Lotman ve las sociedades como la suma de codificaciones culturales, las conformaciones semánticas que acaban por definir el sentido de una cultura a través de la relación de sus componentes, de su actitud ante el signo. Pues si la percepción de los individuos ante las cosas está mediada por la representación, lo que importa no son tanto las cosas, como la imagen que de ellas se representan. Ello se realiza mediante la

formalización de signos con sentido convencional, integrados en sistemas, que permiten acceder a las diversas capas de relaciones entre ellos; para poder llegar a validar una interpretación, o descodificación de dichas redes de signos desde la imagen que estos diversos componentes proyectan a los destinatarios.

Tanto o más que de los criterios de verdad/falsedad, aquello que nos concierne identificar son los códigos semióticos subyacentes en una cultura dada –en nuestro caso, la impregnada por el arte *pop* durante los años 60 del siglo XX–, y determinar si pueden ser *leídos*, solamente, en función de los valores imperantes en la sociedad considerada sincrónicamente. En cada corte sectorial que tomemos, se pueden aislar, en primer término, y relacionar, en segundo lugar, las concepciones en torno al tiempo, el espacio, las reglamentaciones morales tácitas, la noción de transgresión, de ejemplo, de modelo cultural viable, entre otras. Compete a la Semiótica de la Cultura, en esta labor de revelación de estamentos significativos, establecer las condiciones en que tiene lugar el *dialogismo* dentro de una determinada cultura caracterizada icónicamente.

Así, por ejemplo, cabe plantear algunas cuestiones que, a modo de hipótesis, pueden llevarnos a trazar los caminos por los que discurrirá nuestra indagación empírica:

- ¿Qué sentido espacial cabe asignar, de modo funcional, a nuestra percepción del museo, el lugar considerado históricamente consustancial a la contemplación, el visionado de las obras de arte, cuando éstas han ido cediendo el aura del original en favor de la copia reproducible, como certeramente reveló Walter Benjamin en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” (Benjamin, 1936)?

- En la era de las comunicaciones instantáneas y de la imagen en movimiento replicada incesantemente por la televisión, el cine e Internet, ¿tiene aún sentido reservar el inventario museístico a la obra gráfica individualizada? En ese caso, ¿qué estatuto adquieren los espacios de arte *cerrados*, cuando los espacios de *afuera* del museo se hacen crecientemente polimorfos, prestos a albergar creaciones de las diversas corrientes *multimedia*, el *performing art*?

Mediante el establecimiento, y la deconstrucción semiótica de las tipologías culturales llegaríamos a definir la esencia inmanente de una sociedad dada. Representada por la imaginería cultural, que adquiere un sentido ejemplar, aglutinante, con valor de síntesis de los valores en boga; independientemente del aspecto valorativo de los mismos que se pueda efectuar desde una época cultural ulterior.

Pero al proceder a la descripción de una cultura, Lotman considera preciso aislar las relaciones establecidas entre los diversos subsistemas codificados. Será,

precisamente, desde la dialéctica, que puede mostrar el solapamiento de pares de significados y significantes pertenecientes a diferentes estratos semióticos, como podemos vislumbrar el *episteme* característico. Se trataría de un proceso de reconocimiento que actúa de forma análoga a como se estudian, aislados, los valores sociales determinantes de una época o periodo histórico en la Antropología Cultural y la Sociología de la Cultura. Cabe citar, como ejemplo revelador de dichos estudios, la obra del sociólogo Norbert Elías *La sociedad cortesana* (Elías, 1982).

Consideramos que la forma de representación que cristaliza, dentro de la cultura moderna y, en concreto, del arte posterior a las vanguardias, eclosiona durante la década de 1960. Y como manifestación semiótica, el *Pop Art* y Andy Warhol en tanto que elemento aglutinante y prefigurador, serán quienes marquen la síntesis de toda una corriente plástica de cambio *gradual*.

Si bien no es objeto específico de nuestro estudio la descripción expresa del sustrato antropológico de aquella época, sí que podemos detenernos, siquiera puntualmente, en el concepto de *episteme* formulado por Foucault en su obra de referencia *Las palabras y las cosas* (Foucault, 1966). Su visión del mito del progreso nos lleva a consideraciones que atañen a la codificación cultural de aquellos años, que vivieron la explosión de una manifestación de arte que habría de modificar el rumbo de la Modernidad, tanto en términos estéticos y sociales como semióticos. Y, con ello, se reformularían también los sistemas de codificación, estéticos y de la comunicación, en la sociedad de masas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

La Historia de la Cultura, como también la Historia en sentido genérico, no se dirige hacia un fin predeterminado, de ahí que el mito del progreso carezca de un sentido de progresivo avance de forma continua. Lo que se presenta a la observación del historiador, *a la vista* del análisis sobre el tiempo pretérito, siguiendo a Jorge Lozano: “(...) los objetos que debe respetar y que no puede deformar son las fuentes del conocimiento histórico que existen en el momento en que se inicia la investigación” (Lozano, 1987: 61).

Pero, lejos de presentarse de forma diacrónica, el proceso histórico constituiría un devenir en línea discontinua, estructurado en la caracterización de Foucault más bien como un corte sincrónico, mediante lo que denomina *epistemes*. Cada una de las cuales engloba, y estructura a su vez, los saberes de los diversos campos del conocimiento cultural de una época:

“Cuando hablo de *episteme* entiendo todas las relaciones que han existido en

determinada época entre los diversos campos de la ciencia. (...) Todos estos fenómenos de relaciones entre las ciencias o entre los diversos «discursos» en los distintos sectores científicos son lo que constituye la que llamo *episteme* de una época” (Foucault, 1966, en Reale y Antiseri, 2010: 145).

Es, pues, la «arqueología del saber» la disciplina encargada de revelarnos, a través del estudio de las *epistemes*, la sucesión de las mismas en ese devenir carente de progresión o sentido desde una concepción del tiempo lineal. Serían las fracciones, los cortes transversales en la interrelación de saberes y en la aplicación de los mismos, incluida la *performance* artística, los que pueden contraponerse a los de épocas anteriores y posteriores; pero la correlación de una a otra no tiene, en todo caso, para Foucault el sentido mitificado del progreso. En *Las palabras y las cosas* (Foucault: 1966) restablecerá la esencia del poder como estructura antropológica fundante, y al individuo como su producto histórico.

Tres son los *epistemes* que el antropólogo francés descubre en la *sucesión* histórica occidental:

- Hasta el Renacimiento, “las palabras tenían la misma realidad que aquello que significaban” (lo cual se ejemplifica con la analogía del concepto “medio de cambio”, en virtud del cual, el oro, la plata, debían equivaler en sentido estricto al valor de las mercancías que permitían intercambiar).

- En la segunda *episteme*, correspondiente a los siglos XVIII y XIX, se quiebra la vinculación entre el discurso y las cosas (el valor intrínseco de las cosas adquiere un signo representativo mediante la circulación de monedas, que pierden la esencia de cosa–equivalencia, para convertirse en puro objeto–simbólico).

- El siglo XIX comenzó a indagar en la estructura oculta de lo real (que supondrá el reconocimiento de los espacios de secreto, de la necesidad de preservarlos, dotarlos a su vez de nuevos sentidos de relación con el plano epistémico *visible*). La mercancía ya no se medirá en función sólo del dinero, sino de la fuerza trabajo, y vendrá dada por la medida de la plusvalía, que es situada por la ideología marxista en el plano de la alienación del hombre a manos del capital y la explotación de *su* fuerza de trabajo.

Es, por todo ello, que para Foucault, los esquemas de *episteme* vigentes en la contemporaneidad determinan –como la superestructura económica es preexistente a la existencia individual y social según Marx– al individuo, lo determinan y lo hacen participante de los valores imperantes.

En apariencia, libre, en términos meramente discursivos, en la práctica sus

realizaciones valorativas (pensar, conocer, opinar, contemplar o asociar) están firmemente condicionadas por las estructuras epistémicas.

Y, de un modo similar a como los textos, cuando se acumulan, yuxtaponen y establecen relaciones intertextuales, pueden ser tomados como una huella representativa de una cultura dada, también resultaría pertinente incluir en este amplio concepto textual los antitextos. Posiblemente, en tanto subcategoría independiente pero que, sin embargo, influye y es influida también por toda la red de interdependencias dentro de un sistema semiótico o espacio de semiosis.

Dichos antitextos operan más como inversión de categorías dentro de los sistemas *establecidos* (formalmente al menos) o consolidados. Representan antinomias, rupturas de sentido que, al mismo tiempo, pueden llegar a constituir nuevos sentidos, cuando decaen parejas de significantes / significados de una cultura preexistente, y devienen pares que se incorporan a un nuevo ciclo cultural, en el que pueden resurgir con apariencias de sentido nuevo, *desplazado* o de *non sense*. En ocasiones, aparecerán como intersecciones de sentido, a modo de las máscaras de carnaval, con personajes explícitamente denotados (Don Carnal y Doña Cuaresma...). Es lo que en Semiótica de la Cultura, con las aportaciones de Yuri M. Lotman y la Escuela de Tartu–Moscú, se *interpreta* como la traducción de un elemento del *afuera* hacia el interior de la semiosfera: desde la periferia hacia el sistema semiótico personal que rige *dentro* del sistema y que excluye los signos del *afuera*, a menos que la traducción de éstos tome forma.

A la hora de aproximarnos al universo de Warhol en términos de análisis semiótico–textual, consideramos pertinente partir de un conocimiento previo de la Semiosfera de la sociedad en la que surge como artista y como individuo consciente de las fuerzas actuantes en la escena cultural de su tiempo. Por tanto, procederemos prefijando conceptualmente lo que Lotman entiende por culturas basadas en una *gramática* (gramaticalizadas) y culturas esencialmente textualizadas, levemente codificadas o hipocodificadas. A partir del nivel conceptual ascenderemos a la consideración pragmática de algunas de las más emblemáticas obras del artista–grafista. Veremos de ubicar las mismas razonadamente, en una u otra variante de codificación cultural, para determinar a continuación las estribaciones ontológicas del método artístico de Warhol, según la reflexión, entre otros, del filósofo de la Historia y del Arte Arthur C. Danto (2011b).

La elección de un sujeto–artista y de su obra no responde, como es fácil inferir, a razones de tipo estético ni de interpretación historicista, artística, ni de estilo pictórico,

individualmente consideradas. Por lo demás, Warhol puede prestarse a valoraciones de sesgo tanto rupturista como continuista, pues al menos en germen, existía una *ola de transformaciones* que despertaba en los años en que Warhol irrumpe definitivamente en la escena del arte neoyorquina y la marca con su impronta *pop*.

Dejaremos, por tanto, de lado el afán por describir, definir o explicar el estilo de Warhol conforme a las valoraciones coetáneas de la crítica; desde el momento en que esa mediación de la recepción de la obra se ajustaría a los cánones imperantes en un momento dado, dentro de lo que coloquialmente se conoce por el *mundo del arte*. En cambio, sí consideramos relevante el intento de practicar un análisis semiótico de la obra warholeana, mediante el cual podamos llegar a indagar y desvelar aspectos tales como su particular, característico sustento metafísico. Con ello, se podría tratar de ensayar una operación de traducción sobre la intencionalidad del autor: la referencia previa que el autor tiene previsto trasladar a la obra con un determinado sentido incorporado. Y que, en esencia, constituye su *respuesta* personal sobre muchos de los valores culturales, principalmente de carácter intangible pero altamente codificados, que pretende criticar o parodiar con una nueva propuesta de sentido.

La fama, si no el único, y ni siquiera, quizá, el *valor* que mejor se presta como exponente que sirva de paradigma de los valores sociales sobre los que aplica su punto de vista crítico –no sólo referido al Arte– Andy Warhol, sí puede permitirnos una aproximación de otra índole. Hacia el conocimiento del tipo de relación que él prefigura entre los objetos, desde los soportes expresivos a los destinatarios de la obra. Una relación no exenta de intercambios discursivos que se mueven en la ambigüedad, y que reclaman una clase de traducción de carácter intersemiótico. En ella entran en juego, como soportes y también en calidad de lenguajes semiotizados, desde los discursos e imágenes de la televisión, a los del cine y de la publicidad.

Reconocemos, pues, una semiosfera específica determinada por unos límites bien precisos pero, paradójicamente, difíciles de acotar: que coinciden, a grandes rasgos, con los de los *mass media*, en su función instrumental de la representación social a gran escala. Portadores, en tanto que soportes culturales, de determinadas intervenciones (estilísticas) sobre la masa enunciativa (texto escrito, imagen, sonido, etc.), que deviene una nueva instancia semiótica discursiva; los *nuevos* mensajes se configuran mediante una nueva ordenación de los materiales *antiguos*. Ejemplo especialmente grato a Warhol será el de la obra en desplazamiento a través de la serie y la repetición. El artista hizo de esta estrategia el eje de su planteamiento tanto discursivo como estético, representativo de la nueva plasticidad. Que iba asociada a los grandes medios y su

mecánica de la repetición de imágenes y mensajes de identificación social, más que como sustento de valores compartidos con una ambición trascendente.

2.4.2. La hipótesis de Lotman

Si la codificación cultural de una sociedad en un momento dado de su desarrollo, coincidente con el cambio en el concepto del arte que se mantenía estable hasta entonces, viene en gran medida determinada por la percepción de una quiebra en el *continuum* de sus signos y de los códigos que los ponen en relación y agrupan, podemos tratar de hallar el panóptico definidor del momento del arte entre finales de los años cincuenta y principios de los años sesenta del siglo XX.

Para ello, resulta preciso definir las características tipológicas de esa cultura, que llamaremos “de tránsito”, en la que no se produce una ruptura *tout court* como tal, en los sistemas de representación, sino un trasvase de elementos desde la periferia del sistema de representación artística, que puede adoptar la cadencia extrema de un movimiento pendular.

En la hipótesis planteada por Lotman sobre la codificación cultural de las sociedades, nos hace ver dos tipos básicos que, en principio, se excluirían el uno al otro. Sin embargo, tratamos de ver cómo también, ambas clases pueden adoptar formas de complementariedad y prestarse, en fin, a una evolución *previsible* de un sistema a otro; e incluso, llevar implícito el decurso hacia el *momento de la explosión*.

Las culturas gramaticalizadas se sustentan en la primacía del contenido y, por ello, son intrínsecamente estáticas. El sistema está fuertemente codificado, las disonancias se reducen a la mínima expresión y el código prima sobre la *performance* de la experiencia, que aquél trata de sujetar a un orden de probabilidades tendente a la máxima previsibilidad. Aquí, la redundancia de los discursos (entropía) alcanza una alta saturación, pero las disonancias vuelven al sistema circular que garantiza el código, en gran medida explícito, como podemos ejemplificar mediante la codificación, altamente prescriptiva y previsible, del Derecho Romano en sus diversas áreas reglamentadas.

Antítesis del primer tipo son las culturas textualizadas, en las que los subcódigos no han alcanzado un grado de gramaticalización consolidada, están abiertos a interpretaciones, actualizaciones diversas, por lo que la probabilidad se contempla en mucha mayor medida. No por casualidad, la redundancia de los mensajes es muy inferior al modelo gramaticalizado, pues en la cultura textualizada lo que prima es el plano de la expresión (*parole* o habla en Saussure, *performance* o realización en

Chomsky) sobre el plano del contenido (*langue* o lengua, entendida como *competence* o potencialidad de ser articulada la lengua y, en el caso de las culturas textualizadas, sin un código explícito que, mediante oposición entre los elementos, llegue a inventariar todas las realizaciones posibles).

Se denomina textualizada a esta categoría de codificación cultural porque son los textos los que van *sentando* los precedentes, las variaciones realmente producidas que son conocidas. Por tanto, más que excepciones o situaciones realizativas *previstas*, son las acciones las que van a erigirse en los elementos determinantes de una cultura textualizada. Si en la cultura gramaticalizada el orden y la previsibilidad denotan un sistema normativo que podríamos considerar preeminente, en la cultura textualizada la apertura de los elementos combinatorios y la producción de sentido se verifican durante el proceso o la actuación, que precede a cualquier pretensión codificadora.

Es por ello que la epistemología de la Pragmática lingüística bien pudiera asemejarse al método propio de estudio de una cultura textual, pues las combinaciones posibles y su pertinencia no se agotan en un sistema codificado –pues si la existencia de éste es condición inexcusable para que los enunciados sean gramaticalmente “correctos”, el código de la lengua no puede ordenar la pertinencia de sentido, las múltiples lecturas o sentidos posibles de un enunciado o texto.

En un sistema de este tipo, las analogías y otras figuras retóricas y tropos se circunscriben a la semiosfera del sistema. Pero lo cierto es que funcionan como intercambiadores, instrumentos de traducción desde el *afuera*; situados en la frontera de la significación, harán posible que los idiomas se entrecrucen y la semiosfera renueve su potencialidad de sentidos.

Esta concepción abierta, dialógica de la cultura textualizada es la que permite añadir operatividad en un sistema cultural gramaticalizado, con el fin de relacionar, ensamblar conceptos e imágenes extraños a nuestras pautas de reconocimiento de imágenes de tipo lineal, codificado. Ello sucede ante determinadas representaciones o manifestaciones artísticas que aparentan haber roto los *pactos de lectura* prefijados. Es cuando el arte nos hechiza desde mensajes quizá nunca vistos con *ese* aspecto, pero que desde nuestras bases cognitivas de interpretación se nos antojan más como *déjà vu* cuyo sentido desconocemos. En tanto que son signos que asociamos a un orden *gramaticalizado*, pero que, al ser sustraídos de ese marco normativo de carácter previsible, reenvían a un tipo de traducción de diferente especie. Devienen entonces textos de una cultura *textualizada*, en la que se ha operado una variación sustancial del propio código interpretativo que regía para el *orden* gramatical previo.

En tanto que sustancia mediadora, como elemento perteneciente a un código de tipo relacional, los ejemplos o antecedentes en que parece fundarse la *Common Law* anglosajona responden a ese tipo de esquema que opera por analogía. Carente de un código estructurado, la apertura de los casos (imprevisibilidad) hace preciso interpretar los supuestos de infracciones mediante una operación de reenvío. Mediante la cual se realiza la semiosis *si, y sólo si*, entre la casuística que se tiene por código subyacente, se puede hallar, en el tiempo pretérito, un caso análogo. Bastará, entonces, con asimilar los dos casos, y así, ante un delito análogo se hará corresponder un castigo análogo al del caso precedente; en lo que podríamos considerar una *traslatio* de significantes y significados, que de alguna manera nos hace evocar un cierto *déjà vu*.

Como se ve, los dos tienen apariencia de sistemas que cabría caracterizar de *codificados*. Sin embargo, mientras que en el caso del Derecho Romano, todo está reglamentado, y los casos deben ser absorbidos por la explicación interior al código, la *Common Law* se presta a una interpretación más abierta o flexible, puesto que los casos de presunto litigio son remitidos a otros casos: la comparación se hace posible, y con ella, la *traducción*.

Es decir, que en las culturas textualizadas nos hallamos ante un espacio de sentido inmanente, que permite ampliar el subcódigo implícito; esto es, el inventario de posibilidades por el que se combinan causas y consecuencias. En donde los hechos supuestos de delito no están catalogados de forma *gramaticalizada*, desde la ley prefijada, como sucede en la legislación romana, sino que se opera por analogía de casos, según la *práctica*.

La cultura textualizada, escasamente codificada, con carácter esencialmente hipocodificado, admite los experimentos de traducción. Así, por ejemplo, de los usos y costumbres que rigen en una comunidad durante un tiempo más o menos amplio de su existencia, que han quedado registrados en la *memoria* o que pueden ser evocados.

En dicho espacio de semiosis, los individuos actúan mediante pautas de imitación; con lo que dentro del sistema se asegura la asimilación sígnica de una generación a otra, a través de la ejemplificación de aquello que es o no lícito en términos de comportamiento moral, e igualmente en el ámbito de la *praxis* comunicativa. Más que mediante la transferencia *literal* de los elementos tabú a dicha cultura, como el robo, la ofensa, etc., estos actos son evitados por costumbre, sin necesidad de que una ley preestablezca todo el rango de sanciones *ad hoc*.

Vemos, en cambio, que el tipo de funcionamiento semiótico en una cultura gramaticalizada viene dado por la relación individualizada con las codificaciones del

universo simbólico. Las sociedades, culturas y épocas así entendidas, presentan rasgos hipercodificados en cada segmento de su actividad de representación simbólica. Este sería el caso del arte, que permite representarlas, en función de su imaginario actual central, hacia la posteridad.

Así, por ejemplo, las didácticas de la educación superior, y especialmente la más elitista, responden a esta clase de *alta codificación*, en la que se trata de inventariar un *corpus finito* (por ejemplo, en las enseñanzas de idiomas) que prácticamente se ejemplifica mediante todas las posibles *respuestas* ante las múltiples situaciones (o casos idiomáticos, en el plano del habla).

El modelo retórico que mejor ilustra la codificación subyacente en las llamadas *culturas gramaticalizadas* se apoyaría en los mecanismos de la *repetitio*. Por ello, en estas sociedades estructuradas mediante códigos del recuerdo, regirán unas reglas de costumbres. Gracias a las cuales, las codificaciones culturales son recordadas mediante la forma de memoria de la colectividad. Se configuran, así, unas tradiciones que se van transmitiendo, a través de diversos lenguajes hipercodificados, de unas generaciones a otras. El concepto de recuerdo actúa como pasaje de la memoria que expresa dicha tradición; un bagaje común que es preciso recuperar, mediante actualizaciones en cada momento evolutivo de la colectividad.

Por el contrario, los valores sociales, morales o culturales que se busca rescatar, mediante los distintos subtipos de interacción comunicativa, en las *culturas textualizadas*, son canalizados mediante el procedimiento de la *imitatio*. Puesto que la tradición está sin constituir, o se halla en un momento incipiente en el que aún subsisten elementos de la cultura gramaticalizada precedente. Sin embargo, la recursividad de la Retórica clásica es amplia, y los procedimientos se alternan de diversas formas, pues la hipocodificación de la cultura textualizada necesita también de mecanismos de *repetitio*. Igual que la *imitatio* puede llegar a asimilarse o ser indiscernible, en determinadas fases de desarrollo cultural, a la repetición de costumbres, estilos en el arte, o la transmisión de valores socialmente compartidos, que se recuperan mediante imitación o repetición de unas *leyes* más o menos establecidas.

Carentes de pautas prefijadas que operen a modo de *leyes* inexorables en la *traslatio*, las culturas textualizadas salvan su intrínseca hipocodificación gracias al expediente de la copia, la imitación de ejemplos considerados más prestigiosos. Como es sabido, el análisis de la naturaleza estable o movable de la mimesis atraviesa toda la tradición filosófica y la cultura occidental, desde Aristóteles hasta la edad contemporánea. Sin pretender ahondar en el estado de la cuestión sobre dichas

reflexiones filosóficas, nuestra investigación busca centrar el foco de atención sobre el fenómeno de las representaciones culturales, así como en los sentidos inmanentes, o trascendentes que desde éstas se puedan transmitir.

En especial, los códigos culturales de tipo *icónico*, que es precisamente el que más apropiadamente creemos que define la característica semiótica diferencial de la sociedad contemporánea. El cual fue incorporado por Andy Warhol y los artistas del Arte Pop, tanto en sus manifestaciones pictóricas como en otras expresiones artísticas apoyadas en el *reinado de la imagen*. Las cuales, en conjunto, configuraron un mosaico que refleja la sociedad típicamente hipersemiotizada de su época. En donde la presencia dominante de la imagen en la vida cotidiana es motivo de crítica y deconstrucción por parte de una amplia base de los artistas de vanguardia.

2.4.3. La Semiosfera de la ‘Cultura Pop’

¿Es la cultura de masas un subtipo de cultura textualizada, o cabe considerar, dentro de la misma, dos diferentes momentos, denominados por Lotman de la gradualidad y de la explosión? ¿Cómo afecta dicha evolución (previsible / imprevisible) a los conceptos del arte y de la representación?

Resulta evidente constatar que en la cultura como *producto*, en la era de los *mass media* los discursos se reproducen característicamente de forma continua. Así como también, que adoptan múltiples versiones: pueden ser citados, revisados y reintegrarse al círculo de la representación en virtud del efecto difusor y amplificador, espacial y temporal, de los medios de comunicación colectivos. La versatilidad es la nota característica de esta cultura de tipo hipocodificada, que se despliega en una miríada de formas expresivas mediante las imágenes: plurilenguajes plásticos que permiten y multiplican la intersección impresionista de los textos visuales.

La multiplicación, a través de una difusión acelerada de las imágenes conformadas como clisés (lugares comunes), asigna al hombre moderno el rol de sujeto hiperconsumidor de las mismas. En las imágenes convencionales de los *media* el grado de redundancia de los mensajes discurre por una línea entrópica, cuyo grado de saturación fue establecido por McLuhan (1969) mediante su tipología de los medios en función de las características lingüístico–comunicativas: incluidas la proximidad o distancia cognitiva, emocional con el receptor, y los fenómenos de representación icónico–textuales.

Teniendo en cuenta estas caracterizaciones culturales fundamentadas en el medio

o soporte, pero también en el proceso de transmisión de los mensajes desde el plano de la semiosis, ¿cómo cabe estudiar la cultura de masas de la que se nutre Andy Warhol? ¿Es posible desentrañar su prototipo de mimesis?

Por una parte, consideramos que el referente y el artista (su perspectiva) se sitúan en una misma cultura textualizada. Puesto que la característica definitoria del *Pop Art* consiste en representar objetos o personajes emblemáticos de la cultura popular que devienen *iconos* sociales –básicamente, a través de la publicidad y el efecto multiplicador del medio televisivo. Warhol los incorpora, en tanto que signos culturales, dentro de su propia obra artística convertidos en *emblemas* (algo que es representación simbólica de otra cosa, como el billete de dólar, que a su vez es portador simbólico).

Cuando, por ejemplo, retrata a las *celebrities*, desde Marilyn Monroe a Mick Jagger, o a Mao Zedong (Mao Tse Tung), podemos apreciar una intencionalidad *de facto* por trascender el plano de la expresión *del afuera* e incorporarlo, como contenido matizado, diríamos que maquillado, a su particular producción artística, con unas propiedades propias reveladoras de su estilo.

Es a través de dicho proceso de transferencia icónica como Warhol trasciende también la utilidad, el sentido instrumental de diversos procedimientos técnicos que, en realidad, se aplicaban desde hacía varias décadas en el arte gráfico. Las vanguardias de comienzos del siglo XX hicieron de la técnica de la serigrafía un empleo profuso, con una finalidad, y consecuencias, de marcado carácter artístico; mientras que el cartelismo *realista* soviético se encuadraba en la tensión política del momento.

Pero, al mismo tiempo, a partir de la *traslatio* desde un motivo y un espacio exteriores a su universo artístico, los retratos –por citar una de las decisivas innovaciones de Warhol– alcanzan estatus fundacional de un nuevo estilo. Lo que incorpora al género del retrato el artista es un *viraje*, aparentemente simple, pero paradójico; modifica así lo que hasta *ese* momento constituía el canon referido a ese tipo de representación artística, la *gramática* del retrato.

Warhol plasma en aquello que está viendo un modo o estilo personal, novedoso. Consistente, en el aspecto más externo, en aplicar ciertas distorsiones a imágenes fotográficas convencionales, o a etiquetas de productos de consumo masivos, sobre los que apenas se reservaba el *copyright* de reproducción. Warhol invierte el signo de los fenómenos de la cultura de masas, al generar todo un universo de connotaciones. Consigue dotar de un nuevo sentido a la técnica de la fotografía, al experimentar con el soporte: ilustra con masas de colores las planchas serigráficas previamente a la exposición fotográfica, con lo que difumina y crea un efecto nuevo en los contornos de

los objetos retratados. Con ello, contribuye a prefigurar un nuevo modo expresivo en la hibridación de pintura y fotografía.

Jean Baudrillard revela la importancia simbólica que el “objeto único” adquiere dentro de una serie compuesta por otros muchos, con los que se relaciona en función de su pertenencia a una misma colección. Así, apunta que la ausencia de ese objeto final confiere un sentido completo al conjunto, “puesto que la falta es aquello por lo cual el sujeto siempre se recobra objetivamente” (Baudrillard, 1968: 105).

De igual modo, los retratos de *personalidades* de Warhol están revestidos del *topic* de la serie, la cual podríamos caracterizar de ilimitada, en tanto que marcada por la idea de la ausencia, que para Baudrillard confiere sentido a una colección objetual:

“Advertimos aquí con evidencia aritmética la equivalencia vivida entre toda la serie menos una, y el último término ausente de la serie. [En nota a pie de página se aclara: «Cada término en la serie puede convertirse en ese término final».] Este último sin el que la serie no sería nada la resume simbólicamente: cobra entonces una cualidad extraña, quintaesencial de todo el escalonamiento cuantitativo. Es un objeto único, especificado por su posición final, y que nos da, de tal modo, la ilusión de una finalidad particular. Por lo demás, indudablemente es un objeto único, pero vemos que no cesa de ser llevado a la cualidad por la cantidad, y que el valor concentrado en este único significante es, de hecho, el que corre a lo largo de la cadena de los significantes intermediarios del paradigma. A esto es a lo que podríamos llamar simbolismo del objeto, en la acepción etimológica (*symbolein*), en el que se resume una cadena de significados en uno solo de sus términos. El objeto es símbolo, no de algún caso o valor exterior, sino, en primer lugar, de toda la serie de objetos de la cual es el término (al mismo tiempo que de la persona de la que es el objeto)” (Baudrillard, 1968: 104–105).

La especificidad del objeto adquiere significado en las modernas sociedades industriales no tanto por su función de uso y de cambio, pues:

“Cada objeto se encuentra a mitad de camino, valga la expresión, entre una especificidad práctica, su función, que es una suerte de discurso manifiesto, y la absorción de una serie–colección en la que se convierte en término de un discurso latente, repetitivo, que es el más elemental y tenaz de los discursos. Este sistema discursivo de los objetos es homólogo del de los hábitos” (Baudrillard, 1968: 106).

La *imitatio* de Warhol es singular, posee unas características precisas en las diferentes capas de la representación, sobre las que nos adentraremos más adelante. Pero en términos estrictos de semiótica de la cultura, su sistema o universo de sentido consiste en la apropiación del objeto (o lugar) común, trivializado a fuerza de ser repetido en imágenes carismáticas del nuevo héroe popular. Desde la actriz de Hollywood, el músico-ídolo del *rock*, el dirigente político –visto como una réplica de sí mismo, en tanto que es representado como un emblema ‘antisistema’ para el orden capitalista. Todos ellos se sustraen, gracias a operaciones de transmutación de elementos figurativos, desde su campo semiótico propio a otro de connotaciones *pop*. Desde las semiosferas del cine, de la música, o de la política formal, ejemplificadas en la foto *oficial* de la que parte Warhol por su potencial verificativo, convencional, se produce un trasvase hacia el cartel o póster serigrafiado.

El sentido nuevo, así connotado, es fruto de un desplazamiento que no afecta solamente al *framing* contextual, sino que implica en sí mismo todos los demás valores intrínsecos al *aggiornamento* de la imagen. Ésta entra en un nuevo dominio sistémico, en el que la repetición de estilo y del propio objeto, adquieren matizaciones completamente nuevas, ausentes del “original” fotográfico.

¿Cómo una fotografía deviene icono artístico tras servir, previamente, en su función mediadora en los medios de comunicación entre los protagonistas y el público de la información *main stream*? Podemos apreciar una iconización consciente, progresiva en el plano expresivo por parte de Warhol: desde lo que ya es materia-ícono, el personaje público, el famoso, los *celebrities*, que acceden a un nuevo ámbito de representación, devienen iconos de lo *pop*, de la mirada *pop* de Warhol.

En este proceso de traslación se modificarán, en la práctica, tanto el observador primario –el artista–, como las prácticas discursivas, e igualmente, los lectores competentes de las mismas obras.

Sus obras reflejarán, asimismo, el mosaico intercultural, polimorfo que adoptará la cultura occidental cuando al soporte papel se le añadan desde la televisión al cine, y en el plano verbal, también la radiodifusión; la World Wide Web (Internet) se demorará todavía unos años. Si Warhol no pudo, en efecto, *vivirla*, probablemente sí que presintió la Red cibernética.

Un proceso de transición de soportes que, de alguna manera, es continuación de la etapa anterior: la multiplicación de pantallas televisivas accesibles desde puntos remotos (y próximos) venía a complementar, más que la utilidad, a suplantar, a la radio como elemento relacional, catalizador de las reuniones familiares, primero, y masivas, desde

mediados del siglo XX, en torno al altavoz mediático social que retrataría Aldous Huxley en *Un mundo feliz* (1932).

La publicidad, por su parte, se constituía alrededor de los años cincuenta, en el apogeo de las grandes agencias de la neoyorquina Madison Avenue –retratadas recientemente por la serie televisiva *Mad Men* en un ejemplo de lo que puede llamarse el fenómeno *vintage*– en el medio–soporte de los anhelos y frustraciones del hombre moderno. Tan urbano como anhelante de un paisaje de escape ante el apabullante dominio de las marcas y el consumo; del desasosiego causado por la compartimentación del trabajo en oficinas y por unos oficios cada vez más desplazados del sentido tradicional del trabajo artesanal. Ese sujeto desposeído, en cierta manera, de identidad iba a proporcionar un ingente imaginario simbólico al taller warholiano de transmutación de los reflejos objetuales de la realidad en arte.

Veremos cómo esa *transfiguración del lugar común* –analizada con rigor por Arthur C. Danto (2011b), quien en un libro monográfico también centra su atención en el arte de *Andy Warhol* (Danto: 2011a)– modificará la concepción total del arte, puesto que se abría paso una nueva ontología filosófica alrededor del desplazamiento del sentido del arte en la era postindustrial.

Antes de entrar en dichas especificaciones sobre la valoración filosófica que Warhol y su obra transmiten, diremos que lo que este artista y figura *pop* construye es la *intraparodia* del mundo circundante; a través de una obra de arte al modo serializado de la misma sociedad. Por un lado, como sujeto artístico, imita y multiplica en una misma obra un solo motivo a través de una cadena de variaciones de color, intensidades y brillos. Lo que en conjunto evoca los fotogramas fraccionales, de imagen y tiempo, del celuloide, o el continuo deambular de fragmentos en la televisión a color que ya imperaba en los Estados Unidos desde los años cincuenta.

Por otro lado, además de dar un nuevo sentido a los objetos emblemáticos de la sociedad de consumo, a su manera aislados y seleccionados cromáticamente, se perfila el Warhol–modelo a imitar. Con lo que se abre una nueva orientación al agotado mundo del arte tras la más que discutida, polémica creatividad del movimiento expresionista abstracto, ensimismado en su férrea aspiración a un canon.

La hipocodificación semiótica que arrastra Warhol en su representación icónica, formulada abiertamente como un remedo de la sociedad de la imagen, de las estrellas fugaces portadoras de sentidos colectivos evasores, se va a articular, pues, como una nueva *gramática* a partir de su estilo *cool*. Lo que al arte literario representaría el Nouveau Roman, un “nuevo realismo” es el que la crítica coetánea presintió en su arte

serigráfico; que se abría paso merced a la ausencia de huella pictórica humana, y por el cual Warhol inaugura un nuevo tipo de mirada, desdramatizada y neutra, pero cargada de intensidad semiótica.

Desde un tipo nuevo de cultura textualizada que se desvincula de las ortodoxias estético-teóricas hipertrofiadas, se discurre en un breve espacio de tiempo hacia una cultura gramaticalizada de la que irradia un nuevo sentido artístico: la representación icónica de lo que todos *vemos* cotidianamente, desde el ángulo *trasladado* de visión de Warhol.

Trataremos de ver el alcance de esta iconicidad: si opera también, dentro de la semiosfera de la cultura *pop*, ejemplificada por Warhol, de forma paralela entre la vida y la obra del artista. Lo que daría lugar a una nueva, original operación de *traslatio* de sentidos: el artista-personaje que se incorpora a su obra, puesto que el sentido de la fama ha adquirido rango social colectivo, tal y como Chris Rojek analiza en su ensayo *Celebrity* (2001).

De nuevo es preciso establecer un paréntesis en este punto del análisis, con el fin de determinar conceptualmente el nivel de la representación desde una semiótica del texto artístico; que tratamos de fundamentar, de alguna forma, de forma paralela a como las teorías pragmáticas se aplican al estudio de los *sentidos* en el lenguaje corriente.

Interesa, entre otros aspectos, desvelar cómo se produce el paso desde una cultura gramaticalizada a otra textualizada, y el hecho de cómo ésta, en ocasiones, puede llegar a generar nuevas estructuras gramaticales codificantes.

En todo caso, los trasvases de una a otra configuración semiótica tienen lugar en los confines o frontera de la semiosfera. Es ahí donde Lotman y los continuadores de sus estudios sobre Semiótica de la Cultura indican que se produce la mayor confluencia de idiomas distintos. Y, por tanto, donde entran en juego los procedimientos de traducción: el reenvío de los pares de significante / significado, de las metáforas, los recursos de estilo, etc., desde la periferia hacia el núcleo del sistema de semiosis, la semiosfera.

En el caso de Warhol, lo que comienza, en efecto, presentándose como un subsistema del arte gramaticalizado del que parte –no deben olvidarse sus comienzos como *artista comercial*, si bien la mayoría de las biografías pasan, en cierto modo, de puntillas por su verdadera primera etapa–, prefigura un nuevo lenguaje textualizado. En el que se asiste a una suerte de explosión, de intersecciones significativas con respecto a la cultura de masas en boga (además de en relación al movimiento artístico hegemónico del momento). Desde una particular hipocodificación, el punto de vista de Warhol

transportará ese universo de imágenes *reales* hasta crear una caótica reverberación de imágenes aparentemente paródicas.

La originalidad de Warhol reside, especialmente, en su capacidad para replicar la realidad cotidiana a través de los objetos de consumo, más que en desarrollar un homogéneo proyecto de estructuras con un sentido intencional firmemente trazado. Sin embargo, gran parte de su atractivo resultará de su capacidad de adaptación a las ondulaciones del gusto de la época, así como de la transgresión como método para establecer su lugar en la *moda* artística de su época.

Su olfato comercial no decaerá mientras su poder improvisador atraiga a un público versátil que es, además, motivo él mismo de réplica artística. Ejemplo paradigmático a este respecto es el retrato que realizó Andy Warhol del modista Yves Saint-Laurence [[imagen 2 en Anexo gráfico](#)]. Cargado de sentido artístico, no sólo inmanente al policromo retrato en cuatro fases, sino por las repercusiones que el fugaz encuentro comportaría en el devenir de las carreras de los dos genios creativos, con muchos puntos en común en sus respectivas técnicas de traducción intersemiótica. Ésta se encuentra en la base del estilo *figurativo* de ambos y en el caso de Saint-Laurent, incluye asumir como soporte de arte la vestimenta femenina. Pero es la *imitatio* fundamentada en la serialización y en el giro expresivo desde el motivo primario, lo que ambos compartirán, en un juego intertextual que vaticina toda una nueva ola de representación icónica.

3. Iconicidad de la obra: del equilibrio al cambio de paradigma estético

Charles Sanders Peirce puede ayudarnos a esclarecer la compleja relación establecida entre los signos y las cosas. Se trata de trascender el paradigma de la representación establecido por Ferdinand de Saussure. En cuanto que éste se refiere a las articulaciones del signo lingüístico y, por ello mismo, ve limitada su eficacia cuando tratamos de ir más allá del texto *literalmente* considerado. Es decir, de avanzar sobre aquello que, en expresión de Saussure, supera el plano de la *langue* y se verbaliza en el *dictum*, es decir, el dominio amplio de la *parole*.

Si pretendemos trascender la codificación explícitamente lingüística, no debemos en cambio eludir los puntos de contacto entre la representación del signo llevada a cabo por Saussure y la Escuela Estructuralista que desarrolló sus dicotomías. Debemos partir de la conceptualización del signo como tal, independientemente de su clase o función.

Dos observaciones de Charles S. Peirce, en sus *Escritos filosóficos*, reclaman nuestra atención. Con vistas a una conceptualización de la sustancia signo, así como de la variabilidad que dicha sustancia, objeto de estudio semiótico, puede adoptar en cualesquiera manifestación del plano de la expresión. Entre otras, las manifestaciones correspondientes al ámbito del arte engloban algunas de las estructuras *simbólicas* más proteicas.

La ejemplificación, procedimiento no sólo útil sino también indispensable para referirnos a signos y cosas representadas, así como para tratar de desentrañar la naturaleza de la semiosis, recomponer las relaciones entre los subsistemas de signos, es lo que nos lleva a recoger la siguiente conceptualización por Peirce de las clases de signos:

“(…) por qué debe haber tres clases de signos; pues hay una triple conexión de signo, cosa significada, conocimiento producido por la mente. *Puede haber una mera relación de razón entre el signo y la cosa significada, en este caso el signo es un icono. O puede haber una conexión física directa, en ese caso el signo es un índice. O puede haber una relación que consiste en el hecho de que la mente asocia el signo con su objeto; en ese caso el signo es un nombre o símbolo*” (Peirce, 1997: 215). [el subrayado es nuestro.]

Unas páginas más adelante, Peirce insistirá sobre su formulación triádica, que considera básica en cualquier procedimiento reduccionista, de tipo lógico–científico:

“(…) otros ejemplos del tres en la lógica son los objetos de lo que es real, lo que es posible y lo que es necesario; los tres tipos de formas, nombres, proposiciones e inferencias; respuestas alternativas, e inciertas a una cuestión. Una tríada muy importante es esta: se ha encontrado que hay tres tipos de signos indispensables en todo razonamiento; el primero es el signo diagramático o icono, que exhibe una similitud o analogía con el tema del discurso; el segundo es el índice, que como un pronombre demostrativo o relativo fuerza a la atención sobre el objeto particular pretendido sin describirlo; el tercero (o símbolo) es el nombre general o descripción que significa su objeto por medio de una asociación de ideas o conexión habitual entre el nombre y el carácter significado” (Peirce, 1997: 214).

La composición *Doscientas diez botellas de Coca-Cola* [[imagen 3 en Anexo](#)]

[gráfico](#)] ilustra, con gran detalle, la preocupación de Warhol por el símbolo, inmanente a su concepción artística, mediante la metáfora surgida de un procedimiento de *repetitio*. Igualmente, el recurso al icono en su deriva como objeto de representación social. Aunó, así, ambos tipos de representaciones estilísticas en un *ensamblage* de la botella del refresco más popular (comercial) del mundo occidental. Aparece expuesta mediante 210 variaciones en un fondo verde, casi neutro, que nos hace evocar el color del vidrio cuando el envase está vacío. También juega el artista con variaciones en las tonalidades del negro, que pueden llegar a ser poco relevantes para la retina, pues lo que impacta, en un primer vistazo, es la multiplicidad del elemento, su serialidad.

Las estrategias visuales que Warhol muestra llevan implícitas, entre otros aspectos, la fuerza de un *puzzle*. El cual se presta a que el observador trate de recomponerlo, como un todo subyacente que se dota de sentidos distintos al del objeto aislado. Una apelación a la subjetividad de la vista, del observador, que dice mucho del método discursivo de Andy Warhol. Sobre el cual pensamos que cabe afirmar que aún, dentro de una misma materia narrativa, aparentemente plegada sobre sí misma, un amplio espectro de sentidos posibles.

Siguiendo de nuevo a Peirce, al detenernos en esa imagen seriada, una composición de 30 x 7 envases de Coca-Cola, podemos constatar que el motivo o sustancia, al que llamaríamos, convencionalmente, el *tema*, la botella de refresco en sí misma como objeto, se difunde por el lienzo mediante la multiplicación con ligeros matices diferenciadores. El cuadro completo remitirá, así, a una semiosis compleja, pues se dan cita, recurrentemente, diversas figuras estilísticas, que puede considerarse que operan cierto dialogismo intertextual: los “tres tipos de signos indispensables en todo razonamiento” señalados por Peirce.

Recurre, por una parte, al empleo del icono porque se establece, en la práctica, una relación lógica, física o natural entre el objeto-envase serigrafiado y la botella-objeto real, fácilmente identificable por un lector competente. Hay, en segundo lugar, un recurso al “índice, que como un pronombre demostrativo o relativo fuerza a la atención sobre el objeto particular pretendido sin describirlo”, pues no es ésta la intención de Warhol. Lo que revelaría el detalle, quizá *marcado* como presuposición, de evitar mostrar las botellas con su característico cierre o chapa mellada. Por tanto, más que describir el envase o su contenido, los elementos en serie se configuran en un discurso de conjunto, con la forma acabada de una naturaleza muerta (*still live*). Y en tercer lugar, recurre también a la figuración mediante el índice: un tipo concreto de botella definido por la marca reconocible, y que se presta a *lecturas* más o menos intensas.

Remite a la cotidianeidad consumista y al placer, al refresco de la sed, tanto como a la angustia que la sociedad de consumo pone ante nuestra vista, al evocar una sensación de plenitud en la oferta masiva, que es, por otra parte, limitada e indiferenciada (impersonal).

Funciona en todo ello un mecanismo simbólico de traslación de sentido o resemantización: la imitación del objeto como forma arquetípica de la representación del consumo en la sociedad de masas. No simboliza tanto a la firma poderosa industrialmente, sino a toda una sociedad que consume, como en un acto reflejo, el chispeante producto. Filtrado por el verde de la/s botella/s, el negro volumen contenido en ella/s, se despoja de su composición líquida originaria, para devenir un *framing*: la soledad del individuo ante la rutina de visionar un producto que se escapa al deleite una vez *absorbido*, que sacia la sed pero apenas perdura como acto autoconsciente pleno.

Una réplica del consumo teledirigido por la publicidad y los *mass media*, en la que podemos vislumbrar la postura crítica de Warhol hacia los instrumentos de control de los instintos individuales por parte de las grandes corporaciones industriales.

Un uso icónico en tanto que el objeto se mantiene en una relación directa, estable con respecto al objeto de la vida real. En su serigrafía *Doscientas diez botellas de Coca-Cola*, Warhol pretende, además, llamar la atención sobre el procedimiento mismo: la repetición del motivo, con lo que logra que la obra adquiriera una connotación de pluralidad unificadora, una estructura nueva de sentido.

Al suavizar el interés por la unidad y *focalizarlo* sobre la copia en serie, el objeto replicado un gran número de veces y cuidadosamente ordenado, deviene una composición cuasi geométrica. El efecto que logra una vez desplazado el equilibrio que *cabría esperar* (la expectativa del lector por una alineación perfecta, *monocroma* y repetitiva) es el olvidar el objeto único, el aura del original que se ha despojado de su gravedad unitaria.

4. Estética de la repetición en Warhol

Distintas series de reglas y convenciones asignan distintas estructuras a homólogos que, de no ser así, serían indiscernibles aunque de entrada se consideren representativos.

Arthur C. Danto – *La transfiguración del lugar común.*

4.1. Concepto de la repetición en Retórica

En esta y en otras de las obras ensayísticas de Arthur C. Danto late una cuestión de honda repercusión semiótica, que atraviesa la historia de la meditación filosófica en torno al Arte. Independientemente de que se establezcan periodizaciones históricas, o que puedan considerarse cortes sincrónicos correspondientes a una fase o estilo artístico concretos, mediante las oportunas ejemplificaciones, esa cuestión filosófica que es abordada reiteradamente, como un *leit motiv*, puede ser planteada, como hace Danto, de forma interrogativa:

“(…) ¿cómo distinguimos las obras de arte de las demás representaciones? ¿Qué tenemos que añadirle al concepto de representatividad que sirva para marcar la diferencia entre las obras de arte y las demás representaciones? El método de hallar homólogos indiscernibles también tiene aplicación aquí. Seguro que encontramos (al menos) dos representaciones, indiscernibles en el aspecto visual, una de las cuales será una obra de arte. La pregunta será entonces *qué la convierte en una de ellas*” (Danto, 2011b: 204).

Podemos preguntarnos si una reflexión ontológica sobre el Arte puede constituir un intento de aproximación semiótica al *arte aplicado* mediante el proceso de la serigrafía. Si bien somos conscientes de que el *estilo* de Warhol no está limitado por la serigrafía en sentido genérico. La cual remite a los problemas de la reproductibilidad técnica y, más ampliamente, a las categorías convencionales e inmanentes del original, como el *aura* propia. Aspectos abordados de forma clarividente por Walter Benjamin en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (Benjamin, 1936). Un texto revelador del cambio producido en la apreciación de la obra artística y en el propio concepto de arte.

Se trata de discernir, en el planteamiento seguido por Danto (2011b), si es

pertinente atribuir categorías propias del arte –sentido estético, artístico, experimental, además del representativo y el expresivo– a la reproducción, mediante la técnica de serigrafía, de nuevos artefactos. Los cuales no están acotados, no están incluidos en un *framing* propio como el original, sino que participan de los procedimientos de la fotografía y el procesado convencional que da lugar a la *copia*.

Umberto Eco revela en *La estructura ausente* (Eco, 2011) –con referencia a los procedimientos retóricos recurrentes en el mensaje publicitario– algunas claves que también se pueden hallar, latentes, en las composiciones serigráficas con intencionalidad artística. En función de nuestro interés analítico, constatamos la ausencia del contenido verbal codificado, que una buena parte de los mensajes de la publicidad sí incorporan; pero es posible plantearse la tarea de comprobar si las demás claves operan efectivamente en la obra de Warhol. En tanto que oscila desde los procedimientos de la reproducción visual–icónica, a través del empleo de técnicas mixtas y la composición en estructuras *sintácticas* polimorfas.

En este sentido, cuando estudia el código retórico visual–verbal del mensaje publicitario, Eco ve una antagonía entre la teorización estructuralista y la que llama *serial*, que remite a la divergencia planteada por Levi–Strauss. El semiólogo italiano precisará cómo es posible una aproximación no excluyente entre ambas teorías, pues se trataría de abordajes de análisis autónomos y complementarios, aunque difíciles de discernir en virtud de su compleja similitud:

“(...) se pueden elaborar definiciones de una retórica visual posible (...) nos hemos de ocupar de los códigos iconográficos, de los códigos del gusto y de la sensibilidad, de los códigos retóricos (y por lo tanto, de las figuras, de las premisas y argumentos retóricos visuales), de los códigos estilísticos y de los eventuales códigos del inconsciente” (Eco, 2011: 293).

Avanzando algo más en los recursos connotativos, que las “figuras, ejemplos y argumentos retóricos” conllevan, en tanto sustancia expresiva y como materia de relaciones discursivas en la argumentación –de la publicidad, o de otra representación no verbal, independientemente del empleo o no del lenguaje–, Eco extrae una serie de procedimientos metodológicos:

“d) Cuando hallemos soluciones visuales no reducibles a las soluciones verbales codificadas por la retórica clásica, deberemos ver si en tal caso estamos

ante el nacimiento de artificios visuales de un nuevo tipo y si éstos consienten la catalogación y la comparación.

“En su *Rethorique de l'image*, Roland Barthes ha hecho un trabajo de este orden [Barthes, 1964, B], y con una mayor intención de construir un catálogo, también lo ha hecho la escuela de Ulm [Bonsiepe, 1965]. También se ha intentado elaborar una retórica del montaje visual de elementos fotográficos [Swiners, 1965], que instituyen la posibilidad de una argumentación icónica” (Eco, 2011: 295–296).

Estas cuestiones nos llevan a considerar si no existe una contradicción subyacente en los propósitos estructuralistas de remitir a “un código único y primario”, que se constituye apriorísticamente, desde la expresa articulación en dos planos, en “la auténtica estructura de toda comunicación” (Eco, 2011: 418).

Umberto Eco contrapone, frente a las indicadas consideraciones del hipertexto por parte del estructuralismo clásico, los conceptos fundamentales de una teoría dinámica de códigos y mensajes:

“a) Cada mensaje pone en duda el código (...) En su caso más extremo, cada mensaje propone su propio código, cada obra aparece como el fundamento lingüístico de sí misma, la discusión sobre su propia poética (...);

“b) La noción de polivalencia pone en crisis los ejes cartesianos, bidimensionales, de lo vertical y lo horizontal, de la selección y de la combinación” (Eco, 2011: 418).

Puesto que la serie prefigura un sistema de “constelaciones”, las cadenas de articulaciones sintagmáticas pueden considerarse episódicas, punto de partida para otras ulteriores. Lo que importa para el pensamiento serial es:

“c) “(...) individualizar códigos históricos y ponerlos a discusión para originar nuevas modalidades comunicativas” (Eco, 2011: 418).

En definitiva, el pensamiento serial tiene por fin primario la evolución de los códigos históricamente, descubrir otros nuevos sin “retroceder progresivamente hasta el código generativo original (la estructura)”.

Una consideración, pues, dinámica de la evolución codificante de la expresión artística, que ya perfiló en términos filosóficos Hegel con respecto al surgimiento, decadencia y transformación de los géneros literarios en el devenir histórico.

Eco simplifica el complejo antagonismo de estos dos enfoques teóricos: “En otras palabras, en tanto que el pensamiento estructural intenta descubrir, el pensamiento serial intenta producir” (Eco, 2011: 419).

4.2. La posibilidad de la copia transmutada en serie

La cuestión de la copia abre un paréntesis transversal en la Historia del Arte contemporáneo, que sucintamente podemos situar, en el marco temporal, durante la eclosión de la constelación de corrientes artísticas alrededor del simbolismo. Las cuales supusieron una revaloración del arte puro, con el cuestionamiento, entre otros ámbitos estéticos, de la mimesis directa del original de la Naturaleza.

No es en dicho ámbito donde cabe inscribir la propuesta warholeana. En términos diacrónicos, la eclosión vanguardista se produce en el periodo de entreguerras, y quizá la decadencia del conjunto de movimientos artísticos no fue tan brusco como se ha creído por una parte de la crítica especializada. A este respecto, sería una cuestión de tiempo que las *post-vanguardias*, herederas de las grandes corrientes pioneras, con sus intersecciones y solapamientos, devinieran ellas mismas el germen de un *art nouveau*: el que se conocerá como *post-expresionismo abstracto*, predecesor del *Pop Art*. Dentro de esta corriente, la avanzada rupturista se personifica en Jasper Johns, Roy Lichtenstein y Andy Warhol.

En su monografía intitulada *Andy Warhol*, Arthur C. Danto (2011a) ofrece algunos precisos apuntes sobre ese momento explosivo, fundacional, en que el Arte traza nuevos senderos.

Sin dejar de emplear motivos, estilos y recursividades originales, se procede a un acrisolamiento expansivo de todas las experiencias estéticas de la primera mitad del siglo XX:

“En la actitud de Lichtenstein había algo de revolucionario, algo de lo que Nietzsche denominaba «transmutación de valores». Condenaba a la irrelevancia cualquier cosa enmarcada en el terreno de la apreciación artística. Los artistas que dieron este giro no sólo reaccionaban ante el expresionismo abstracto, sino que revolucionaban el concepto de arte. Intentaban expandir un límite. (...)”

“Los períodos revolucionarios empiezan por poner a prueba las fronteras artísticas, y este proceso se extiende a las fronteras sociales fundamentales para la vida, hasta que, al final, toda la sociedad se ha transformado” (Danto, 2011b: 51).

De igual modo que la dialéctica entre el Arte y la Vida, la posibilidad de la copia quebraría por entero el concepto figurativo del Arte, concebido alrededor del original, y remitente al aura de la obra *per se*. Coincide, a grandes rasgos, ese momento de cambio con la irrupción de los *modernos* artistas. Los cuales se rebelarán, desde el Modernismo en adelante, contra la usurpación del espacio artístico por parte de regímenes monolíticos, dirigistas y reglamentistas no sólo en el ámbito del arte, sino en el conjunto de espacios de libertad de la sociedad y entre los individuos.

Por ello, para Danto el arte reivindicó su papel performativo en la vida social, al apartarse, momentáneamente al menos, del mecenazgo centralizado por la élite política, controlada en gran medida por las clases altas, que prosiguen su intervención en todos los ámbitos de lo social. Michael Foucault analizó la historia del control político, la cual nos puede ofrecer pistas sobre los signos culturales que propiciarían el cambio en el paradigma artístico. Y nos revelaría la permeabilidad del artista a los cambios sociales y, en consecuencia, su percepción de los mismos; simbólicamente representados en su obra y en los códigos culturales de la época. Danto sitúa en un punto preciso el arranque de ese cambio de mentalidad que acompasó el fluir de las vanguardias artísticas:

“Duchamp era la figura central de la irreverencia provocativa: él fue quien impulsó la revuelta dadaísta y quien desencadenó el ataque contra los límites que imponía el arte moderno. La estética moderna culminante era política. Consistía en grandes estados monolíticos, fundamentalmente la Alemania nazi y la Italia fascista, la reglamentación de la vida y la exaltación de la guerra. La pintura expresionista abstracta estaba muy alejada de la visión política de esos estados y de su concepto del poder. De hecho, ensalzaba la privacidad personal. No obstante, dentro de su escala y su poder, también ensalzaba el espíritu heroico, que el dadaísmo ridiculizó. El expresionismo abstracto fue la última gran manifestación artística del espíritu moderno” (Danto, 2011b: 52).

El movimiento *pop*, los artistas de los años sesenta cuyo centro artístico era Manhattan, fundamentaron, en efecto, su *leit motiv* en impulsar las fronteras del expresionismo abstracto que dominó la escena durante la década anterior. Y en buena

medida también lograron, como sus predecesores, captar la atención de la crítica a través de las publicaciones especializadas y de los *mass media*. Con independencia de los criterios con que dicha crítica hubiera de *repensar* el movimiento artístico renovador. Se trataba, en suma, de *conciliar* la atención a las nuevas propuestas con el apoyo, más o menos explícito, que seguían aún prestando al movimiento abstracto.

Warhol, con su candor expresivo, la resolución característica, gestual y anímica a un tiempo que adoptaba a la hora de provocar un impacto en torno a sus instalaciones, llevaría a concitar un verdadero *momentum* alrededor de la corriente *pop* que él protagonizaría. De modo espectacular cuando se abrieron las puertas de sus populares montajes de réplicas de productos de consumo, en el espacio especialmente connotado de doble sentido (artístico e industrial), The Factory.

Los medios norteamericanos mostraron una inicial reticencia a considerar seriamente al movimiento todavía incipiente del *Pop Art*, perplejos ante lo que describían poco más que como una provocación, o como un inocente *subproducto* de arte. De ingenuos y provocadores, sin más, llegaron a tildar en sus crónicas de las primeras exposiciones a Warhol y a los otros exponentes del arte *pop*.

Con la perspectiva del tiempo, cabe concluir que el flujo de la información prevaleció sobre la crítica reflexiva, entregada ésta al debate teórico sobre el devenir del expresionismo. Mientras, los emotivos titulares de las reseñas se aliaron, insospechadamente, con el elevado grado de incredulidad, locuacidad y desconcierto que pretendían expresar los propios jóvenes del “nuevo realismo”. No le resultará posible, ulteriormente, a la crítica, cuando comience el despertar del *sueño* abstracto, considerar simplemente como banales los motivos de aquellas primeras obras, inaugurales de toda una nueva tendencia.

Cabría, acaso, considerarlas como plenamente *bizarras* con respecto a la tradición preexistente. Puesto que se había quebrado el código expresionista y el nuevo arte reclamaba un nuevo tiempo y un lugar determinado para *mostrar* su iconografía.

Jasper Johns llevó a los lienzos la bandera estadounidense, en un ejemplo de comunión simbólica con el público transversal del país mediante la fijación de la idea del patriotismo; los cómics resemantizados, al aparecer aislados en una sola viñeta, de Lichtenstein (*El beso* fue su primera gran expresión de audacia intertextual). Junto a los primeros esbozos de Warhol parodiando los anuncios de refrescos de consumo y los pequeños remedios para la zozobra, más espiritual que física, del ciudadano medio, actuaron como *cuña* de un manifiesto no explícito de subcodificación artística con la ruptura como pretexto estético.

Omar Calabrese ha analizado algunas causas para comprender el cambio de un paradigma estético a otro; explicación semiótica que se aparta de las teorías sobre el arte de vanguardia, en boga durante los años cincuenta y comienzos de los sesenta del siglo XX. Aquella teorización contaba con los críticos especializados a los que reseña, con distanciamiento crítico, Tom Wolfe en *La palabra pintada: El arte moderno alcanza su punto de fuga* (Wolfe, 1975).

Pero los autores que, a su modo, extraerían las consecuencias más enraizadas en la tradición hermeneútica serían Abraham Moles y Max Bense. La teoría de estos últimos concentra el interés para Calabrese en “la producción de entropía”, que aporta la “garantía de la originalidad y de la autorreflexión de la obra de arte” (Calabrese, 1987: 168).

Omar Calabrese se propone en su obra *La era neobarroca* (Calabrese, 1989), desde una perspectiva temporal amplia, un enfoque semiótico de la producción de los objetos artísticos como variaciones de estilo, capaces de provocar extrañamiento. Un planteamiento novedoso que augura un giro fecundo en los estudios de la *posmodernidad* alrededor del texto artístico:

“(…) El fundamento de la estética misma. No se puede no observar cómo aquella concepción está literalmente en las antípodas de la que hemos esbozado (...) Así como en la ciencia, también en el arte se iba a la búsqueda de un *principio general* del esteticismo; de leyes constantes e inmutables. Era aquél el error. Tanto más raro si pensamos que, en el fondo, el mundo de la creatividad ha sido juzgado siempre de una complejidad por encima de lo decible. Además, las teorías de la información estética estaban afectadas también por el deseo de adecuación al espíritu de la vanguardia, es decir, el de la originalidad como fundamento de la obra, de la experimentación como su matriz” (Calabrese, 1989: 168).

Calabrese trasciende, pues, la teoría estética propia del estructuralismo informacional, que halló su basamento analítico en el “descarte de la norma” de los formalistas rusos. Y que, como el semiólogo italiano explica en *La era neobarroca*, también fue asimilada por otras teorías estéticas de tal impronta estructural-informacional.

Para Calabrese, la interpretación del texto artístico se asemeja en mayor medida a aquellos términos que Bajtin descubrió en los textos narrativos: las *trazas* de formas y

estructuras temáticas precedentes. Convenientemente conocidas y dispuestas como parte de la *competence* del autor, dan lugar al impulso de la imaginación *recreadora*, ya que los nuevos textos se realizan (*performance*) a partir del constante *dialogismo* con las tradiciones estilísticas. Se hace posible, así, la *polifonía* intertextual, que como característica extradiegética, adopta en ocasiones giros metadiscursivos; y, en el proceso, se va acrisolando el código subyacente al género artístico. El cambio de perspectiva es nítido, por lo que las significaciones adquieren un grado mayor de polivalencia:

“Hoy en día, los artistas nos han habituado al hecho de que la obra puede continuar generándose por búsqueda de ambigüedad, pero que puede también derivar del agotamiento y de la re-creación: de la re-semantización” (Calabrese, 1989: 169).

Concretamente, en la instalación de Warhol “*Silver Clouds & Cow Wallpaper*” (1966) [[imagen 4 en Anexo gráfico](#)], que consistió en una intervención de *atrezzo* del entorno espacial, para la galería de Leo Castelli, se conjuga en dos espacios diferenciados una voluntad de crear sentido unívoco. La semiosis no es ajena a la actuación sobre las posibilidades expresivas que el artista neoyorquino extrae de la combinación de materiales, en principio extraños al *espacio del arte*.

La reproducción mecánica de un mismo motivo propiciaba la utilización de la técnica serigráfica, aplicada a soportes de materias y dimensiones poco convencionales en las salas de exposiciones convencionales. Al principio, los visitantes descubrían una primera sala decorada con nubes, en un artificioso *enviroment* museístico que les predisponía a la visión paradógica de una creación vanguardista que actuaba sobre el espacio. En una segunda sala, Warhol imprimió, sobre un rodillo de papel coloreado, una misma imagen en miniatura: la cabeza de una vaca en rosa sobre fondo amarillo, multiplicada de forma simétrica, al modo de la decoración de paredes mediante empapelado. Se trataba, por tanto, de una *performance* extraída del mundo de la decoración doméstica, que replicaba un estilo que llegó a causar impacto entre la clase media estadounidense.

Se convertía, así, en un proceso de intervención desde la moda aplicada al *home style*, reutilizada por Warhol, quien dota al conjunto de un nuevo sentido mediante una operación de *traslatio* espacial: desde las paredes hogareñas hasta la sala de arte. Generaba, además, una paradoja, al multiplicar de forma serializada un detalle artístico,

la cabeza de res serigrafiada, lo cual deviene un motivo cuasi banal de la decoración popular.

El efecto causaba extrañeza y, al mismo tiempo, focalizaba nuevamente la atención sobre la audacia generadora de sentidos mediante simulacros de Warhol: lo auténtico y la apariencia se situaban en un difícil equilibrio. Cuando la contraposición dejaba de ser evidente, se dotaba al arte de una nueva dimensión expresiva, respecto a la realidad y sus objetos, incluidos los más sujetos a una codificación *natural*.

Se forjaban nuevos sentidos de los espacios cotidianos, que eran reconvertidos por el tamiz de unos materiales anodinos, sólo en apariencia. El choque visual consistía en que lo que se presentaba ante la vista del visitante era un motivo extraño, multiplicado y volcado en un soporte no artístico: papeles pintados con la cabeza de res en una serie en miniatura, que junto a los globos grises de helio, parodias de las nubes naturales, asumían funciones de decorados virtuales en las salas de arte. Cambiados de lugar, la correspondencia semiótica dejaba de ser evidente; los objetos, la composición en su conjunto resemantizaba los elementos aislados, que ahora podían adquirir un nuevo sentido desplazado: el de las cosas que, en la vida normal, se consideran *auténticas*.

“El papel de empapelar, con la repetición de la imagen como un *pattern*, permite a Warhol presentar una obra sin formato ni jerarquización de tamaño o lectura, pues no hay ningún elemento más importante que otro (...) la obra va recubriendo las paredes de la galería, sin marco, sin límites, expandiéndose hasta ocupar todo el espacio disponible, poniéndose de manifiesto un *horror vacui*, un horror al vacío, que ya fue uno de los conceptos de la estética barroca y que, en el mundo contemporáneo, es la manifestación del temor a la soledad y al silencio. Además, esto permitió a Warhol plantear la estética contemporánea como expresión de la sociedad de las antinomias: si la cabeza repetida de la vaca es como la mínima expresión de la imagen modular minimalista, al expandirse se convierte en un claro *horror vacui* neobarroco” (Perera y García, 2009: 124).

Llegamos, así, a un punto de esclarecimiento en cuanto a la problemática del arte *pop* en términos generales, y de la específica categorización que la serigrafía como procedimiento resemantizador iba a comportar. Toda reproducción que priorice la semejanza con relación al original necesariamente viene *marcada* por una intencionalidad icónica, que *traduciríamos* a un *como si* del procedimiento artístico para emular el modelo.

Sin embargo, cabría plantear de modo más ambicioso el problema de la copia, o dicho de otro modo, cuestionarnos como hipótesis si las serigrafías de Warhol son copias. O si, por el contrario, el proceso implicado en ellas conlleva la intervención directa sobre una imagen, que es preexistente, no está aún connotada en términos puramente artísticos. Por lo que sería *la mano* del artista –con toda su carga de manipulación de elementos de un código determinado– la que dispusiera, mediante el *ensamblage*, así presentado, una “obra”. Presta a la exposición y, por tanto, abierta a la polisemia de significaciones posibles, que pueden inferirse por los destinatarios potenciales que la observen como una verdadera *propuesta de arte*.

Para Eco, la aspiración a la autonomía que la obra plantea respecto a las convenciones vigentes, la complementariedad de códigos necesaria para *leerla*, en términos de metalenguaje, lleva aparejada la discusión sobre los códigos superadores de la *pintura* reciente:

“Las distintas tendencias postinformales, de la nueva figuración al *assemblage*, el *pop-art* y sus expresiones afines, trabajan *de nuevo* (sic) sobre la base de códigos precisos y convencionales. La provocación, la reconstitución de la estructura artística, se actúa a base de estructuras comunicativas que el artista ya encuentra formadas: el objeto, el cómic, el cartel, la tela floreada, la Venus de Botticelli, la placa de Coca-Cola, la ‘creación’ de la Capilla Sixtina, la moda femenina, el tubo de dentífrico. Se trata de elementos de lenguaje que ‘hablan’ a los usuarios de aquellos signos. Los lentes de Arman, las botellitas de Rauschenberg, la bandera de Johns, son significantes en el ámbito de los códigos específicos y adquieren significados precisos.

“(…) Pero la operación que el artista efectúa solamente adquiere sentido si se compara con los códigos de partida, contestados y confirmados, violados y aceptados, por la mente” (Eco, 2011: 291).

Resulta en este punto interesante tratar de recomponer la categorización del concepto de arte. Que va asociado, en el universo de sentido warholeano y del *Pop Art*, a la utilización de técnicas de reproducción mecánica.

Por lo demás, éstas, aparte de eclipsar *la mano* del artista sobre el motivo de sus composiciones, inciden directamente sobre el motivo de la imaginería post-figurativa y también de las conceptualizaciones abstractas y concretas en el arte previo de las vanguardias.

El ensayo de Walter Benjamin “La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica” resulta muy esclarecedor sobre estos aspectos:

“Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un grado fundamentalmente nuevo. El procedimiento, mucho más preciso, que distingue la transposición del dibujo sobre una piedra de su incisión en taco de madera o de su grabado al aguafuerte en una plancha de cobre, dio por primera vez al arte gráfico no sólo la posibilidad de poner masivamente (como antes) sus productos en el mercado, sino además la de ponerlos en figuraciones cada día nuevas. La litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria. Comenzó entonces a ir al paso con la imprenta. Pero en estos comienzos fue aventajado por la fotografía pocos decenios después de que se inventara la impresión litográfica. En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir a paso con la palabra hablada. Al rodar en el estudio, el operador de cine fija las imágenes con la misma velocidad con la que el actor habla.

“Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que haya padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario^[1]. No podemos seguir el rastro de las primeras más que por medio de análisis físicos o químicos impracticables sobre una reproducción; el de los segundos es tema de una tradición cuya búsqueda ha de partir del lugar de origen de la obra.

“El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad. Los análisis químicos de la pátina de un bronce favorecerán que se fije si es auténtico; (...) El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica —y desde luego que no sólo a la técnica—^[2]. Cara a la reproducción manual, que

[1] Claro que la historia de una obra de arte abarca más elementos: la historia de Mona Lisa por ejemplo, abarca el tipo y número de copias que se han hecho de ella en los siglos diecisiete, dieciocho y diecinueve.

[2] Precisamente porque la autenticidad no es susceptible de que se la reproduzca, determinados procedimientos reproductivos técnicos por cierto han permitido al infiltrarse intensamente, diferenciar y

normalmente es catalogada como falsificación, lo auténtico conserva su autoridad plena, mientras que no ocurre lo mismo cara a la reproducción técnica. La razón es doble. En primer lugar, la reproducción técnica se acredita como más independiente que la manual respecto del original” (Benjamin, 1989).

La autenticidad tiene que ver para Walter Benjamin con la idea del aura de la obra de arte. En la sociedad de masas, la obra de arte ve modificado su estatus preexistente, acorde con el devenir del cambio histórico. Lo cual comportará cambios decisivos en la representación simbólica del espacio y el tiempo.

“(…) ilustrar el concepto de aura, que más arriba hemos propuesto para temas históricos, en el concepto de un aura de objetos naturales. Definiremos esta última como la manifestación irrepitable de una lejanía (por cercana que pueda estar).

“(…) esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura. Estriba éste en dos circunstancias que a su vez dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal y como la aprestan los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue inequívocamente de la imagen. En ésta, la singularidad y la perduración están imbricadas una en otra de manera tan estrecha como lo están en aquélla la fugacidad y la posible repetición” (Benjamin, 1989).

Será, por tanto, la reproducibilidad, en tanto que capacidad potencial de ser reproducida, lo que confiera un nuevo estatus a la obra de arte. En el que se imbrican el aura con las categorías que a ella remiten, como la autenticidad, la originalidad, o la esencia de lo único.

En Warhol, es el *topic* de la reproducción (bien que trastocada, despojada de los

graduar la autenticidad misma. Elaborar esas distinciones ha sido una función importante del comercio del arte. Podríamos decir que el invento de la xilografía atacó en su raíz la cualidad de lo auténtico, antes desde luego de que hubiese desarrollado su último esplendor. La imagen de una virgen medieval no era auténtica en el tiempo en que fue hecha; lo fue siendo en el curso de los siglos siguientes, y más exuberantemente que nunca en el siglo pasado.

atributos de la imagen de origen) el que cobra sentido y plantea al observador un *juego perceptivo*. Es una traslación del estatuto de la representación que venía imperando hasta su época, con lo que genera un efecto ilusorio sobre el espectador:

“(...) no observará, en la percepción de la imagen, lo que hubiera distinguido al observar el motivo. Sólo parecerá así. (...) Pero como es la experiencia la que determina sus causas, la ilusión se produce cuando el espectador cree que lo que ve es el propio motivo en lugar de la imagen. Lo importante no es lo que en realidad marca la diferencia entre motivo y representación, sino cómo impresionan éstos el ojo y seducen la mente” (Danto, 2011b: 218–219).

Ahora bien, las condiciones de la imitación en el arte responden a un código sumamente elaborado. Es mediante los recursos expresivos retóricos como la imagen cobra esa apariencia de autenticidad, y, con ella, se produce el reenvío hacia nuevas funciones del lenguaje visual, que denotan y connotan los enunciados gráficos:

“(...) el objetivo de la representación es ocultar al espectador el hecho de que se trata de una imitación, en notable desacuerdo con el pensamiento de Aristóteles, para quien el conocimiento de la imitación constituye nuestro placer” (Danto, 2011b: 219).

4.3. Desplazamientos irónicos en la obra gráfica de Warhol

Cuando tratamos de identificar el planteamiento formal de algunas de las propuestas de Andy Warhol en las que la serialidad no juega ya un papel evidente, sino acaso como remitente o cita de motivos tradicionales del arte, se pone más de relieve un campo de semiosis propio. En ese aspecto los retratos y, en distinto orden, los autorretratos promueven en el espectador una articulación de ironías. Las cuales funcionan desde el desplazamiento entre el significado implícito del objeto del retrato, y el propio campo de semiosis que se establece en las relaciones del enunciado con el acto de enunciación.

Al sugerir el objeto repetido una amplitud del marco (*frame*) de la obra, el cual remite a una recategorización del mismo objeto, éste se resemantiza; se dota de nuevos sentidos al producirse en serie. Pero, al ser las variaciones formales sutiles, amplían la capacidad de producir una relación intersemiótica entre las partes, dentro de una repetición *imperfecta*.

En sus retratos mediante el estilo serigráfico, que caracteriza a su relación con el modelo y su estudio de los efectos del reflejo, a modo de espejo, se adivina una intención de Warhol: tanto evocadora de la tradición, como variacionista respecto a las más modernas teorías sobre el arte.

En ocasiones, Warhol descarta el juego especular de la serialización cuando se trata de retratos [[imagen 6 en Anexo documental](#)]. Sin embargo, se trata de un ardid de su ingenio, pues la predilección por la composición seriada no impide que ésta, alternativamente, se pueda desgajar del conjunto.

Con ello, muestra su capacidad de aportar identidad y diferenciación a un mismo motivo. En el retrato ese juego deliberado incide, nuevamente, en la unicidad y el sentido de conjunto mediante la connotación de lo ausente.

Cuando estudiamos las obras en serie, vemos repetida la imagen de un mismo motivo dentro del *frame*. En el retrato, el artista opta por crear diferentes marcos para encuadrar un mismo motivo. De esta forma, las variaciones cobran un mayor relieve y los elementos de la obra se dotan de un sentido, por así decir, confluyente. En relación a este artificio de creación de unidades semejantes –pero diversas–, que a la vez pueden ser observadas de manera autónoma, cabe plantearse diversas interrogantes sobre el sentido del arte, así como sobre la intención deliberada de Warhol de independizar a su obra, dotándola de un sentido *cerrado*.

¿Plantea el artista un desplazamiento del sentido clásico del género pictórico del retrato? ¿O sencillamente trata de superar la común *cita* clásica –del rostro mostrado tal cual, tanto en arte como en fotografía, con las debidas salvedades– y sugerir una focalización más intensa, en la que se inscribe toda una modalidad de acercamiento al objeto artístico? Algunas ideas sobre el componente artístico del retrato son relacionadas por Lotman con “su función actual”:

“(…) es un fruto de la cultura europea de la Edad Moderna con su idea del valor de lo individual en el hombre, de que lo ideal no se opone a lo individual, sino que se realiza a través de él y en él [³].

“El retrato como género pictórico aparte destaca los rasgos de la persona humana a los que se atribuye la dominante de sentido.

“Habitualmente el rostro es considerado lo fundamental y principal que es inherente precisamente a un hombre dado (…)” (Lotman, 2000: 24–25).

[³] Yuri M. Lotman señala que la tradición sacra fue una sola de las fuentes de que se nutrió el reciente retrato, pues la otra tradición estaba orientada a la necesidad real (que recibiría su reflejo en el arte de la fotografía) de escaparse del torrente de la vida para así fijar “siquiera por un instante la fisonomía de la persona individual. Esta tarea misma exigía un viraje radical con respecto a la individualidad”.

Es a través del procedimiento de la cita como Andy Warhol participa de la tradición del género. Pues lo que le importa no es tanto evocar el objeto del retrato, incluso cuando se muestra a sí mismo, como la técnica depurada con la que, en calidad de artista serigráfico, aspiraba a forjar su nuevo estilo artístico. Seguiremos a título descriptivo de esta fase de su producción, el álbum gráfico editado por Harry N. Abrams Inc., en su edición original de 1989 bajo el título *Warhol*.

Los comentarios literarios corresponden a David Bourdon, quien parte de un artículo suyo aparecido –de forma casi idéntica– en mayo de 1987, intitulado *Art in America*. Si bien realiza una mirada poco menos que “retrospectiva” sobre el artista, a través de su evolución personal y de su obra, resulta esclarecedor mencionar un fragmento para aproximarnos a las motivaciones que el retrato, como género, suscitaban en Warhol (desde la mirada de Bourdon, un crítico coetáneo de la escena neoyorquina):

“El particular método de retrato de Warhol le distanciaba de sus temas hasta tal punto que no importaba verdaderamente si utilizaba fotografías preexistentes, proporcionadas por el modelo, o imágenes mecánicas que él mismo supervisaba. Como trabajaba a partir de fuentes fotográficas en lugar de a partir de un modelo vivo, no importa si sus temas estaban muertos hacía tiempo. Su técnica serigráfica le permitía citar imágenes de varios siglos antes y hacer recreaciones *pop* de los retratos de otros artistas, como hizo con la *Mona Lisa* de Leonardo” (Bourdon, 1989: 162).

Como señala Calabrese al referirse a la cita ‘neobarroca’, ésta no consiste en un modo de expresión que singularice por sí solo el arte de nuestra época. En términos de un análisis diacrónico, podemos considerar que el arte de la época actual queda en buena medida prefigurado por el *Pop Art*. La continuidad de los estilos es un rasgo que Calabrese ve inscrito en cierta tradición del clasicismo:

“Es cierto, por ejemplo, que la estadística de las citas presenta valores en aumento; pero me parece que la observación es absolutamente banal.⁴ La cita es un modo tradicional de construir un texto, que existe en cada época y estilo y la cantidad de citas no es un buen criterio discriminatorio. Toda época clásica, por ejemplo, abunda en citas dado que se basa en principios de autoridad. Entonces,

⁴ Contradice aquí Calabrese a muchos exégetas de lo ‘postmoderno’, quienes ven en la recursividad de la cita uno de los “principales modos de expresión”, dentro de la actitud iconoclasta con que se viene a caracterizar la llamada Postmodernidad.

importaría más bien saber, *cuál es el tipo y la naturaleza de la cita actual*. En efecto, ésta resulta un elemento relevante, sólo y únicamente si difiere en algún detalle de la cita del pasado” (Calabrese, 1989: 188.) [El subrayado, de Calabrese, incide en su propuesta de análisis del “tipo y la naturaleza de la cita”, con el fin de determinar los factores incidentes en la recuperación y evolución de los géneros artísticos, así como la semiosis subyacente.]

Reparemos, momentáneamente, en el procedimiento de Warhol mediante las *réplicas* de productos de supermercado. Una vez convertidos en obras-objetos de arte, su sentido es claramente diferenciado del buscado y alcanzado por los precedentes *ready-mades* (objetos ya existentes en la vida *real*) de Duchamp.

A este respecto, observa Bourdon, “las cajas de Warhol eran conceptualmente provocativas”. Ello es una respuesta, una primera impresión, de tipo retiniana e instintiva. Por lo que debemos proceder a inferir, de modo más reflexivo, el sentido subyacente. El cual remite a una *presuposición*: Warhol pretendió dotar de provocación a lo que, acaso, no constituía sino una maniobra de *traslatio*.

Por un lado, la impresión intuitiva nos confronta ante objetos que, en apariencia, son indiscernibles de las cajas *reales*, pues se *muestran* tal cual *son*. Sus propiedades visuales son compartidas por las cajas de embalaje, como si fueran idénticas, indiferenciadas de éstas –salvo por las variaciones de tamaños y colores, que el artista trata de *imitar*. Por otro lado, esos bienes de consumo que se dispensan a un precio asequible en los establecimientos, adquieren un efecto de sentido nuevo cuando se muestran dentro del *framing* de la obra, el espacio de arte. Si bien ese *doble sentido* lo adquieren en segunda instancia, cuando la evocación de la cita respecto a la realidad, deja paso a una observación atenta, relacional; pues es así como el *foco* nos introduce en la *lectura* de la obra.

“¿Podía ser –plantea Bourdon– que las cajas de Warhol, como los *found objects* de Duchamp, se convirtieran en obras de arte sólo porque las exponía?” Trataremos de comprobar dicha hipótesis trascendiendo el territorio del experimentalismo de Warhol aplicado a los “objetos” físicos propiamente dichos, sometidos a un reprocesado técnico con el que cobran nuevos sentidos como objetos artísticos. Volveremos a indagar, dentro de su extensa obra *gráfica*, en la serie de autorretratos.

Su tratamiento *sui generis* del objeto retratado (él mismo), mediante un estilo irónico en relación al canon del retrato fotográfico estándar, nos revela su elección por una modalidad de enfoque que participa de la tradición tanto como busca innovar. En

buena medida, encontramos desplazamientos del sentido *original*: con impresiones serigráficas que recubren de intensas masas de color la silueta del busto del modelo; o a través de la sobreexposición como técnica fotográfica. El efecto logrado es una recategorización del estatuto de la fotografía, para trasplantarla al terreno más abierto semióticamente del arte.

Las figuras de estilo con las que Warhol resemantiza sus serigrafías están ciertamente inscritas en la tradición de la metáfora. En tanto que se trata de un procedimiento de señalar (*ostensión*) y evocar, mediante un enunciado que se asemeja, en una amplia gama de registros, a aquel asunto al que remite. No obstante, es la *ausencia*, o la presencia meramente sugerida, la que funciona con el empleo de esta figura de la comparación *in absentia*.

Comparte, así, el estilo de Warhol diversos registros, subcódigos estilísticos, con el Arte en su devenir histórico. Por ejemplo, su estilo metafórico guarda relación con los dobles sentidos, y también con el malentendido (*misunderstanding*) como *velo* situado entre lo aparente y lo *real*, lo presentido y lo fugaz, que no puede aprehenderse como certeza.

Para nuestro propósito de descifrar semióticamente, hallar la síntesis de algunos procedimientos de estilo de Andy Warhol, resulta necesario analizar su empleo de los mecanismos de la ironía. El recurso al doble sentido, por ejemplo, nos indica el intencional acento que Warhol concede a la ambigüedad, en donde apreciamos una no oculta, sino deliberada semiosis de la expresividad.

En este punto, Wayne C. Booth en su ensayo *Retórica de la ironía*, pone de manifiesto la complejidad del concepto, que es objeto de una tipología referida a los textos escritos:

“(...) la anécdota pone de manifiesto la compleja ambigüedad que encierra la palabra. Por razones que no puedo pretender comprender del todo, la ironía ha llegado a representar tantas cosas que corremos el riesgo de perderla por completo en cuanto tal término útil. Incluso si descartamos por el momento todas las ironías no verbales, y todas las ironías «cómicas», las «ironías de destino» y las «ironías de acontecimiento» [incluye nota que obviamos por razones prácticas], seguimos encontrándonos frente a una cuestión muy compleja. Pero, por fortuna, es una cuestión que nos presenta un problema real y concreto: en realidad, leemos y malinterpretamos ironías” (Booth, 1974: 26).

Cuestión aparte es la valoración que nos evoque la ironía de Warhol, y si es posible vislumbrarla, explicitada en alguna de sus obras de referencia o, incluso, en el conjunto de su producción. No es nuestro objetivo aclarar si ésta pudiera ser catalogada con el calificativo de irónica, mediante un tipo de predicación sobre el arte con el que tiende, habitualmente, a describir el *lugar común* de la obra para aproximarlo al *main stream*.

Tampoco tratamos de situar al artista dentro de unas categorías estilísticas preestablecidas. Por el contrario, se trata de apreciar, en el producto de su obra gráfica, los objetos, elementos, yuxtaposiciones y variantes cromáticas que pueden ser analizadas como *argumentos* de una propuesta deliberada de *ironizar* sobre el mundo real. Al igual que sobre el *ecosistema* o la *semiosfera* del arte, un campo de semiosis que Warhol trata de captar; la esencia de lo *real* desde la mirada particular, subjetiva del sujeto.

Nos interesa obtener un apunte más nítido sobre el *mundo propio* de Warhol. Estudiar, por ejemplo, por qué es considerado “un artista conceptual”: se dice que su deriva fue conceptual en tanto que “directo precursor” del movimiento artístico, de signo conceptual, que surgió en los años setenta. Ello constituye una aproximación a un artista y una obra complejos que debe ser más ampliamente justificada:

“(…) a partir del momento en que empezó a delegar la realización de sus ideas. Probablemente, los que entonces criticaron el hecho de trabajar para él no se dieron cuenta de que él era el creativo y que estaban ya ante un artista conceptual, un artista interesado mucho más por las ideas y los conceptos que por la realización técnica, que por otra parte, con la serigrafía y la cámara de filmar, había conseguido que no fuera imprescindible su intervención directa; no era necesario que la obra la hiciera él, podía hacerla su ayudante; así, no había que analizar la pincelada ni el gesto, la obra aparecía como la imagen de una idea detrás de la cual siempre estaba Warhol. Esta relación entre artista y asistente es una característica del proceso creativo de muchos artistas conceptuales” (Perera y García, 2011: 246–247).

Sin embargo, ni es posible aunar el conjunto de la obra de Warhol bajo el marbete “conceptual”, ni consideramos que dicho movimiento tuviera de “directo precursor” a Warhol. En la misma referencia precedente extraída del libro ilustrado titulado *Andy Warhol*, se indica:

“Warhol fue el espíritu de lo antitético; adoptó un estilo distante, frío y silencioso, próximo a la ironía, también silenciosa, del dadaísta Marcel Duchamp, artista al que valoraba y había conocido en 1963; pero su otra cara estaba mucho más próxima a Dalí, que había creado una imagen de sí mismo que era parte de su propia obra” (Perera y García, 2011: 250).

En la valoración de la obra de Warhol encontramos un punto de consenso: la intersección, prácticamente insondable, entre la obra y la imagen del artista. De la que participa el propio mundo del arte, por mediación de las revistas de cierto peso cultural y la *visión* que a menudo nos transmiten. A la hora de establecer un equilibrio en torno a esa dualidad, creemos apresurado intentar delimitar la figura del artista–personaje sin previamente haber comprendido *mejor* al autor. Un artista en pleno dominio de su arte, y en cuya actitud creadora atisbamos ciertas implicaturas *constant*es; a modo de las *ironías estables* de las que nos habla Booth, que también en el texto artístico podemos llegar a interpretar. Danto (2011a: 163) revela, a este respecto, la particularidad del procedimiento del artista para producir sentido. Es decir, para establecer *presuposiciones*, que un lector culto, competente, puede *inferir* de sus metáforas:

“Andy trató la *Última Cena* como muchos de sus temas. Hizo versiones que mostraban series de *Últimas cenas*, a semejanza de sus series pictóricas de latas de sopa o billetes de dólar. Duplicaba a Jesús, como hizo con Marilyn o Elvis. La repetición era una *señal de significación*. Lo llenaba de logotipos de productos contemporáneos (...) Todo esto provenía del mundo comercial tan familiar para él como para nosotros, aunque es justo decir que ninguno de estos elementos tenía en sí una significación religiosa. El gran proyecto artístico de Warhol comenzó con las imágenes del escaparate de Bonwit Teller y evolucionó en dos niveles: el nivel de los miedos y las agonías, y el nivel de las bellezas. El nivel de los aviones siniestrados, los suicidios, los accidentes, las ejecuciones; y el nivel de Marilyn, Liz, Jackie, Elvis, Jesús, radiante de fama y glamour. Un mundo oscuro con seres radiantes, cuya presencia entre nosotros es redentora, y en cuya compañía Warhol aspiraba a insinuar su propia presencia deslucida, y a convertirnos a todos en estrellas. Su misión era exteriorizar la interioridad de nuestro *mundo compartido*. (...) O como sus primeros grabados, que se podían comprar por pocos dólares en la recepción de la galería Castelli, donde se mostraban apilados” (Danto, 2011a: 163–164). [El subrayado es nuestro.]

Con el propósito de completar cierta catalogación de los procedimientos metafóricos en Warhol, ya sean los *estabilizados*, en parodias o ironías estables, o los que resultan del tipo de desplazamiento de sentido que caracteriza su particular mundo propio, Danto señala las raíces de ese ocultamiento deliberado. Que jalona la trayectoria de Warhol, sin que ello implique hablar de un artista paródico:

“La obra pictórica que alude más claramente a la ocultación de la verdad religiosa es quizá *Última cena camuflaje*, donde el mensaje visual de la pintura se distorsiona con una superposición de ruido visual. Warhol empezó a utilizar el camuflaje en 1986, el mismo año en que hizo las *Últimas cenas*, y lo empleó también en relación con su propio autorretrato, donde conlleva el mismo significado que en *Última cena camuflaje*: revela el carácter oculto de su propia verdad, que está toda en la superficie. Como es bien sabido, declaró: «Si quieres saberlo todo sobre Andy Warhol, mira la superficie: la de mis cuadros, la de mis películas y la mía. Ahí estoy. Detrás no hay nada».

“Hizo incluso una serie de obras consistentes en nada más que camuflaje, un estampado visible que se había convertido en algo tan corriente y cotidiano como la violencia en el mundo moderno, por inusual que sea su aparición en el arte; tan inusual como las *Cajas Brillo* en las galerías de arte en 1964. Los críticos interpretaron el camuflaje como abstracciones *ready-made*, pero lo que significa es que el tema está completamente oculto” (Danto, 2011b: 164–165).

5. Importancia de Andy Warhol para la Cultura de Masas

La fotografía es nuestro exorcismo. La sociedad primitiva tenía sus máscaras, la sociedad burguesa, sus espejos, y nosotros tenemos nuestras imágenes.

Jean Baudrillard – [en art.: “Por qué la ilusión no se opone a la realidad”.]

5.1. El reflejo de la sociedad de consumo

En su texto autobiográfico *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, es Warhol (1977) quien nos desvela los sentimientos sinceros que conforman el corolario de una vida dedicada al arte. De igual modo, nos muestra algunas pistas que nos ayudan a entender su visión subjetiva de la vida, así como su relación con los otros.

Estructurada mediante capítulos conceptuales (1: *Love (Puberty)*; 2: *Love (Prime)*; 3: *Love (Senility)*; 4: *Beauty*, etc.), la obra resulta, en sí misma, la aparente confesión íntima de una personalidad, un icono *pop* visto por sí mismo.

Lo cierto es que Warhol no se nos desvelará por completo, pues recurre al factor mediador de un enigmático desdoblamiento metanarrativo, diríamos que *poético*. Desde la introducción, que intitula: “*B y Yo: De cómo Andy presentó a su Warhol*”, en donde el uso del verbo lleva implícita la acepción expresa de *puesta en escena* al modo del teatro.

Su deliberado propósito de enmarcar el relato autobiográfico en una comunicación con su *alter ego*, nos permite indagar sobre lo que él pensaba de las sutilezas, ambigüedades e interioridades de su arte. Si bien hasta un cierto límite: “No puedes discutir con tu álbum de recortes” –acotará en el arranque *in media res*.

Merece la ocasión, no obstante, comprobar si Warhol visto *by himself* es *el mismo* artista, o bien existe un trasunto; el personaje que se expone en la vida social, el reflejo del artista promocionado por la prensa, y reducido (o encumbrado) como una celebridad más. Pero, quizá, lo que inconscientemente transmite es la actitud vitalista de un revolucionario del momento artístico en que se hizo famoso.

Cuando leemos el apartado reservado a la *Belleza*, advertimos una cierta explicación de la relación entre el concepto y su realización artística:

“Cuando realicé mi autorretrato, omití todas mis espinillas porque tú siempre lo harías [apelación al otro pero también a su imagen reflejada en el

espejo]. Las espinillas son una condición temporal y no tienen nada que ver con lo que realmente aparentas [*look like*]. Siempre omites las imperfecciones –ellas no forman parte del buen retrato que quieres” (Warhol, 1977: 62).

Imagen propia, del *self*, e imagen retocada, en busca de la referencia a un *Yo ideal*, despojado de las marcas de la temporalidad, del efímero accidente capilar. En una curiosa autorreferencia que nos desvela más de lo que, *a simple vista*, parece querer mostrar Warhol sobre sí mismo al lector. La personalidad de Warhol es inseparable de su forma artística. Y a la vez, ésta se transmuta en el sujeto artístico que enmascara sus más refinados prejuicios.

En el texto parcialmente conectado con la biografía del artista escrito por Danto (2011a), quien conoció las primeras incursiones de Warhol en el arte experimental, advertimos al artista en formación mediante su elección de los modelos. Los objetos cotidianos y de la publicidad a través de los cuales decide expresar, no ya sólo “quienes somos”, sino “*pintar lo que somos*” (Danto, 2011a: 37–38).

Andy Warhol, atento a las corrientes iconoclastas del círculo de expresionistas abstractos y a los incipientes artistas que, junto a él, iban a dar un nuevo cauce, más figurativista y diáfano, al realismo en el siglo XX, asumió el reto que le sugerían los receptores del primer momento de su experiencia artística. Que resultaría, a la postre, su decisivo giro inaugural de una nueva estética.

Galeristas, críticos y otras figuras que provenían de un ámbito artístico en ebullición, el de comienzos de la década de 1960. El momento social y político estadounidense resultaba, por lo demás, propicio para un cambio radical en los esquemas conceptuales: la Guerra de Vietnam; el proceso conocido como la “Caza de brujas” del senador McCarthy; el movimiento por los derechos sociales de la minoría étnica afroamericana, y, en fin, el escenario político de un mundo bipolar, que se manifestaba en una tensión irracional mediante la carrera armamentística.

Mientras irradiaba desde el poder ese temor colectivo, su envés consistía en el ansia de paz, libertad y bienestar de una sociedad exhausta. Este *zeitgeist* (espíritu de la época) enmarcará la experiencia de Warhol. Quien inmerso en dicha contradicción global, articulará su ambiciosa y novedosa propuesta como un reflejo del mundo occidental; con sus efectos lumínicos y de sombras, pero con toda la candidez que la propia sociedad estadounidense experimentaba:

“La transformación era el descubrimiento sobre lo que somos. Somos el tipo

de gente que busca el tipo de felicidad que, según nos prometen los anuncios, podemos conseguir de forma rápida y barata. *Antes y después* es como una radiografía del alma estadounidense. Warhol empezó a pintar los anuncios en los que se retrataban nuestras deficiencias y nuestras esperanzas. Sus imágenes posteriores al cambio eran cotidianas, familiares y anónimas, tomadas de las contraportadas de los periódicos proletarios, las portadas de los diarios sensacionalistas, los cómics baratos, las revistas de famosos, el correo publicitario, las tarjetas publicitarias en papel satinado, los estereotipos de los anuncios de usar y tirar. Era como si hubiese recibido la orden de insertar lo más bajo de las bajezas pictóricas dentro de los límites del arte elevado. No hubo revelaciones ni confesiones al respecto de la que sigue siendo, tal vez, la transformación más misteriosa de la historia de la creatividad artística” (Danto, 2011a: 38).

Si lo que trataba de hacer, como vimos en el capítulo sobre la *Belleza* en *The Philosophy of Andy Warhol* (Warhol, 1977: 62), era imitar aquello que podía vislumbrarse en los anuncios omnipresentes, pronto tamizaría esas marcas *imperfectas* mediante suaves dislocaciones de *sentido*. En este punto, será el documentalista Emile De Antonio⁵ quien le *traduzca* su proceso experimental, mediante una de las observaciones más reveladoras, a partir de un par de obras de considerables dimensiones que sobre el mismo tema Andy dispuso, una al lado de la otra, ante su vista:

“(…) Normalmente me mostraba sus obras de manera más informal, así que me di cuenta de que era una presentación. Había pintado dos imágenes de botellas de Coca-Cola (...) Una era una botella de Coca-Cola prístina en blanco y negro. La otra contenía numerosas marcas expresionistas abstractas. (...) Es nuestra sociedad, así es como somos, absolutamente bella y desnuda. Deberías destruir la primera y mostrar la otra” (referencia recogida por Danto, 2011a: 37, en Bokris, Víctor, *Warhol: The Biography*, Nueva York, Da Capo, 2003, 98).

⁵ Emile De Antonio: Autor de películas documentales, entre cuya producción destacó *Point of Order*, “una película que reproducía secuencias de los juicios de McCarthy en 1954”. En el verano de 1960, De Antonio acudió a casa de Warhol, en la que éste había dispuesto dos grandes pinturas: una primera, de 1961, bajo el título “Coca-Cola” (caseína y lápiz sobre lino, 1,76 x 1,33 m.), la segunda, sin datación expresa (h. 1962) pero que pintó después, se titula “Coca-Cola grande” (pintura de polímero sobre lienzo, 2,16 x 1,45 m.). Ambas pertenecen al fondo legado por el artista: The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / ARS, NY (Danto, 2011a: 40-41).

Será, quizá, la intuición de Emile De Antonio la causa que hará adoptar a Warhol la dirección que le llevará a su propuesta transformadora: superadora del expresionismo abstracto, hasta lograr el “icono perfecto”. Según Danto, esa intuición le permitió vislumbrar que “La botella de Coca-Cola era claramente un icono de pleno derecho. Para pintarla como icono, hay que pintarla tal como es. No necesita ninguna floritura”.

En ese proceso de descubrimiento “sobre lo que somos”, Warhol radiografió, desde su composición paródica *Antes y después*, el tipo de felicidad que prometen los anuncios:

“[...] en los que se retrataban nuestras deficiencias y nuestras esperanzas. Sus imágenes posteriores al cambio eran cotidianas, familiares y anónimas, tomadas de las contraportadas de los periódicos [...]” (Danto, 2011a: 38).

Al “apropiarse” –en una utilización del término que se podría asimilar al de *copia* conceptual– de los anuncios, modificaba su sentido trascendente. Pues, como observa Danto, dichas recreaciones comparten, siguiendo el título del libro de relatos de Grace Paley, una alusión a “las pequeñas inquietudes del hombre”. Precisa Danto sobre dicha orientación común:

“Ofrecen ayuda. Pero colectivamente proyectan una imagen de la condición humana, y por ello son arte. Las tiras cómicas tienen otro significado. Sus personajes son ídolos americanos. Sus virtudes trascienden con mucho las nuestras. [...] Todos comprendían las imágenes, porque el mundo que proyectaban era el mundo de todos. El mundo proyectado por el expresionismo abstracto era el mundo de quienes pintaban los cuadros” (Danto, 2011a: 44–45).

5.2. La cooperación lectora en la Cultura de Masas

Los trabajos de la Pragmática comunicacional, la Lingüística de texto, la Gramática generativista, junto a otras disciplinas colindantes sobre el estudio del signo verbal en su realización concreta, han ido expandiendo el contenido temático del *texto*. Tanto en lo referido a la sustancia, susceptible de estudio semiótico, como al “co-texto”, entendido en el universo artístico como extensión del texto. El territorio de sentido delimitado por la “frontera”, en la que es pertinente la traducción, siguiendo la teorización de la Semiótica de la Cultura y el concepto acuñado por Yuri M. Lotman de la “semiosfera”.

Trataremos de precisar lo que la investigación semiótica entiende por “cultura de masas”, y analizar si dichos estudios nos permiten incluir la obra de Warhol dentro de una semiosis mayor, enmarcada en el imaginario colectivo. Veremos la dificultad epistemológica de tal horizonte de justificación semiótica. Trataremos de destacar una línea de confluencia entre los diversos enfoques sobre la cultura de masas, en relación a lo que *significa* el fenómeno de la cultura. Y también sobre las manifestaciones simbólicas que sería factible considerar conexas a la denominada *sociedad de masas*.

A este respecto, podemos reseñar siquiera sucintamente, diversos ensayos incluidos en el volumen monográfico sobre la *Cultura de Masas*, editado por la publicación *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, en su edición de 2004, nº 9. En la Presentación de dicho número, Jorge Lozano despeja de partida el terreno ambiguo en el que todavía nos movemos, terminológica y conceptualmente hablando. Desde quienes cuestionan la vigencia de una cultura de masas, a quienes consideran, especialmente Edgar Morin (*L'esprit du temps*, 1962) que la “denominada Tercera Cultura merece ser analizada como se analiza la Alta Cultura”.

Jorge Lozano pone igualmente de relieve la movilidad a que sigue prestándose el constructo teórico con el discurrir de los estudios sociales, pues a un tiempo se pliega al enfoque cultural y adquiere una dimensión social:

“La cultura de masas, hipocodificada para Umberto Eco, también fue denominada cultura mosaico por Abraham Moles (*Sociodynamique de la culture*, 1967), mientras que para Yuri M. Lotman en sus diferentes trabajos sobre tipologías de las culturas, la cultura de masas puede formar parte de lo que él llama «cultura textualizada» (v.s. cultura gramaticalizada, que sería la cultura alta, hipercodificada), que es aquella que no tiende a distinguir un metanivel particular —las reglas de su propia constitución— ni tiende a autodescribirse (característica de la cultura gramaticalizada). Además, se han producido modificaciones que podríamos llamar topográficas o espaciales. Si, en la descripción de la cultura de masas ha estado presente siempre una oposición vertical del tipo alto–bajo (*high brow / low brow*), etc., ahora pareciera que con la contaminación, el mestizaje, la mezcla o la eficaz metáfora actual, *contagio*, pasaríamos de hacer una descripción vertical a una horizontal” (Lozano, 2004: 11–13).

Igual de relevante resulta el análisis de la comunicación de masas y de la cultura en ella incardinada, dentro del amplio marco de la sociedad industrial, que efectúa

Edgar Morin, en una entrevista ofrecida al director de la revista *Hermès*, Dominique Wolton (2004, 9: 203–212)

Considerado el “protagonista, indiscutiblemente, más relevante de la Teoría de la Cultura de Masas”, Morin revela la paradoja subyacente en la corriente marxista sobre la alienación de los “productos” culturales. Y también se opone a la tendencia reduccionista que tiende a considerar la cultura *pop* como un subproducto de la base social. Con ello, pensamos que se abre toda una perspectiva más dinámica, del tipo de la explicación horizontal, *de contagio* apuntada por Lozano:

“Yo intentaba superar este juicio. Estudié el corazón de lo que en la época constituía la industria cultural: el sistema hollywoodiense. No vi allí más que alienación. Y este análisis resultó válido para la canción, para el rock, para otras muchas cosas e incluso para la televisión. Reflexioné sobre la paradoja. Hollywood era ciertamente una empresa destinada a hacer dinero, con la especialización del mundo industrial, y la racionalización de ese mundo industrial, ¿Cómo es posible entonces que haya tantas películas mediocres o nulas? [...] Entonces defendí la paradoja central: la producción está obligada a hacer una llamada a la creación. No era posible fabricar películas como fabricamos automóviles, haciendo pequeños cambios de embellecedores o de capotas. Cada película debía tener su singularidad, su originalidad y su fascinación. Para esto, el sistema hace una llamada a las estrellas, como elementos de fascinación, pero no es suficiente. Hace falta que en el guión, en la manera de dirigir a los actores, haya arte. Superando la frase de Malraux, quien afirmaba que el cine era por un lado un arte y por el otro una industria, yo decía: es un *arte industrial* pero que no se reduce a las normas clásicas de la industria. Y esta dialógica o dialéctica producción / creación, la situé en el centro de análisis. Cuando quise estudiar el rock resultó aún más interesante porque veíamos grupos totalmente marginales, totalmente transgresivos, totalmente salvajes. Y una parte de estos grupos o de los cantantes podía, a pesar de todo, ser integrada en el sistema de producción de los espectáculos y de los discos, comenzando por Bob Dylan y algunos más. Por supuesto que el propio sistema rechazaba lo inasimilable” (Morin, 2004: 203–212).

Un enfoque *aperturista* que supera la mirada unidireccional sobre los textos que

componen, en los diversos soportes, la semiosfera de la cultura *pop*. Ello nos va a permitir conjugar la especialización fraccionaria de los diversos subsectores, para desarrollar un análisis de éstos desde la base de un código hipertextual no jerarquizado verticalmente, sino con vinculaciones de orden horizontal. Se trataría, por tanto, de un hipercódigo, pues esa interacción de análisis semióticos parciales plantearía la superación reduccionista de análisis de tipo metatextual. El dialogismo, así considerado, se articularía a modo de código de la *traducción*, por el que se daría cuenta de analogías, contrastes y diferencias de *lenguajes*.

En cuanto a la codificación visual de la publicidad, ésta responde a una secuencia de hipotextos que reenvían al mensaje total, o hipertexto, sintetizado en un *slogan*. Será preciso, no obstante, discriminar entre la publicidad *tout court* y la mimesis retórica de los anuncios. Debemos estudiarlos sueltos, aislados, desvinculados del mensaje retórico de captación del gusto del consumidor, con el fin de hallar una carga de sentido extratextual a los *spots*. Será preciso recorrer los confines fronterizos de la semiosfera para dotar de sentido a las imágenes. Es decir, allí donde se establece la dialéctica entre la imagen estática, presentada con un *fin*, y la capacidad de *réplica*, que Warhol incluye en el *mensaje* implícito de sus *imágenes* basadas en anuncios.

Al analizar las estructuras denotativas y connotativas, así como el concepto de isotopía y las tipologías de la interpretación (heurística), Greimas señala la función primordial del estudio semiológico: **“El objetivo de la semiótica no es estudiar los signos, sino reconstruir los sistemas”**.

En el ensayo “Para una sociología del sentido común” (Greimas, 1973: 101–128), incluido en su obra *En torno al sentido: Ensayos semióticos*, ofrece una clarificadora reflexión sobre las relaciones de los individuos con el sistema de representación social: [...] “el sistema connotativo que explica la diversidad de sustancias a través de las cuales la lengua se encuentra manifestada”.

Más adelante, como “Ampliaciones necesarias”, precisa lo siguiente:

“Todo lo que puede parecer excesivo en el ensayo que hemos hecho aquí para dibujar la silueta de la estructura connotativa se explica por el hecho de que, pareciendo que nos referimos exclusivamente a la lengua natural –que es efectivamente uno de los envoltorios esenciales de la comunidad cultural–, nos referimos constantemente, aunque de manera sólo implícita, a los otros lenguajes sociales. Una sociología de la connotación cultural adopta su auténtica silueta cuando quedan integrados en ella todos los objetos semióticos que realmente la

constituyen. [...] Si es posible concebir la cultura como una semiótica, su existencia postula una estructura connotativa paralela, cuyas manifestaciones múltiples acogen al hombre al mismo tiempo que lo encierran en un ambiente de realidad reconfortador.”

“Tal tipo de sociología del sentido común –que no es otra cosa que la connotación de la antropología social–, sólo tiene la probabilidad de triunfar si tiende a constituir una tipología general de las culturas y de los objetos culturales” (Greimas, 1973: 111–112).

Es mediante esta consideración de los códigos culturales enraizados en tipos de estructuras de primer y segundo orden, denotativas y connotativas, al modo de la lengua verbalizada y estructurada en varios niveles de significación, como sería posible aproximarse al arte de Warhol desde su semiosis interna y externa. E igualmente, comprender las relaciones entre los sistemas de objetos semióticos del arte y de la cultura *pop* en sentido amplio. Que establecen relaciones de reenvío con respecto a las propias estructuras semióticas de una cultura dada; en nuestro caso, la que brotó de la multiplicación del universo simbólico y fue galvanizada por los *mass media*.

Vemos, igualmente, cómo la recursividad de los temas objeto de atención preferente por parte de los grandes medios, tanto los ilustrados en soporte de papel como los de difusión audiovisual, genera diferentes tipologías de campos semióticos. Los cuales atraían a Andy Warhol de manera portentosa. Pues en ellos subyace, implícita pero nítidamente, una isotopía cultural: el *cómo nos vemos* y lo que *creemos ser*, en términos de Danto que ya apuntamos.

De todo ello se infiere la referencia a un “pacto de lectura” entre el sujeto y el/los receptor/es de la manifestación, del imaginario artístico de Warhol. A través de tal acuerdo tácito, la interpretación de su obra queda abierta a las múltiples *lecturas* de sus destinatarios, reales y potenciales. Quienes, dado el carácter del proceso mismo de difusión de los mensajes culturales en la sociedad de masas, no se prestan a una rápida ni exhaustiva identificación, en virtud de sus múltiples niveles competenciales. Son las propias audiencias, masivas, heterogéneas y dispersas de los *mass media*, a las que apelará Warhol mediante su síntesis iconográfica.

El público del arte moderno –en función de la actualización de la tríada convergente entre autor, espacio simbólico o código de la representación y “mundo compartido” entre los sujetos de la comunicación– puede, a grandes rasgos, prestarse a una taxonomía identificativa. Se trataría de una amplia base de individuos a la que,

siquiera en términos provisionales de estudio, coincidiríamos en asimilar con la población instruida. O en otros términos, con el *lector medio* de los *mass media*, según expresión preferida por la Teoría de la Información, tomada de Marshal McLuhan y de sus tipologías de medios y audiencias (McLuhan, 1969). Relación entre emisores y destinatarios establecida en función de las características discursivas y expresivas de los mensajes. Es decir, donde importa describir no sólo el medio, sino la sustancia de sus mensajes para determinar sus audiencias preferentes.

Resulta, en todo caso, oportuno en función de las razones de estudio ya argüidas, procurar deshacer la tópica distinción entre alta y baja cultura. Se trata de conciliar ambas *subclases* de la representación y estudiarlas como apartados, o ámbitos “culturales” de un más amplio dominio. Al movernos en un espacio de isomorfismo que es objeto de estudio de la Semiótica de la Cultura, cualquier frontera resulta sutil y porosa, quebradiza, y por ello mismo, está abierta a trasvases de objetos, de un ámbito a otro; del afuera hacia dentro del sistema, y viceversa.

La frontera de los *mass media* y del arte *pop* se abre al amplio público *lector*, el cual puede llegar a asignar un sistema descodificador a un *texto*, sin que necesariamente ello implique una competencia suficiente en los lenguajes apropiados, que se articulan en un determinado tipo de manifestación, sea el asunto de ésta *real* o *ficticio*.

Los *interpretantes* de los textos hallarán en ellos las huellas para poder interpretarlos. Puesto que más allá del texto sólo cabe remitirse a una actualización hermenéutica que, en definitiva, nos renviará de nuevo al texto. Cuando nos hallamos ante textos visuales recordamos, igual que ante textos literarios o de otra clase, la explícita caracterización de Lotman y la Escuela de Tartu-Moscú, según la cuál, son los propios textos los que “eligen a su público a su imagen y semejanza”.

6. Semiosis de la experimentación

6.1. El sujeto y los intertextos

Del movimiento artístico surgido a finales del siglo XIX y expandido a principios del XX, *las vanguardias*, con el cambio del concepto de arte que comportaba, se llegó a la revaloración del *arte por el arte* y la propuesta de un *arte puro*. Las corrientes convergentes de este cambio de paradigma, que trascendían el realismo decimonónico y el naturalismo con sus diversos matices, permitirían ahondar en la crisis del *canon* artístico y alumbrar un nuevo expresionismo. Desde el cubismo, el fauvismo y otras corrientes –tales como el dadaísmo– se primaba la expresión pura y espontánea, mecánica o *futurista*, y se abrieron paso el arte abstracto junto a otras propuestas más audaces y subliminales. Llegados al expresionismo abstracto, que auguraba un arte cerrado sobre la pura expresión cromática, el cambio estaba preparado para la siguiente generación, la cual impulsaría los límites, hasta llegar a establecer nuevas fronteras en los moldes estéticos, y a quebrar sutilmente la primacía del artista elitista, conocedor por sí solo de su arte.

La recuperación del figurativismo, si bien es cierto que, en una primera fase, dependiente del clisé *naïf*, permitiría alumbrar una necesidad nueva para la comunidad artística: la voluntad no ocultada de incorporar el *afuera* de la *belleza* intrínseca a algunos objetos reales. A los cuales, por su esencia cotidiana, cabía mostrar como muestras de la nueva expresividad que aspiraba a la categoría de arte sin adjetivaciones apriorísticas.

Ese punto y aparte marcado por los experimentalistas *pop* puso de relieve, en realidad, el agotamiento de la vía estrecha por la que deambulaba el círculo artístico de vanguardia a la altura del medio siglo. Cuando una sociedad maltrecha por los conflictos de identidad ansiaba, en todas las esferas, un nuevo imaginario que conciliase la antinomia individuo / colectividad. Las repercusiones en el universo de la representación simbólica, incluido el papel de la mimesis, que resurgía tras décadas de olvido entre los puristas del arte asentado en la irracionalidad y la abstracción pictórica, se dejaron sentir en un más amplio cambio de horizontes culturales de la sociedad.

En lo sucesivo se iba a dar respuesta por parte de los jóvenes artistas plásticos a un cierto tipo de demandas surgidas de los nuevos puntos de anclaje de la colectividad. Reflejadas esas aspiraciones de manera dislocada por los medios de masas, con la publicidad en sus variados soportes, que iba a la zaga de las aspiraciones más legítimas

de la cultura popular. Los mensajes visuales, adosados a los textos escritos sucintamente enunciados y a los eslóganes de más rápida y simplista sonoridad, engrosaban a cada minuto de exposición en los *mass media* un inmenso puzzle de simbología enclaustrada en subcódigos aliados con las marcas y logotipos del consumo.

Librada a ese haz de mensajes cruzados, más denotativos que de una connotación clara, la sociedad, inerte para asumirlos en un discurso de su realidad inmediata, devino una cultura cuyas relaciones se hacían crecientemente complejas. El conflicto tenía bases de articulación semiótica, pues las masas no habían sido *adiestradas*, siquiera *avisadas* sobre aquello que capitalizaría buena parte de su imaginario simbólico. En buena medida, se podría caracterizar dicha carencia general de códigos interpretativos, ajustados a la nueva irrupción de simbología, como de un cierto y significativo *déficit de inventario* por parte de las masas medianamente instruidas. Es decir, la masa de individuos competentes culturalmente en las corrientes artísticas que precedieron al *Pop Art*.

La población asistía a esa nueva irrupción de comunicación, intensamente catódica al depender en gran medida de las imágenes en movimiento de la televisión y el cine, con una suerte de hipocodificación en su inventario decodificador; en tanto que receptores-destinatarios de los mensajes múltiples, masivos y, en gran medida, indiferenciados.

El paso dado por Duchamp marcaría una estela, que anunciaba la posibilidad de un nuevo paso hacia la sublimación del Arte. Puesto ahora a disposición de la expresión colectiva de valores intangibles, como la soledad, el anonimato entre la colectividad reducida a expresión de los contenidos dirigidos desde los poderes políticos autoritarios. Lo cual se traducía también en un anhelo, la exigente necesidad de búsqueda de un nuevo paradigma en el medio artístico.

Sin embargo, el paso decisivo correspondería a una nueva hornada de creadores. Situados en un primer momento en la estela, de *producción* de sentidos *dentro* del arte, de sus maestros y figuras del mundo del arte que les precedieron. Pero sobre cuya corriente dominante, los artistas emergentes dieron al proceso gradual un giro radical. Merced al cual, especialmente en las primeras obras de Warhol con elementos pseudopublicitarios, las aportaciones de los expresionistas abstractos se revelaron como obras de sentido enigmático, de codificación *cerrada*, frente a la parodia *abierta* que los *nuevos realistas* planteaban sobre la iconografía de la sociedad de consumo.

Merced a una *traslatio* de las formas *in canvas* (sobre el lienzo) por parte de los primeros experimentalistas del *Pop Art*, la corriente sedimentaría y alcanzaría su cenit

con una nueva iconografía *New Age*. De *manera* más solvente, allí donde se expusieron al gran público las propuestas serigráficas de Warhol o las viñetas de cómic de Jasper Johnson desgajadas del relato de los *cartoon books*.

Los objetos de *supermercado*, desde las botellas de *Coca-Cola* en blanco y negro, a modo de primera prueba, coloreadas y serializadas, en su versión *cute* (viva, efectista), daban la pista por la que se movería un artista rupturista surgido del *downtown* del mundo del arte, la imaginería comercial. A través de sus réplicas *escultóricas* de las cajas de detergente *Brillo* y, de forma más connotada, con su reprografía de la/s lata/s de sopa *Campbell*, una de sus contribuciones mayores al movimiento *pop*, Warhol imaginó los iconos de la sociedad consumista y, con ello, el arte emergente de la *contracultura pop*.

Contracultura que hallaría cauces de expresión *realistas*, de raíz social, en las manifestaciones de protesta juveniles de los años sesenta: toda una miríada de movimientos pacifistas y de la no violencia, con el movimiento *hippy* y su *Verano de las Flores* como referentes iconográficos. Junto a la eclosión de la música popular a través del *Pop-Rock* y de otras iniciativas y estilos de vida ligados al descubrimiento de la *experiencia personal* y del *Yo liberado*, cristalizó un extenso universo de *Arte pop*. El *folk* estadounidense, por ejemplo, actualizaría sus convenciones anteriores para capitalizar, al menos parcialmente, una suerte de *fuerza creadora* que los jóvenes contestatarios aspiraban a independizar de los *mass media* como encarnación del control social.

En definitiva, las diversas artes que renovaban sus discursos y las dinámicas establecidas del arte más afín al *stablishment*, al que se culpaba del adocenamiento del espíritu creador, eclosionaron en una corriente transgresora, posibilista y redentora respecto de la heredada de sus mayores.

Sin dejar de asumir una cierta convención banal de la misma sociedad hiperdependiente de la imagen que sometían a crítica, se diferenciaron de sus estrechos cánones simbólicos mediante la práctica de la intertextualidad conectada al experimentalismo en los diferentes soportes.

El giro estético daría cuenta, en buena medida, de la función evasora, pero alienante, de la televisión. Al resemantizar sus mensajes en una dirección nueva: multidisciplinar y paradógica, en tanto se recurría al empleo de los mismos o similares signos culturales que en aquella, pero se volcaba en espacios de distinta expectativa de significación.

Sin necesidad de recurrir ni de suplantarse los subcódigos culturales *consentidos*,

Warhol haría de aquellos *productos*, objetos *bellos* para la retina, al reformularlos mediante nuevos enfoques o *framings*.

De la mano del procesado foto-serigráfico, los objetos de su arte cobraban fuerza y expresividad nuevas; se descomponían en nuevos significantes que remitían a significados compartibles, así como a un nuevo arte presto para la contemplación. Devinieron, por tanto, sustancias de expresión pictórica de fuerte impacto colectivo, que se valieron la consideración de obras de arte con estatuto propio.

De esta forma se obraba el proceso reformulador en el concepto de arte, donde el estructurado mercado monolítico de las obras artísticas cambiaba de signo y se abría a las audiencias populares. Las formulaciones canónicas sobre el arte puro cifrado en la huella del pincel perdían brillo semántico. Y el estatuto del artista se nutría de una fase experimentadora que conciliaba, de nuevo sin excesiva tensión, la dialéctica entre el autor-creador y su público-descubridor.

6.2. Transgresión de la unicidad: la ‘repetitio’, una actitud modal

La aproximación de Warhol a las *cosas del mundo* suscitó en la cultura de masas, de la que brota su opción artística, tanta fascinación como desconcertante atracción hacia esa cierta mirada *pop*. ¿Cabría ubicar su *impulso creador* desde la gradualidad de las innovaciones hasta el momento de la explosión? Podemos, cuando menos, referir el camino recorrido por el expresionismo, oscilante en espiral, desde el auge a la pre-decadencia. En todo un programa gradual de experimentación que acabó por cerrarse a la exploración en los límites externos; lo cual precipitaría el trasvase desde dichos confines, la salida de los productos más agotados, y la operación de *traslatio* que recuperaría el sentido figurativo con nuevos bríos para la semiosfera del arte.

Se estaba configurando un universo nuevo de sentido, construido en parte con retazos del anterior, pero dotado de una gramática *avant la lettre*. Desde la hipocodificación de los primeros experimentos del *Pop Art*, Warhol plantea un nuevo discurso semiótico. Resemantiza los objetos que, cristalizados en una puesta en escena que no se opone a la realidad, sugieren posibilidades nuevas de sentido (vida / no muerte; real / no imaginario; original / no falso; identidad / no anonimato).

Devienen de, este modo, pares de subcontrarios para conceptualizar su propuesta de arte: una red de subcodificación generadora de nuevos sentidos para los *nuevos tiempos* que vivirá el Arte tras la eclosión, el agotamiento y la banalización progresiva de las corrientes vanguardistas. Cuando los movimientos y los artistas epígonos

representativos reducen sus propuestas a meras réplicas, vacuas, del *arte por el arte* que marcó el anterior giro en la iconografía semiótica de la pintura (cubismo, surrealismo, etc.).

Fascinado por la iconografía del consumo popular, Warhol pronto enfocaría su modo de ver dicha imagería desde el ángulo de su audiencia selecta. Si el arte burgués, con el Realismo decimonónico, se impregnó de espejos⁵, el agotamiento de la mirada *realista* planteará una nueva dialéctica entre el artista y su público.

Warhol pergeñó, así, una nueva clase de *dialogismo* (Bajtín) que no iba a quedar limitado exclusivamente, en su forma excelsa, a las partes dialogantes dentro de sus obras artísticas (recurso al clasicismo, al barroquismo, o, en sentido amplio, a la tradición pictórica). Sino que, igualmente, estableció una incursión discursiva a través de otro tipo de manifestaciones (de carácter extra-artístico), mediante la cual el mismo Warhol, como sujeto artístico, se proyecta y es objeto del reflejo especular que su imagen despierta en las imágenes de la contemporaneidad, de su tiempo histórico.

La atribución de un planteamiento meramente *público* al concepto de artista reflejado en los grandes medios de comunicación, creemos que confundiría más que daría cuenta de los intrincados procedimientos semióticos que son inmanentes a las obras y a la recursividad del sujeto, por parte de Andy Warhol.

Pero, en cambio, podemos tratar de rescatar la figura pública del artista cuando efectuamos una expresa diferenciación: por un lado, se tomarán los valores connotados en su obra, y por otro, la exposición que Warhol hace tanto de su obra como de su figura de cara al público. Lo que acaso no consista, en este último caso, más que en otro artificio deliberado del creador; dado que su *imagen* es expuesta intencionadamente por Warhol. Quien es conocedor de los procesos de resemantización dentro del universo de

⁵ Stendhal (*Le Rouge et le Noir -Rojo y negro-*) expresó el espíritu de representación de la literatura realista del siglo XIX mediante una expresión que ha trascendido, con fortuna, el paso del tiempo: “No olviden nuestros lectores que las novelas son espejos que pasean por la vía pública, que tan pronto reflejan el purísimo azul del cielo, como el cieno de los lodazales”). Esta enunciación sobre el momento de cambio gradual del género narrativo, utilizada por los historiadores de la Literatura como muestra de síntesis del poder de captación de la imagería realista (que en buena parte de Europa llegó a sedimentar en el movimiento realista), permite reactualizar otra referencia de tipo *dialogista* sobre la función social de la imagen. Es la que hace Jean Baudrillard en relación a la función ‘catártica’ de la fotografía (cita que hemos elegido para dar comienzo al **Capítulo número 5** de este ensayo [**Importancia de Andy Warhol para la Cultura de Masas**, pág. 64], recogida en uno de los textos más comentados del semiólogo francés, sobre la funcionalidad intrínseca de la imagen, con especial referencia a la tratada por los procedimientos técnicos del siglo XX (Baudrillard, 2004).

los *mass media*, al que se ven sometidas las *imágenes* de los personajes comúnmente reconocidos por su dimensión pública, al llevar implícitas éstas una cierta dimensión icónica de *celebrity*.

Sería preciso *desenmarcar* (en una curiosa asimilación de sentido con el término desenmascarar) al Warhol estilista de una específica *frontera* del arte moderno, con respecto al *personaje* Andy Warhol y su cohorte de aspirantes a consolidarse dentro del estatus mudable de las estrellas fugaces de la fama.

En su solvente libro sobre el universo de la imagen pública titulado *Celebrity*, Chris Rojek nos habla de esa sociedad de la apariencia y de la quiebra de la referencia identitaria entre el *yo* privativo y el manifestado, mostrado ante el público, devoto de la parte visible del estrellato:

“El estatus de la celebridad (*celebrity*) tiene lugar de tres formas: adscrito, alcanzado y atribuido. La celebridad adscrita concierne a la línea genealógica: un estatus que se obtiene típicamente por línea de consanguineidad. [...] Es la razón por la que los reyes y reinas en las tempranas formaciones sociales comportan un respeto y veneración automáticos” (Rojek, 2001: 17).

Los otros dos tipos son menos estables y se prestan a una confusa indiferenciación. Por un lado, “la celebridad alcanzada deriva de los logros percibidos por individuos dentro de competiciones abiertas”. Es éste el caso de los deportistas de élite y de los artistas que dentro del dominio o esfera de lo público, son reconocidos como “individuos en posesión de raros talentos o habilidades”:

“No obstante, las celebridades alcanzadas no son exclusivo asunto de un don o destreza especial. En algunos casos es en gran medida resultado de la representación condensada de un individuo como alguien notorio o excepcional por parte de intermediarios culturales. Cuando ello sucede, estamos ante la celebridad atribuida” (Rojek, 2001: 17–18).

Es posible considerar este tipo de atribución de fama pública como una consecuencia expresamente decantada por la expansión de los *mass media*. Así pues, Rojek precisa el funcionamiento de los mecanismos de producción de pseudoeventos asociados a personajes, que son así transformados en *celetoids* (una forma concentrada, sintetizada y generada por los *media* de celebridad atribuida):

“Frecuentemente se argumenta que la saturación de medios implica que ahora vivamos en la era del pseudo-evento, con el resultado de que se borra la línea entre hechos y ficción, realidad e ilusión. Quizá este argumento sea hiperbólico, desde el punto en que su credibilidad remite finalmente a la exposición de muchos tópicos de los *media* como nada más que pseudo-eventos orquestados, y los *celetoids* como un efecto de la estrategia de los medios” (Rojek, 2001: 18).

Más clarificadora, para nuestra aproximación al tratamiento de la figura de Warhol en el imaginario mediático, puede resultar otra precisión de Rojek:

“Una vez que reconocemos la celebridad atribuida como categoría, desarmamos el argumento sobre que se ha borrado la línea divisoria entre realidad e ilusión. Incluso así, la omnipresencia de los *mass-media* requiere que consideremos los *celetoids* como una importante categoría en la cultura contemporánea” (Rojek, 2001: 18–19).

Warhol tuvo, a lo largo de su carrera artística, un gran poder de imantación, de atraer y llevarlas a *actuar* junto a él a estrellas del espectáculo. Las celebridades le conferían a Warhol un halo de *star*, y eran parte integrante de su imaginario. Las celebridades como imagen reflejada de una interioridad que desaparece al exponerse ante el público, que es, las más de las veces, distante y anónimo. La fascinación que siente por figuras como Marilyn Monroe se plasma magistralmente en su obra serigráfica [Imagen 6 en Anexo gráfico], en las que, a decir de Danto:

“Tan sólo recalca la distancia entre la propia vida y la de los famosos, que nos hace sentir inferiores. Pero ni siquiera los famosos son felices. Marilyn Monroe se suicidó el día en que se clausuraba la exposición de Warhol en la galería Ferus. Warhol pintó la hermosa cabeza de Marilyn como si fuera la cabeza de un santo sobre un fondo de pan de oro en un icono religioso. Era Santa Marilyn de los Pesares. Su belleza era una máscara. Las dotes de Warhol como artista comercial le fueron de gran utilidad cuando empezó a pintar los cuadros de Marilyn Monroe. Dibujó un marco alrededor de la cabeza en una fotografía publicitaria de la película *Niágara* y lo serigrafió. De este modo convirtió la cara

en una máscara, que podía reproducir cuantas veces quisiera. De hecho, Warhol hizo veinticuatro cuadros de *Marilyn*, de los cuales el más espectacular era *Díptico Marilyn*, incluido en su primera exposición en la galería Stable” [[imagen 5 en anexo gráfico](#)] (Danto, 2011a: 63).

Pero por encima de esa fascinación que actúa a modo de *feedback* en continuo devenir, lo que nos interesa de la relación de Warhol con las *estrellas* no es tanto el artista-*celebrity*, como el sujeto que toma lo que le interesa del *estrellazgo* –propio y ajeno– para la producción de sentido en sus propios *textos*. Si, por un lado, el texto artístico nos atrae por incorporar una lectura desde la celebridad, es la trayectoria vital del artista la que reenvía a una *competence* que se actualiza en su *performance*; consistente en configurar mediante sentidos novedosos, una transfiguración del lugar común, como propone Danto (2011b).

El autor se autorreferencia, despliega sutiles juegos irónicos mediante la parodia de sí mismo. Una buena muestra de ello es el retrato fotográfico de sí mismo, en el que imita, por no decir que se traviste de Marilyn, en un juego de espejos en el que la ambigüedad es ya total. Y es en ese impulso por pintar su rostro y *enmascararse* a sí mismo junto a los modelos, fueran celebridades o meros objetos del consumo cotidiano, resaltando su *pureza* mediante colores básicos, y ocultando a la retina sus “imperfecciones”, como Warhol despliega una búsqueda incesante de *su* propio programa narrativo.

Una voluntad de autoría basada en la ruptura que se expresa tensando los límites convencionales, mediante una mirada refleja de los *topics* del clasicismo artístico; con la cual retraduce la visión de sus predecesores de las vanguardias, incluida la escuela cubista.

Al establecer una *gramática* propia mediante su intervención pictórica vemos, con Danto, cómo Warhol plasma su reflexión trascendente: impregnada de una religiosidad cristiana que no puede soslayarse al indagar sobre su *sentido* del arte. En buena medida, traza una reproducción a escala de la vida en la era de la imagen serializada y omnipresente.

En este punto resulta esclarecedora la perspectiva de la catedrática de Historia del Arte (UCM) Estrella de Diego, quien analiza la introspección característica de Warhol y ve en ella una actitud artística *sui generis*, más que una impostura consciente ante su público. Por otra parte, es interesante también analizar su relación con el dinero como una constante en su producción, en la que su afán se hará especialmente *desinteresado*:

el binomio arte de calidad/comercialidad *pop* opera algunas oscilaciones cuyo punto de inflexión sería el atentado cuasi mortal sufrido. Se constata una utilización materialista del dinero que expresa la fugacidad de los placeres que permite alcanzar, lo cual es satirizado en su composición pionera sobre el billete de dólar.

A la postre, Warhol constata también la necesidad de redescubrir su *yo* íntimo y, en cierto sentido, tratará de redimirse de la pérdida de control de su *fábrica* de producción serigráfica. Es el momento cuando percibe que podría seguir funcionando *in absentia* de su. A la manera de un Dalí entregado, en sus últimos años, a dotarse de una espiritualidad extraña a su arte, con lo que tiende a transmutarse en una suerte de *estilista* envuelto en la presunción del (auto) plagio.

Warhol aparece como *icono* cultural en la sociedad de masas si atendemos nuevamente a la definición de icono que tomamos de Peirce: “*Una mera relación de razón entre el signo y la cosa significada*”. Para ello, la relación de representación se establecería entre Warhol-creador de una simbología icónica, por lo demás, de estilo *pop*; y, del lado de la cosa significada, la cultura de masas, dominada por los *mass media* y el consumo inconsciente de bienes independientemente de su intangibilidad, con lo que cada propuesta de Warhol nos invita a recrear dichos objetos de consumo en una función nueva: evanescente de su significado primario y, al tiempo, redefinidora de un mundo de cosas acotado y fugaz.

De Diego quiere ver en la relación del artista con el medio una voluntad de ocultamiento del *self*. Trasplantado, mediante el camuflaje, a la imagen pública del personaje, *celebrity* entre *celebrities*. Lo que resulta es un fraccionamiento del *ser*, de la subjetividad que se disipa en el continuo mostrarse.

En todo caso, la extravagancia como forma de acción remite a análisis más sutiles sobre la personalidad de Warhol, que desde la Semiótica de la Cultura cabría analizar por extenso. Un artista que oscila desde “la gramática del héroe a la imprevisibilidad del villano”, en la antítesis formulada por Yuri M. Lotman en uno de los capítulos de *Cultura y explosión* (Lotman, 1999: 61–95).

Warhol representa, en un cierto punto al *héroe*, si bien esta cara de su personalidad lleva emparejada su envés: la idolatría que genera el artista *bizarro*. Por ello, en su tratamiento pictórico del tema de la fama, pensamos que es el discurso antiheroico el que subyace en la obra de Warhol, por oposición al *dictum* de la fama que detrae al sujeto de su *self* privativo.

Una vez que *alcanza* la fama, la dota él mismo de una apariencia que proteja su reserva de personalidad, la autoría. De ahí que apenas proyecte una imagen *pública*

desprovista de atributos *reales*: la suya es más una representación que hace ostentación desde el carisma y el simulacro, al desencanto y una deliberada actitud impostada.

Responde, por otra parte, esa imagen a las pautas de rectitud del *santo*, siguiendo al fundador de la Escuela de Semiótica de Tartu-Moscú. Observa todas las rutinas cotidianas sin doblegarse ante la exigencia de este esfuerzo. Su actuación de cara al público está inscrita dentro del canon de la previsibilidad. Pero, a la vez, su actitud nos sugiere, evoca y provoca personificaciones de héroe: al romper la cadencia del ritmo monótono y previsible, ofrece un contrapunto y se lanza a inesperados, pero expresivos, momentos de expresiva anticadencia.

“Él quería mostrar, en su proyecto, ese quebrantamiento del sujeto. Que ya no es un sujeto con inconsciente sino que es un sujeto pura superficie (que, como hemos visto, no es cierto). Pero hablar de intentar describir quién era Andy Warhol era probablemente caer en las trampas del discurso que siempre nos quieren contar: ‘quiénes somos’. Y él lo que hacía continuamente era quebrarse, y presentarse como un autor-actor. Pero sí, tenía inconsciente, sin duda alguna, y también era un artista de estrategias. Pero, bueno, en todos sus escritos autobiográficos se camuflaba continuamente. Creo que era un hombre muy reflexivo, y que su obra lo muestra” (De Diego, 2009: Parte 8, minutos 0:45-1:24).

Para hablar de la famosa cita del espejo enunciada por Warhol (“Yo soy un espejo”, afirmó en una ocasión), De Diego ve imprescindible referirse a la *auctoritas* del psicoanálisis, y en concreto al desarrollo llevado a cabo por el doctor Jacques Lacan. Cuando el niño se ve reflejado en el espejo —explica De Diego—, comienza a tomar consciencia del *Yo*, que a la vez se bifurca en *Otro*, pues el sujeto es una consciencia movable, que en el proceso se va a ir redescubriendo, conociendo *a sí mismo*:

“Es el autor ausente porque continuamente le estamos pidiendo cosas a ese *otro*, pero ese *otro* no nos las puede dar, porque es un *yo*. [...] Creo que ese es el *quid* de la cuestión: estamos en algo, en eso que está faltando. Y creo que, desde ese punto de vista, el objetivo de la cámara es como un ojo en el fondo, es un espejo, un reflejo. Creo que es un juego de intercambios, en que finalmente, esa ausencia es porque el sujeto moderno quizá está condenado a estar fracturado. Y yo creo que en la foto nos reunimos; o sea, quizá la fotografía es lo que nos da la

apariencia de la reunión. [...] Yo sí creo que toda fotografía es performática, porque incluso cuando no sabemos que nos están haciendo una foto, estamos performando para que esa foto ocurra [...].

“Creo que el sujeto norteamericano es la epítome de cierto sujeto moderno, de lo que se representa como sujeto moderno. Que seguramente es un sujeto mucho más ilustrado [...], que en un momento determinado es aún algo muy homogéneo, que no se fractura. Creo que la sociedad norteamericana sueña con tener un sujeto que no se fracture. Después de la guerra, sueña con organizar una subjetividad en la cual no haya resquicios. Todos tienen el mismo *héroe*, todos toman la misma sopa. Es la trampa de la vida en los suburbios, supuestamente tendría que ser mucho más fácil, la comida enlatada. Yo creo que sí, epitomiza esa idea de un sujeto homogéneo que Warhol fractura, aunque parece que lo piense como contemporáneo” (De Diego, 2009: Parte 8, minutos 3:45-9:38).

En definitiva, Warhol marcó un antes y un después en la Historia del Arte Moderno cuando constató que mediante la transgresión del punto de vista, cualquier objeto podía ser tema de representación. Sin importar tanto el sentido inicial de los motivos, que se prestaban a una aparición nueva en un terreno ajeno a la banalidad.

Transgresión de los límites marcados por el movimiento artístico precedente, la segunda generación del expresionismo abstracto; lleva a unos soportes y lenguajes nuevos lo que aquellos traspasaron al lienzo, las composiciones planas.

Ambos grupos de creadores se distancian de los cánones de la tridimensionalidad clásica, si bien Warhol da el giro radical porque lleva al plano remedos de imágenes que en su aparición original, sí poseían tridimensionalidad. Como los *spots* comerciales que comienza a manipular mediante un reenmarcado en un nuevo ámbito expresivo, mediante la resemantización con un sobrio *colorido* en blanco y negro.

Con su arte hecho de retazos, Warhol sublimó la experiencia del reciclaje que ya pujaba con fuerza por abrirse un cauce expresivo en la subcultura contestataria de los años sesenta.

Ready-mades, found images, sus cuadros nos hablan de *lo que vemos*, de la quintaesencia del sueño americano esparcido en forma de naturalezas muertas, tanto antes como después del acto de consumo. En esta aproximación al modo como refleja Warhol el fragmentarismo de la sociedad moderna, vemos un proyecto vital personal, que con el tiempo deviene la expresión unificadora de los artistas coetáneos en su busca por aquello que debe ser representado en el Arte.

Una explicación pertinente de esta corriente artística inaugurada por Warhol es la recogida en el álbum comentado por David Bourdon, *Warhol*. No en vano, Bourdon es un analista y crítico coetáneo a la producción pictórica comentada, además de buen conocedor de las claves en las que se inserta; tanto dentro como en los márgenes (frontera) del círculo elitista que precedió a los artistas del *Pop Art*:

“Sus cuadros de latas con etiquetas color rojo y blanco señalaban una fría rebelión contra la tradición secular de las naturalezas muertas. Era como si Warhol hubiera declarado que los alimentos envasados y patentados constituían parte de la realidad contemporánea, y que eso le hubiera hecho retirar de la mesa, de un manotazo, los tradicionales banquetes visuales. Sus cuadros insinuaban que nadie tenía que seguir imitando las sensuales cestas de fruta madura de Caravaggio, los relucientes vasos de cobre y las pilas de melocotones aterciopelados de Chardin, o las dinámicas composiciones de manzanas de Cézanne, llenas de energía. También era el fin de todos aquellos extravagantes banquetes del arte holandés del siglo XVII y de los placeres intelectuales de los manteles cubistas. El goce de la comida estaba ahora ejemplificado por una lata de sopa condensada completamente aislada contra un fondo de color blanco-frigorífico” (Bourdon, 1989: 88).

Si admitimos que, en buena medida, la iconografía de Warhol se explica mediante el marco determinante de la idiosincrasia de toda una época, resultaría reduccionista cualquier interpretación de su obra –de conjunto, pero también de forma aislada– que buscara ofrecer un sentido unívoco y cerrado a toda su producción.

En cada época, el Arte se ha mirado en las representaciones de las escuelas que se harán referentes posteriormente, aun cuando, en *su* momento, hayan recibido una atención limitada. Cada manifestación artística que lleve latente la marca de la perdurabilidad sólo puede llegar a eclosionar si se impregna de los valores sociales y culturales de su época. Para, una vez trascendidos éstos, proyectarse hacia la siguiente generación. Las ulteriores olas artísticas retomarán, a su vez, ese material del pasado, sobre el que posarán su mirada moderna para aplicarle un nuevo sesgo, clasicista o barroco. Pero, en todo caso, la semiosis es inmanente a la sociedad en la que las obras ejemplificaron las pasiones, aspiraciones y el espíritu tanto del Arte como de la Vida.

La fugacidad, un motivo recurrente en la pintura, está inextricablemente unida al hombre en su devenir temporal, y asociada simbólicamente como tópico a lo efímero de

toda fama terrena. Entendida como reconocimiento por parte de los *otros* –lo que no excluye la proyección individual del *Yo*-sujeto artístico–, la fama adopta en Warhol un modo radicalmente novedoso. A partir del poder evocador de los iconos formados por envases de latas manufacturadas de sopa, el artista ofrece una réplica de la fama. Recurre a un artificio visual mediante el cual *parecen* objetos tan reales como identificables :

“Las latas de sopa más elocuentes y trágicas de Warhol son las de etiquetas rotas, que se cuentan entre las más impresionantes de todas sus obras. Como *momento mori*, son metáforas de que todas las cosas vivientes tienen que morir. Incluso la comida envasada, después de todo, tiene una vida limitada en el estante. Como imitaciones de la mortalidad, estos cuadros pintados a mano son mucho más efectivos que las series de 1976 de serigrafías de cráneos humanos” (Bourdon, 1989: 92).

7. Conclusiones

Cuando de efectuar una síntesis sobre lo hasta aquí expuesto se trata, recurrimos de nuevo a la cita de Baudrillard recogida en las precedentes páginas: “*La fotografía es nuestro exorcismo. La sociedad primitiva tenía sus máscaras, la sociedad burguesa, sus espejos, y nosotros tenemos nuestras imágenes*” (Baudrillard, 2004: 194).

Lo que podemos inferir de esta reveladora aserción es cómo la existencia de los “géneros”, como clase de representación artística, responde a la necesidad de tipos específicos de estructuración de los sistemas de representación. En virtud de los cuales, se sitúan en orden, se reordenan los elementos, objetos o valores que pueblan nuestros escenarios de la vida *real*.

Cierto es que las máscaras juegan esa función ritual en las sociedades tribales primitivas, en las que impera una semiosis del orden natural que se sublima en las pinturas rupestres o en las máscaras africanas, tan caras aún para la cultura carnavalesca.

También es cierto que la sociedad burguesa *inventó* el espejo como manifestación del apego a una sociedad en construcción, en donde los *márgenes* alternativamente se incorporaban o eran repelidos del *centrum* de la semiosfera de la clase ascendente. La cual aspiraba a un régimen ordenancista, auspiciada por el liberalismo de las formas de representación políticas.

Ahora bien, si, como revela Baudrillard, “nosotros tenemos nuestras imágenes”, y éstas son las que nos sirve la técnica fotográfica, ¿cuál será el papel reservado al artista plástico? Warhol fue un artista versátil, para el que la fotografía ocupó un lugar prominente en su imaginario artístico: como técnica y en virtud de su capacidad transformadora de objetos, su potencialidad mimetizadora sobre todo aquello que tuviera un reflejo en el *mundo real*. Pero cuando las imágenes dejan de ser, al menos esencialmente, fotografías, ¿qué nos deparan *nuestras* imágenes?

Posiblemente, la función paradógica del arte warholeano trascienda la mimesis del espejo para situarse en el modo de representación de la fotografía, con el recurso a un inventario de imágenes que el artista encuentra y capta de la vida cotidiana. Sobre las imágenes *naturales* Warhol construye mediante la técnica del *collage*, si bien con su toque original, al entremezclar imágenes fotográficas (simbólicas), con réplicas serigrafiadas al añadir áreas de color, y la sucesión de secuencias. En una suerte de serialización que evoca el continuum de las imágenes cinematográficas y su reformulación por el medio televisivo.

Los ángulos de ataque que, presumiblemente, el artista adoptó para encajar sus objetos y motivos, las extrapolaciones de la realidad que sabiamente conjugó, fructificarían no tanto en un *arte nuevo*, sino en una *nueva mirada* hacia el Arte.

Es más, quizá sin saberlo –no resolveremos la hipótesis sobre si lo pretendía o si, más bien, resultó un fruto del *azar*– edificó una nueva estética, su personal *arte*. Que vale por decir *su estilo*, con afinidades visibles y subcódigos compartidos con los otros artistas del movimiento del *Pop Art*. Si bien, a la postre, sería Warhol quien promulgaría tanto la decadencia de la corriente dominante en los cincuenta, el expresionismo abstracto, como el advenimiento de un nuevo ciclo para *su* corriente artística de signo *New Age*.

Tratamos de responder al hecho de si la nueva era que Warhol, con su obra y estilo, inaugura, ceñida a la estética del consumo popular y a la repetición como signo de su imaginario icónico, da lugar en definitiva a una evolución en el propio concepto de arte. De constatarse dicho giro, como entre otros autores propugnaría Danto, también advertiríamos una evolución de la representación general del arte acompañada a la transformación de las demás configuraciones culturales o modalizadores secundarios, estudiados por Yuri M. Lotman y Borís A. Uspenski desde la Escuela de Tartu-Moscú.

¿Cambio gradual, previsible, o explosivo e imprevisto? Puede decirse que la experimentación en Warhol no conocerá fronteras, pues fuerza espacios y formas, volúmenes y contornos, colores y fotografía, la serigrafía en blanco y negro hasta dotar a sus propuestas de un hibridismo que consideramos más perteneciente a la ruptura *explosiva*. Mientras que el arte contemporáneo al artista conserva en buena medida un perfil académico, Warhol lo lleva hacia nuevas cotas de figuración en los que juega un papel no inferior la filiación polaca y su honesta religiosidad.

También nos podemos preguntar si su estilo, la reproducción artística de raíz warholeana, concluye con él. O si por el contrario, acaso es factible hallar, desde una clave *polifónica*, una corriente artística surgida del entorno creativo de Warhol. Que habría dado lugar, desde sus comienzos, a toda una nueva propuesta gráfica, desde Nueva York a los centros culturales de Europa y el resto del mundo, y que sería caracterizada por la crítica de primera hora como la generación de los *nuevos realistas*.

Pero si el realismo decimonónico había buscado en la guía del camino los espejos *naturalistas*, la corriente del *Pop Art* hallaría en la reproducción paródica de la sociedad de consumo su *aggiornamento* del arte. Conformado como corriente con un sentido ecléctico, en el arte *pop* confluyen diferentes expresiones modales: desde la fotografía, el cine, la serigrafía, la música, a la *performance*.

Si en literatura la corriente narrativa que refleja los ángulos más sórdidos, desolados y esquivos de la sociedad bienpensante fue caracterizada como la generación del “realismo sucio”, en gran medida comparte ésta con los artistas *pop* un imaginario y una forma sintética de reflejar implacablemente las aristas de la sociedad de fines del siglo XX.

De modo inexorable, en los dos movimientos artísticos se produce un desplazamiento con respecto a los motivos y estructuras del realismo *claro* precedente. Además, han variado decisivamente las condiciones objetivas de la recepción de las obras.

En cuanto a la obra de Warhol, presta a ser recepcionada por el público coetáneo, advertimos un trasvase de motivos con los movimientos *contraculturales* herederos de la protesta juvenil de los años sesenta, lo que conlleva una cierta coincidencia en sus universos semióticos respectivos.

Artista complejo en suma, la mirada de Warhol nos convoca y evoca, precisamente, una especie de *frontera de la identidad*. En la que el *yo-sujeto* artístico prácticamente desaparece de la escena. Una cierta mirada huidiza, cándida, profundamente religiosa, pero fugaz, que nos retrotrae a una infancia difícil. Al expediente biográfico del desarraigo: en su caso, familiar, que nos habla del exilio polaco y la apertura hacia una nueva *vida*, más abierta pero estrictamente reglamentada, en Nueva York. El cuadro *La Estatua de la Libertad* [[imagen 1 en Anexo gráfico](#)] dice mucho de ese caleidoscopio borroso que contemplan los viajeros en barco a las puertas de la ensenada de Manhattan. La timidez de Warhol nos transporta a un mundo onírico en el que, sin embargo, cabe soñar despierto, o pintar soñando.

La indagación se centra, más que en la persona, en el personaje. En el prolífico autor que es consciente y artífice de su fama. Que está *de moda* a partir de las paradojas y de la atracción de su propuesta para el *star system* de la cultura de masas. Un factor, la fama, inextricablemente unido a la espiritualidad de su arte, pues el artista *expuesto*, objeto de escrutinio por los *media*, se enmascara en *su* personaje. De esta forma, logra enmascarar, fugazmente, el peso de la autoría. El autor *real* de la obra deviene, así, todo un proceso de construcción de simulacros en su factoría neoyorquina.

La riqueza cromática y el polimorfismo de su propuesta artística nos invitarían a extender los límites del análisis semiótico. Sería posible, por ejemplo, reparar en un tipo de *traducción* meramente cognitiva; en otras ocasiones, sería pertinente un análisis estructural de sus composiciones para tratar de hallar un sentido inmanente. Finalmente, cabe hablar de un trasfondo semiótico en la producción de Warhol: un lenguaje

replegado en sí mismo, que invita al despliegue en el proceso de mostrarse y recepcionarse la obra.

Pacientemente articulado, casi sobrevenido a la creación, en el código warholeano van a intercambiarse las posiciones de objeto–sujeto. Al tiempo que cobrarán fuerza otras figuras: como las implicaturas de sentido, una vez que la obra se conforma como producto realizativo. Una *performance* más o menos previsible, pero cuyas potencialidades superarán en cambio a los observadores rigurosos.

Podríamos llegar a convenir en que Andy Warhol hubiera sentido malestar al exponerse, íntima e involuntariamente, aun antes de comenzar a mostrar sus primeras obras, como personalidad frágil y huidiza ante los ojos multiplicados que le observaban a través de su obra. En dicho supuesto, verosímil, el artista del disfraz se habría ingeniado una estrategia de camuflaje.

Reparemos momentáneamente en la hipótesis de si realmente se proponía *desaparecer del ojo público*. El mejor modo, la manera más audaz de hacerse *no visible*, de mimetizarse deliberadamente con el entorno, pensamos que habría consistido más que en el recurso previsible a las máscaras y a los disfraces, en crear su propio entorno mimético.

A ello, a la mimesis espacial en la obra gráfica y, en parte, a través de su exposición pública, a la creación de un entorno propio, creemos que volcó su autoexigente dominio técnico de las imágenes.

De igual modo, se dedicó a aglutinar potencias creativas en emergencia, a las que ofrecía hábilmente el salvoconducto de lo que irónicamente atinó a motear con su frase: “El derecho a quince minutos de fama”. La cifra, 15, quizá no resulte en todo caso banal ni azarosa. Nos señala un lugar común para los preadolescentes norteamericanos, con los que Warhol tendía a fundirse y confundirse, cultural y humanamente: el *umbral de paso*, el tránsito, no fácil de recorrer, desde la adolescencia a la primera madurez.

Dicho rito de paso estaría, de alguna forma, incardinado en aquel eslogan filosófico, pues se materializó, de hecho, como un *ticket* de entrada a su Factory, donde se podía llegar a sentir como el más famoso entre los *celebrities*. La cohorte que Warhol aglutinó en torno a *su* producto y a su factoría de reproducción (artística), un remedo de la cadena de montaje fordiana, en la que el objeto de consumo de masas se transfigura en arte subliminal.

El espacio *Warhol*, en el que, quizá, no aspiraba sino a una difusa anonimía metabolizado dentro de una especie de taller renacentista hipermoderno, en el que a un tiempo era objeto y sujeto de mecenazgo.

Es posible que Warhol, al serializar casi *ad infinitum* sus creaciones estéticas, no nos hable a todos como consumidores potenciales, sino como versados degustadores de un arte hecho para mayorías. La barrera entre la alta cultura y la baja cultura borraba sus contornos y se abría a los confines del sentido, a la capacidad interpretativa que, precisamente, se multiplica en los márgenes de la semiosfera.

Es pertinente, incluso, analizar el discurso narrativo que Warhol se veía, en ocasiones, necesitado de exteriorizar. Como cuando, en entrevistas, decía con un rictus divertido, que lo que más le impactaba de esas grandes superficies superpobladas de alimentos manufacturados era su alineación precisa; el orden minucioso que apenas si daba tiempo a ser perturbado por la continua reposición de las mercancías. La multiplicación del producto, llamativo, ilustrado como un objeto visualmente atractivo, se prestaba a una mirada retiniana sublimadora de lo corriente.

Además, era consciente del envés que encubría esa diversidad de oferta, casi inabarcable en su multiplicidad tendente al *grado cero* del conjunto uniforme. El contenido era siempre *el mismo*, pues lo que *importaba* del mismo, su sabor, podía caracterizarse de *plano*: indiferenciado de un producto a otro [toda la comida del *American way of life*, para Warhol, según nos recuerda Danto (2011a), tenía un sabor prácticamente indiferenciable].

Lo que constituye una sutil paradoja del efecto doble, antagónico pero presto a la ostensión, de la atracción–repulsión; del objeto deglutido más por vía visual que por la olfativa, próximo ya a la percepción táctil.

Igualmente, el hechizo visual por la botella del refresco *universal* radicaba en el gusto. Pues connotaba un igualitarismo, en virtud del cual, se anulaban, siquiera a modo simbólico, las jerarquías sociales.

El acceso común a ese consumible marcaría la vida social, tanto como la individual, desde los anhelos sublimados por la *cultura* publicitaria. Cultura de la igualdad, en todo caso, inmersa en un mundo de sutiles fraccionamientos de la visión y del disfrute de lo singular, íntimo. Un rito construido por la sociedad de las diferencias que aspiraba a condensar el imán simbolista del capitalismo transnacional.

Son muchas las sugerentes hipótesis que abrió Warhol en su obra artística, y múltiples son las aproximaciones parciales posibles: desde la ontología del arte; desde la semiótica imbricada en la mimesis de la reproducción *serial*; desde la semiótica del icono.

Y otras posibilidades analíticas que confluirían en la experimentación cromática alrededor de los iconos de un artista popular: sus imágenes, las reproducciones de las

mismas, se confunden con los originales y expanden el sentido del museo como espacio acotado para la contemplación de la unicidad.

Tal omnipresencia de sus imágenes nos dice mucho acerca de las intenciones de un creador que desaparece o se funde (confunde) con su obra. Y que, efectivamente, atisba un nuevo eje en el que representarnos a nosotros mismos. *Como si* la fama efímera debiera ser reflejada, al menos, en ese lapso de la fugacidad con que Warhol representaba el sentido de la popularidad del individuo anónimo pero consciente de su devenir histórico. Y qué mejor reflejo de la sociedad de consumo entregada a las imágenes autorreferenciales que los procesos de reproducción gráfica. Así, la misma técnica ilustraría, por un lado, la cultura vicaria del consumo, y por otro, la cultura del arte, en tanto que *eco* visual pero efímero de lo anterior.

Recordemos, para concluir, una serie de aserciones que nos han servido de orientación metodológica, analítica, y de comprobación de los mecanismos de *traducción*. En definitiva, constatar que los estudios semióticos, y en concreto el método aplicado por la Semiótica de la Cultura, nos permiten redescubrir en la obra de arte, visual o pictórica, el objeto de arte como explícito mecanismo de representación social y cultural.

Autores que, como Yuri M. Lotman, Omar Calabrese, Umberto Eco, Jean Baudrillard y, entre los más allegados a nuestra disciplina (la asignatura optativa del Máster), Semiótica de la Cultura y Semiótica de la Moda, Jorge Lozano, han contribuido con sus aportaciones teóricas específicas (algunas de las cuales son citadas en nuestra bibliografía) al esclarecimiento de muchos de los aspectos fundamentales en torno al estatuto de la obra de arte. De igual modo, a aproximar la comprensión del lugar y el sentido adquiridos por la representación visual en sentido amplio, pero muy especialmente icónica, durante buena parte del siglo XX y la primera década del siglo XXI.

Una de estas cuestiones, reveladoramente enfocada por Lotman, es la relación entre el texto como estructura de *relato*, y los valores de representación que adquiere dicho relato sobre lo visto, o soñado al manifestarse:

“[...] Una de las peculiaridades del sueño consiste en el hecho de que las categorías del discurso son transferidas al espacio visual. Sin esta experiencia hubieran resultado imposibles esferas como el arte y la religión, o sea, las supremas manifestaciones de la conciencia.

“[...] el texto verbalmente organizado se vuelca sobre imágenes visuales

conservadas en la memoria y es memorizado en forma visual. Así se crea la estructura de la narración visual, que une el sentido de la realidad, propio de todo aquello que es visible, con toda la posibilidad gramatical de la irrealidad. Y éste es el material potencial para la creación artística” (Lotman, 1999: 57–58).

Desde el “Planteamiento del problema”, en *Cultura y explosión*, Lotman nos hizo ver la complejidad del binomio sistema/extrasistema; que la relación en todo sistema semiótico no es entre contenido y expresión, sino “la relación entre lengua y realidad extralingüística”. De lo que extrae la necesidad, “lo inevitable del hecho de que el espacio de la realidad no pueda ser abarcado por ninguna lengua separadamente, sino solamente por el conjunto de ellas”. Pluralidad y unidad como “rasgos fundamentales de la cultura”, que nos darán las modalidades de organización del texto artístico en una etapa histórica dada. Como hemos tratado de inventariar, de forma convergente, respecto a la obra de Warhol, los movimientos coetáneos a su hacer artístico, y la omnipresencia de la imagen icónica, fotografiada o serializada, en la cultura de masas que trata de conjurar con su arte *pop*.

El que Lotman infiera valores de *relato* a la transposición entre el sueño y su verbalización, nos ha permitido esbozar una aproximación semiótica a la obra original de Warhol, analizada como texto visual incardinado en un relato; su recepción crítica corresponderá a cada destinatario de una época dada y su sistema de representación del arte.

En la obra de referencia de Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril, *Análisis del discurso: Hacia una semiótica de la interacción textual* (1982-1989), que recoge alguno de los presupuestos sobre Lingüística de Texto y Pragmática del profesor holandés Teun van Dijk, la interpretación de un texto, *el relato de una obra* puede ser verificado mediante unos procedimientos parejos a los de la Pragmática. Pues si bien el objeto de ésta radica en el estudio de las variaciones de sentido en las realizaciones textuales (discursos) de las llamadas lenguas *naturales*:

“Van Dijk estipula que la coherencia global, a la que llama coherencia pragmática, la asigna el lector. En tal sentido, la coherencia pertenece a la comprensión y a la interpretación que el lector hace del texto” (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1989).

Si procurásemos identificar algún rasgo de estilo que decantase, siquiera provisionalmente, la valoración unificadora de la obra de Warhol, precisamente habría que buscarlo en la tradición de *todos* los estilos artísticos. Por cuanto su arte se inscribe

en el *dialogismo* con los textos que le precedieron, tanto o más que con sus más recientes predecesores y de sus eventuales epígonos.

Valga encuadrar, a modo de síntesis, el rasgo de la cita como otro perenne atributo de este artista de lo efímero. En su devenir metadiscursivo, hace del procedimiento de la cita un programa de “reescritura del pasado”. Llegando a plantear una suerte de *polifonía* que se muestra abierta tanto a la memoria del arte del tiempo pretérito, como a la *fundación* de un posible escenario en el que se anticipan las futuras reescrituras del presente desde el arte contemporáneo.

Nos servirá como conclusión final una cita de Omar Calabrese, recientemente desaparecido, cuyo legado es de suma importancia para los estudios semióticos sobre el Arte y la Cultura, merced a una obra de luminosa pertinencia hermeneútica:

“En conclusión, toda época traslada el pasado al interior de su propia cultura y, por tanto, lo reformula en un sistema del saber en el que todo conocimiento convive al mismo tiempo con todos los otros. [...] Sin embargo, **el artista hace algo más: «renueva» el pasado.** Lo que significa que **no lo reproduce, sino, al contrario, tomando formas y contenidos esparcidos como desde un depósito, lo hace nuevamente ambiguo, denso, opaco, poniendo en relación los aspectos y los significados con la modernidad**” (Calabrese, 1989: 194).

8. Bibliografía

- Alétheia-MUIP (2012). *Alétheia*. [Revista Digital], disponible en <http://aletheiamuip.com/> [Octubre 2001-Septiembre 2012].
- Aracil, A. y D. Rodríguez (1982): *El Siglo XX: Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno. El Arte y los sistemas visuales*. Ediciones Akal.
- AUSTIN, John Langshaw (1962): *How to Do Things with Words*, Harvard University, The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955. Edición en español, *Cómo hacer cosas con palabras*, Editorial Paidós, Barcelona, 1988.
- BARTHES, Roland (1972): *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, París. Decimoctava reimpresión en español, 2009, *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*, Siglo Veintiuno Editores, S.A. Primera edición en español, 1973.
- BAUDRILLARD, Jean (1968): *Le système des objets*, Éditions Gallimard, París. Decimoctava edición en español, 2004, *El sistema de los objetos*, Siglo Veintiuno Editores, S.A. Primera edición en español, 1969.
- Baudrillard, J. (2004): “Por qué la ilusión no se opone a la realidad”, en *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, 2004, número 9 (pp. 193–202).
- Benjamin, W. (1936): “L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée”. Retraducido del alemán al francés como “L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductivité technique”, en Walter Benjamin, *L'homme, le langage et la culture. Essais*, París, Denoel/Gonthier, 1971, pp. 137-81). Edición en español, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en Walter Benjamin, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires/Madrid, 1989.
- BOOTH, Wayne C. (1974): *A Rhetoric of Irony*, University of Chicago. Edición en español, *Retórica de la ironía*, en Taurus Ediciones, Madrid, 1986.
- BOURDON, David (1989): *Warhol*. Edición en español en Editorial Anagrama, Barcelona.
- CALABRESE, Omar (1987): *L'età neobarocca*, Laterza & Figli Spa., Roma-Bari. Edición en español, *La era neobarroca*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1989.
- Coca-Cola Art Blog (2012). *Andy Warhol, A Visual & Conceptual Multimedia Genius*. [Blog de RockAndRoll Agency], disponible en <http://coca-cola-art.com/about/> [Mayo-Septiembre, 2012].
- DANTO, Arthur C. (1981): *Andy Warhol / Arthur C. Danto*. Edición en español, Paidós, Barcelona, (2011a).

- DANTO, Arthur C. (1981): *The Transfiguration of the Commonplace*. Primera edición en inglés, Harvard University Press, Cambridge, Mass. Segunda reimpresión en español, *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte*, Espasa Libros, Colección Paidós Estética 31, Barcelona, (2011b). Ángel y Aurora Mollá Román (Traducción).
- DE DIEGO, E. (1999): *Tristísimo Warhol: Cadillacs, Piscinas y Otros Síndromes Modernos*. Volumen 15 de la colección La Biblioteca Azul / Serie menor, Volumen 15 de Colección Formas Plásticas. Primera edición, ilustrada. Siruela, 1999.
- De Diego, E. (2009): “Warhol y el proyecto autobiográfico de la modernidad”. Muestra y conferencia dictada en el ciclo dedicado a Warhol por la Fundación del Banco de la República de Colombia. [Imágenes disponibles online en diversas secuencias, a partir de <http://www.youtube.com/watch?v=R33Ssmall20c>]. Bogotá, 17 septiembre de 2009. [Mayo-Agosto, 2012].
- Del Rey Morató, F. J. (2004): “Adorno y la crítica de la cultura de masas”. *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, 2004, 9, 41-67. En el mismo número: Eco, U.: “Universidad y mass media”; Lozano, J.: “11-S todavía: semiótica del acontecimiento y explosión”; “Encuesta sobre la ‘Cultura de Masas’”.
- ECO, Humberto: *Apocalípticos e integrados*. Debolsillo, 2011.
- ECO, Humberto (1968): *La estructura ausente*. Edición española en Random House Mondadori, Debolsillo, 2011.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (compilador): *La mirada del ángel: En torno a las Tesis sobre la historia, de Walter Benjamin*. Universidad Autónoma de México, México D.F., 2005.
- ELIAS, Norbert: *La Sociedad Cortesana*. Edición en español, Sociología Series, Sección de obras de Sociología, Reimpresa, 1982, Fondo de Cultura Económica.
- ESCANDELL VIDAL, María Victoria (1993): *Introducción a la Pragmática*, Anthropos / UNED, Barcelona/Madrid.
- Escandell, M. V.: “La noción de estilo en la Teoría de la Relevancia”, en *Foro Hispánico, Lingüística y Estilística de Textos*, DEHENNIN, Elsa / HAVERKATE, Henk (Dirección), pp. 55-64, Ámsterdam – Atlanta, GA, 1994.
- FOUCAULT, Michel (1989): *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.

- García Vega, M. A. (2012). *Con Arte y sonante*. [Blog o bitácora], disponible en <http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2012/04/-visita-guiada-a-los-coleccionistas-secretos-i.html/> [Junio, Julio, Agosto de 2012].
- GREIMAS, A. J. (1970): *En torno al sentido: Ensayos semióticos*. Edición española en Editorial Fragua, 1973, Madrid.
- HUXLEY, Aldous (1932): *Un mundo feliz*. Quinta edición en español, Plaza & Janés, 1998.
- LOTMAN, Yuri M.: *Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Primera edición en español, Editorial Gedisa, Barcelona, 1999. Prólogo de Jorge Lozano.
- LOTMAN, Yuri M.: *Estructura del texto artístico*. Editorial Iskustvo, Moscú, 1970. Edición en español: Ediciones Istmo.
- LOTMAN, Yuri M.: *La semiosfera: Semiótica de las artes y de la cultura, Vol. III*. Edición española en Ediciones Cátedra, Madrid, 2000. © Desiderio Navarro (Edición).
- Lozano, Jorge; Peña-Marín, C. y Abril, G. (1982): *Análisis del discurso: Hacia una semiótica de la interacción discursiva*. Ediciones Cátedra, 1989, Madrid.
- LOZANO, Jorge (1987): *El discurso histórico*. Primera reimpresión en Alianza Editorial, S.A., 1994, Madrid. Prólogo de Umberto Eco.
- Lozano, J. (2004): “Presentación”, número monográfico sobre Cultura de Masas. *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, 2004, 9, 11-13.
- MCLUHAN, Marshal (1969): *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*, Diana, México.
- Morin, E. (2004): “Les Sciences de l’information et de la communication. Savoirs et Pouvoirs”. En *Revue Hermès*, número 38, “La communication, hier et aujourd’hui”. Edición en español en *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, 2004, 9, 203–212.
- PEIRCE, Charles Sanders (1931-35): *Collected Papers*, Cambridge: Harvard University Press.
- PEIRCE, Charles Sanders: *Escritos filosóficos*, Primer volumen, El Colegio de Michoacán A.C., México, 1997. Traducción de Fernando Carlos Vevia Romero.
- PEIRCE, Charles Sanders: *La ciencia de la Semiótica*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- REALE, Giovanni y Antiseri, Dario (2010): *Historia de la filosofía, Volumen 7*. Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia.

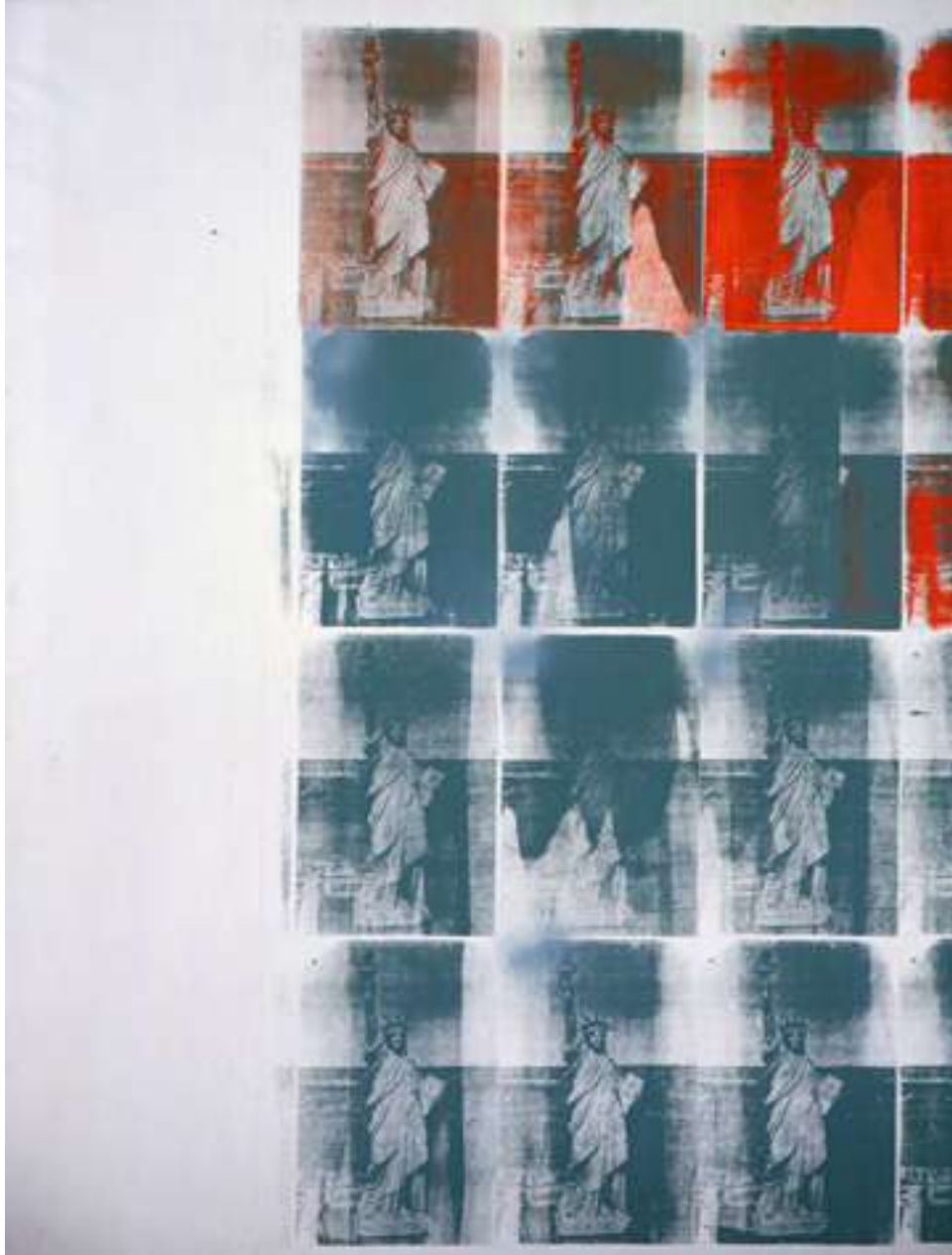
- ROJEK, Chris (2001): *Celebrity*. Reaktion Books, London.
- Serra, M. (2011): *La semiosfera de los cómics de superhéroes*. Tesis de doctorado. Facultad de Ciencias de la Información, Departamento de Periodismo III (Teoría General de la Información), Universidad Complutense de Madrid.
- Sperber, D. y D. Wilson (1986): *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Basil Blackwell. Edición en español (1994), *La Relevancia*, Visor, Madrid.
- STENDHAL: *Rojo y negro*, Primera reimpresión, Alianza Editorial, Madrid, 2009.
- The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts (2012). [Página electrónica], disponible en <http://www.warholfoundation.org/> [Mayo-Septiembre, 2012].
- The Andy Warhol Museum -117 Sandusky Street, Pittsburgh, PA 15212-5890- (2012). [Galería electrónica], disponible en <http://www.warhol.org/> [Mayo-Septiembre, 2012].
- Van Dijk, T. A. (1987): “La Pragmática de la comunicación literaria”, en Mayoral, J. A. (comp.): *Pragmática de la comunicación literaria*. Arco Libros, pp. 171-194, Madrid, 1987.
- VV.AA. (2009): *Andy Warhol*, Obra colectiva, Susaeta / Tikal Ediciones, Madrid. Díaz, M^a Jesús (Dirección editorial); Perera Rodríguez, M. y García Sánchez, L. (Textos). © Susaeta Ediciones, S.A. / Tikal Ediciones. Todas las imágenes de Andy Warhol: © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / VEGAP, Barcelona, 2009.
- WARHOL, Andy (1977): *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. A First Harvest/HBJ edition, United States of America.
- WOLFE, Tom: *La palabra pintada: El arte moderno alcanza su punto de fuga*, Primera edición en español, Anagrama, Barcelona, 1975.

9. Anexo: Obra serigráfica

A continuación ofrecemos la relación de algunas obras de Andy Warhol, las cuales son citadas expresamente en el desarrollo del análisis mediante la numeración correspondiente.

Los cuadros o leyendas que acompañan las reproducciones de las obras son las obtenidas en las fuentes en que aparecen las primeras (ver Bibliografía); cuando la leyenda o el cuadro explicativo lo requieren, lo hemos traducido al español.

En ocasiones, aparecen dos obras asociadas en una misma composición gráfica. Ello responde al propósito de mostrar, de este modo, una idea original del autor (en el caso de la exposición para la Galería Castelli) de forma integrada; y en otro caso (imágenes de Autorretratos), con el fin de evidenciar el contraste, la evolución del autor sobre el mismo *motivo*.

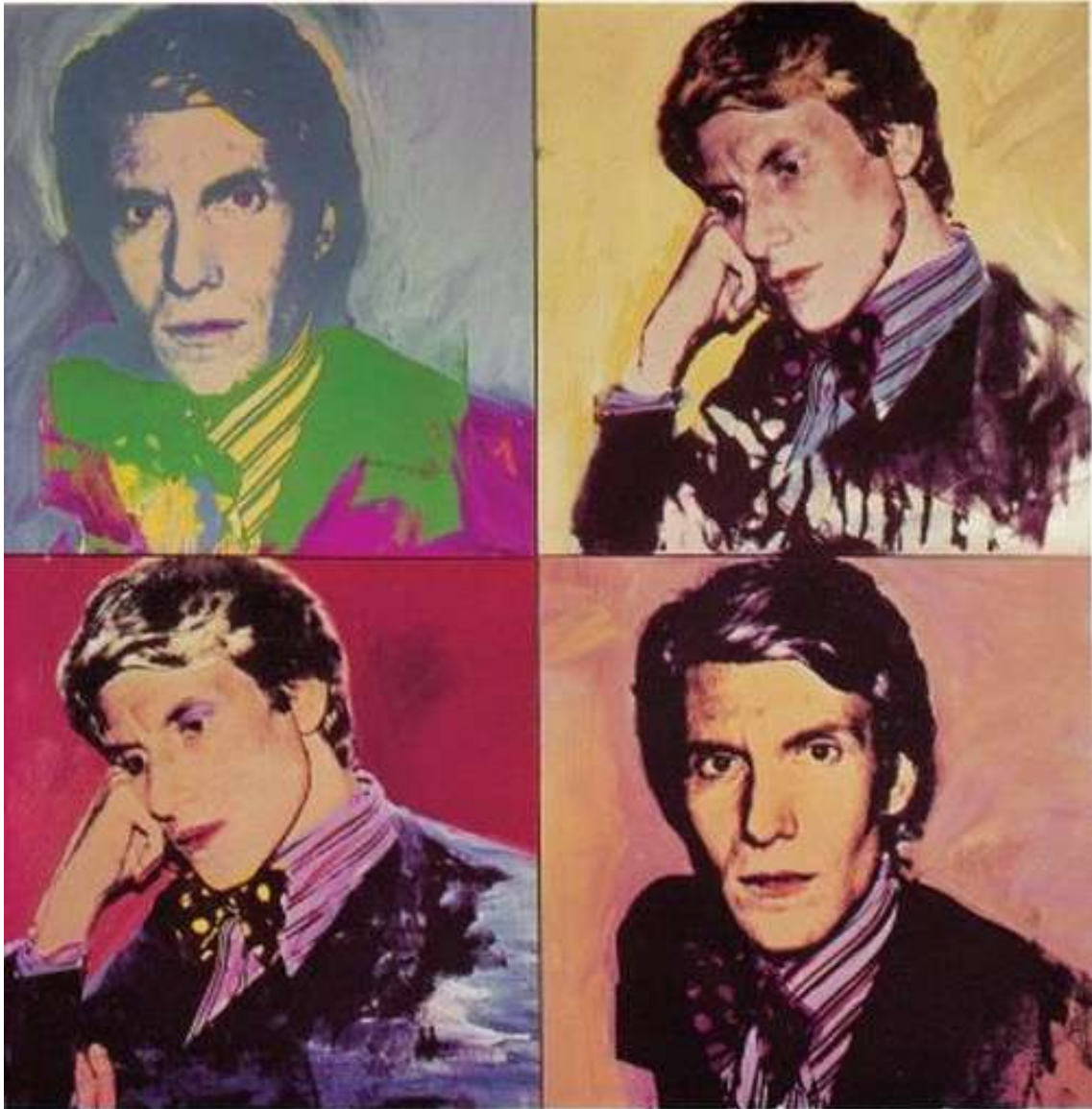
1) *La Estatua de La Libertad*, Nueva York.***Statue of Liberty***, 1962

silkscreen ink and spray paint on linen

80 x 61 in. (203.2 x 154.9 cm.)

The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; Founding Collection.

2) Yves Saint-Laurent visto por Andy Warhol.



Retrato de Yves Saint-Laurent por Andy Warhol, 1974.
500 X 513 cm.

3) *Doscientas diez botellas de Coca-Cola.*



Doscientas diez botellas de Coca-Cola, 1962.
Serigrafía y acrílico sobre lienzo, 208 x 267 cm. Colección Martin and Janet Blinder.

4) Exposición en la Galería Leo Castelli (1966).



Silver Clouds (Warhol Museum Series), 1966/1994 – Helium-filled metalized plastic film (Scotchpak) 36 x 51 in. (91.4 x 129.5 cm.)



Cow Wallpaper (Pink on Yellow), 1966 – Screen print on wallpaper
Image (each): 46 x 28 in. (116.8 x 71.1 cm.)

5) Serie de retratos de Marilyn.



Marilyn Diptych (Díptico de Marilyn), 1962.
 Acrílico y serigrafía sobre lienzo, 208,3 x 144,8 cm.
 Londres: Tate Gallery.

* * *

“En 1962, Andy tomó la imagen del familiar bote de sopa Campbell’s y la convirtió en *pop art*.

“También estaba muy interesado en las *movie stars*. El mismo año de la pieza *Campbell’s Soup*, pintó a Marilyn Monroe, que desde ese momento se convirtió en una pieza icónica de *pop art*” (en Blog www.youareart.co.uk/blog, julio 2012).

* * *

“Según los expertos británicos, esta obra manifiesta el sentir de Warhol respecto al culto a la celebridad, la muerte y la tragedia humana personal que se esconden detrás de la popularidad y la idolatría. La incorporación de este tipo de imágenes con retículas repetitivas ofrece un aspecto tan impersonal como enfático” (Perera y García, 2009: 154).

6) Autorretratos.



Self-Portrait, 1963-1964. Acrílico y tinta de serigrafía sobre tela, **dos paneles**, de 50,8 x 40,6 cm cada uno. Colección Mr. y Mrs. Brooks Barron, Michigan.



Self-Portrait, 1978. Acrílico y tinta de serigrafía sobre tela, 101.6 x 101.6 cm.