

***Andy Warhol:* La teología del arte en el último Danto**

Arthur C. Danto: *Andy Warhol*. Yale University Press. New Haven & London. 2009. 160 páginas.

A los pocos meses de su publicación, el nuevo libro de Arthur Danto sobre Andy Warhol ya se ha convertido en un verdadero best-seller. A más de uno podría sorprenderle este extraño y repentino interés del mundo no académico por las reflexiones hegelianas desarrolladas en la estética de Danto. Pero, como señala Gary Comenas, las razones de su extraordinario éxito radican en algo más banal: en que Meghan McCain –la hija del senador John McCain, candidato a la presidencia de los Estados Unidos en 2008- decidió colgar en la red social Twitter una foto de ella misma en la que, además de lucir su voluptuosa delantera, se muestra la portada del libro¹. La foto de la “tetona” (tal como la describió coloquialmente la prensa escrita) desató una colosal tormenta entre los 25.000 seguidores de Twitter, la controversia fue seguida en múltiples diarios, revistas y blogs, y se amplificó extraordinariamente cuando la hija del senador añadió más leña al fuego al defenderse a sí misma en *The Daily Beast* en un blog llamado “Don’t call me slut”. Es muy probable que esta yuxtaposición tan irresistiblemente *kitsch* entre lo popular y lo académico fuera del agrado de Warhol. Lo cierto es que le ha brindado al libro de Danto una plataforma publicitaria completamente inesperada (lo que tiene aún más mérito si tenemos en cuenta que está dedicado a Barack y Michelle Obama).

Aunque Ms. McCain se refirió al libro como una biografía del artista, lo que resuena en él, por encima y más allá de los detalles biográficos más relevantes, es algo muy diferente, a saber, el intento por parte de Danto de fundar una filosofía del arte, de proporcionar al arte un fundamento profano. El problema del libro es que esta exigencia se expresa paradójicamente bajo la apariencia de su opuesto, es decir, bajo la apariencia de una teología del arte. Pero, ¿por qué la búsqueda de un arte completamente secularizado se encuentra afirmado en Danto bajo la forma de un arte fundado teológicamente? ¿Dónde reside, en último término, el error de su lectura respecto a Warhol? El fracaso de Danto no consiste en haber abandonado el horizonte de la ontología, sino en haber permanecido en este horizonte demasiado tiempo, hasta el punto de desplegar todas sus posibilidades intrínsecas. *Andy Warhol* es probablemente la fase culminante del pensamiento estético de Danto y la consecuencia filosófica de su crítica a la teoría institucional del arte. A mi juicio, la ontología del arte de Danto atraviesa tres etapas fundamentales:

1) En *La transfiguración de lo banal* (1979), donde la emergencia de la Brillo box hace imposible concebir la diferencia entre arte y realidad en términos visuales, pero sobre todo, y de forma aún más precisa y afilada, en su *Después del fin del arte* (1997), Danto expone el fin de lo que denomina

¹ http://www.warholstars.org/Warhol_Danto_1.html

“la muerte del arte” (ese tiempo en el que el arte se ofrece o se presta en exclusiva, por así decirlo, al discurso filosófico) y asigna como particular tarea de la filosofía el apartarse de atribuir al arte una determinada esencia para consagrarse al problema de la indiscernibilidad entre el arte y las meras cosas;

2) A partir de la crítica de Noël Carroll "Essence, Expression and History: Arthur Danto's Philosophy of Art"², Danto se ve obligado a borrar la diferencia entre “high art” y “commercial art”, amplía a tres el número de *Brillo boxes* necesarias para sustentar la filosofía del arte e introduce la noción de “estilo” (entiéndase en sentido literal, o sea, la escritura) como una señal inequívoca del proceso irreversible de secularización del arte³;

3) El vuelco final se produce con *Andy Warhol*, donde toda posible distancia entre el carácter sagrado de las obras de arte y la condición banal de los objetos de la vida cotidiana se acaba resolviendo en una identidad paradójica por medio de lo sublime (una noción estrictamente correlativa al intento de Danto de reducir la belleza a una noción puramente funcional en *El abuso de la belleza*).

Sólo en esta etapa final resulta claro cómo debemos concebir en Danto la desaparición de la brecha entre “arte vernacular” y “gran arte” (“vernacular” and “high art”) como forma de superar el hiato entre arte y vida. Para ejemplificar el cruce de este límite, *Andy Warhol* nos remite a un juego de homologías fundamentales que atestiguan la mediación de lo sublime y reflejan claramente el giro teológico –necesario y consustancial– de la estética del último Danto. El mejor modo de comprender la esencia del libro pasa por examinar tres momentos decisivos: a) la conversión de Warhol en un icono cristiano (capítulo 1: *The Window at Bonwit's*); b) la elevación del pueblo americano a una forma de comunidad religiosa (capítulo 2: *Pop, Politics, and the Gap Between Art and Life*); y c) el paralelismo entre la *Brillo box* y el Santo Grial (capítulos 3 y 7: *Religion and Common Experience*).

Danto comienza el libro describiendo cómo su visita a la exposición de la Stable Gallery en Nueva York en 1964 –donde se incluían las célebres *Brillo box*– fue una experiencia “transformadora” que le convirtió en un filósofo del arte y le ayudó a entender cómo debía definirse. En el desarrollo artístico de Warhol era precisa la llegada del *pop art*, el acontecimiento que haría que el arte viese comprometida existencialmente su propia evidencia al admitir la condición artística de los objetos cotidianos comunes. El final del capítulo 1 es revelador: «*Warhol was not the first to raise, in its most radical form, the question of art. He redefined the form of the question* [el énfasis mío]. *The new form did not ask, What is art? It asked this: what is the difference between two things, exactly alike, one of which is art and one of which is not? In its own way is like a religious*

² *Danto and His Critics* (ed. Mark Rolliyns) Oxford: Blackwell, 1993.

³ “Tres Cajas de Brillo: cuestiones de estilo” *Estética después del fin del Arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, en Pérez Carreño, (ed.) Antonio Machado, 2005, 19-40.

question [el énfasis es mío]. *Jesus is at once a man and a god. We know what is to be a man. It is to bleed and suffer, as Jesus did, or the customers whom the ads address. So what is the difference between a man that is and the man that is not a god? How would one tell the difference between them? That Jesus was human is the natural message of Christ's circumcision. It is the first sign of real blood being drawn. That he is God is the intended message of the halo he wears –a symbol that is read as an unmistakable outward mark of divinity»* (23).

La pregunta que, según Danto, hay que formular no es una pregunta esencialista, sino qué es lo que diferencia una obra de arte de una mera cosa cuando ambas resultan visualmente idénticas. El mismo planteamiento parece aplicarse a Cristo, el primer y único Dios completamente “ready-made” en la historia de la religión: Cristo es plenamente humano, e indistinguible por ello de cualquier otro hombre común; no hay nada en su apariencia física que lo convierta en un caso especial. Pero de la misma manera que Cristo es hijo del hombre, por ser plenamente humano, también es el hijo de Dios por las cualidades divinas que le son inherentes: si Cristo es una figura en la que, por así decirlo, irradia mágicamente la eternidad divina, ¿cómo separar lo que hay de divino y de humano en su apariencia? En el caso de Warhol, la obra de arte imita los materiales y la apariencia de una vulgar caja de estropajo, constituye una réplica tan exacta de su original que parece imposible discernir en términos visuales lo que es un objeto artístico de lo que es un objeto cotidiano: aunque Danto jamás se atreve a llevar este paralelismo hasta al final, lo cierto es que en ambos casos *la estructura es la de una apariencia, de una dimensión sublime que aparece directamente en la superficie sensible del objeto*; o, como podría haberlo expresado hegelianamente, lo suprasensible es la apariencia como tal. Del mismo modo que Dios se realiza plenamente en el hombre, el arte en general alcanza plena de conciencia de sí cuando ya no puede discernirse visualmente de lo real.

Para Danto, que se apoya en unas palabras de Lichtenstein, la banalización del arte significa una “transvaloración de los valores” (“*they were revolutionizing the concept of art*”), una especie de neo-dadá contra el arte moderno, representado en este caso por el expresionismo abstracto: «*Pop art was part of the cracking of the spirit of Modernism, and the beginning of the Postmodern era in which we live.*» (31). Si para el expresionismo abstracto el mundo, si se quiere lo cotidiano, perdía consistencia, dignidad o interés, con el giro del *Pop art* la historia muestra la verdad del arte. De esta forma, y Danto en esto sólo hace que reconocer el sentido último de la revolución de Warhol, no sólo se conserva la dignidad de lo artístico, su capacidad de reengancharnos a la vida, sino también de lo real. La aparición del *Pop art* sería, en este sentido, redentora: al atravesar la frontera que el expresionismo abstracto erigía en una especie de espiritualidad pálida, desvitalizada y autosatisfecha, asistimos a la renovación cultural de un mundo que, por efecto del arte mismo, se vuelve nuevamente deseable⁴. Y ésa resulta –explícitamente- la tesis de Danto

⁴ «*What made it art, then? [...] They offer help. But collectively they project an image of the human condition, and that is why they are art. [...] they too promise help. They too*

cuando equipara la conversión de Warhol, su entrada al *Pop art* como una especie de *Entscheidung* (decisión diferenciadora), con una suerte de interpelación o llamada a transfigurar el mundo de un modo definitivo: «*Warhol, in giving us our world transfigured into art, transfigured us and himself in the process. Even if the Death and Disaster paintings did not sell, even if Pop's days were numbered, ours was becoming the Age of Warhol. An Age is defined in terms of its art. Art before Andy was radically different from the art that came after him, and through him.*» (45-46).

Hay una cita perteneciente a Duchamp (1961) añadida por Danto que, sin duda, resulta sorprendente: «*The choice of these "readymades" was never dictated by aesthetic delectation. This choice was based on a reaction of visual indifference with at same time a total absence of good or bad taste... in fact a complete anesthesia* (Duchamp, "A Propos of Ready Mades," 21», 55). Y poco después: «*Warhol motives were more political. And really celebrated ordinary American life*» (p. 56); Duchamp, por el contrario, «*was interested in an intellectual art*» (56). Lo primero que afirma Danto contra Duchamp, al que reprocha la condición anestésica de sus *readymades*, es que la *Brillo box* es un objeto bello (estéticamente satisfactorio). Pero lo sorprendente no es tanto la novedad de este predicado, que Danto ni siquiera explica, como que mantenga frente a Duchamp que la principal motivación de Warhol es política: mientras que en Duchamp la exhibición de un objeto vulgar de la vida cotidiana (una bicicleta) todavía puede ser interpretado de acuerdo con los cánones del *high art*, la *Brillo box* celebra el modo de vida americano como si se tratase de un acto litúrgico, de tal forma que cualquier mercancía puede convertirse en una obra de arte: «*What he [Warhol] admired about commercial culture was the uniformity and predictability of everyday manufactures food. One can of Campbell's tomato soup is like every other can. No matter who are you, you cannot get a better can of soup than the next person. Wittgenstein said that he did not care he ate as long as it was always the same. The repetition of instantly recognized containers –Campbell's cans, Coca-Cola bottles– was an emblem of political equality. It was not simply a formal device of advanced art.*» (pp. 37-38).

La referencia de Danto a esta santificación del modo de vida americano designa, por supuesto, un nuevo colectivo cuyo gesto fundamental es su ruptura con cualquier forma de comunitarismo, es decir, su universo sería equivalente al de una comunidad espiritual que se mantiene unida por un tipo de amor capaz de extenderse a través de las distinciones del cuerpo social existente y suspenderlas. ¿Acaso no es la mismidad de lo americano lo que lleva a Warhol a dirigirse en particular a los pertenecientes a lo más bajo de ella, a los excluidos del orden social (mendigos, drogadictos...) como miembros privilegiados y ejemplares de *La fábrica*? ¿No es esta falsa universalización metafórica del destino de los excluidos la que impone y confirma que cualquiera, independientemente de

promise hope. [...] Everyone understood the images, because the world they projected was everyone's world. The world projected by Abstract Expressionism was the world of those who painted its paintings.» (22-23).

su posición social, pueda reconocerse en el estilo de vida americano? Aunque el propio Danto dedica varias páginas a la personalidad de algunos miembros de *La fábrica*, su análisis ignora el alcance teológico de esta comunidad así como el lazo amoroso que la mantiene unida. Tal vez el verdadero logro teórico de Danto consista en indicar la eficacia política del gesto de Warhol. Pero, en tal caso, ¿no representaría *La fábrica* lo americano en su conjunto redimido? ¿No habría que buscar en su cuerpo social la afirmación de una comunidad más elevada donde las cosas ordinarias son santificadas gracias a la imitación transfiguradora del artista? Como el verdadero creyente que cree en las apariencias y ve en el otro la bondad, aunque este otro no sea consciente de ella, el artista sería el encargado de ver a los objetos del mundo cotidiano (lo que Dios nos entrega en forma de mercancías) de la manera en que efectivamente son, y de amarlos por su propio carácter banal, no a pesar de él.

No es extraño, pues, que la primera reacción de Danto al contemplar la copia de unas simples cajas de estropajo en la *Stable Gallery* de Nueva York fuese la pregunta: “¿Esto es arte?” Todo el capítulo 3 es la justificación filosófica de este interrogante. Ahora bien, lo que Danto tendría que preguntarse (ni siquiera lo insinúa) es por qué la imposibilidad de discernir visualmente el original de la copia adopta esa forma. En realidad, la cuestión se plantea en forma invertida, puesto que el problema no consiste en la diferencia sino en la igualdad, es decir, ¿por qué la *caja Brillo* de Warhol no se diferencia de (o es igual a) la caja brillo del supermercado? Aunque la respuesta obligaría a considerar la *quiddidad* de esos objetos que son las mercancías, Danto insiste en su conocida fórmula («*What makes something art must accordingly be invisible to the eye.*»)- o sea, no hay nada más allá de la apariencia, o sea, nada *más que* ese algo imperceptible, llamémosle X, que puede convertir a la caja de estropajo, esa mercancía común y corriente, en una obra de arte. En la identidad absoluta entre la obra de arte y la mera cosa, lo artístico es el puro *Schein* de otra dimensión que brilla a través de esa simple caja de supermercado. Sólo que aquí lo que está efectivamente más allá de lo visible es esa X que convierte a la caja de supermercado en un objeto sublime.

Aunque en el prefacio de *La transfiguración de lo banal* se echa mano de los términos “transfiguración”, “transformación” y “metamorfosis” para designar esa dimensión específica, esa X que eleva las mercancías a verdaderas obras de arte, lo que tiene lugar es, más bien, una transustanciación: en realidad, no hay cambio en la forma sino en la sustancia (exactamente igual a lo que ocurre con la mercancía, donde los objetos siguen siendo los mismos, tienen la misma forma, pero su sustancia –su función social- cambia). En este sentido, no deja de ser sintomático que la metáfora religiosa empleada por Danto al final del libro sea *La última cena* de Warhol. Limitándonos al ejemplo, está claro que el pan y el vino no cambian de apariencia, pero son el cuerpo y la sangre de Cristo. Danto está pensando en el misterio de la encarnación, lo que aún resulta más evidente cuando añade, a manera de explicación, el siguiente símil: «*¿How many visitors to his second show at the stable Gallery wondered if they had not mistaken the address and walked into a supermarket stockroom? How many, walking into a theater in which the film Empire was being shown,*

thought that they were looking at a still image from a film that had yet to begin its showing?/ Something similar can be true as well of certain religious objects, which we expect to look momentarily different from ordinary things but which are disguised, one might say, by their ordinariness.». Aquí es donde Danto recurre a la imagen del Santo Grial de la Catedral de Valencia: «*One has to take it on faith*», esto es, «*the history ascribed to the Grail, if it really exists, has left no traces on its surfaces.*» (137). Así como en el Grial algo del orden de los hechos (una simple copa de apariencia medieval) se convierte en un significado (el Santo Cáliz de la última Cena), en la *Brillo box* algo perteneciente a lo banal (la brillo box del supermercado) se le otorga el valor de signo (el valor del objeto artístico).

Sin lugar a dudas, lo que resulta más chocante de la lectura del libro es que Danto continúe interpretando el arte de Warhol como la renuncia definitiva a cualquier forma de trascendencia y reivindique por entero la fusión entre el arte y la mercancía como el logro específico del *pop-art*; un examen atento de las metáforas empleadas en el texto es suficiente para ver que la trascendencia no queda abolida en el Warhol de Danto, sino al contrario, se vuelve plenamente accesible, hasta el punto de que gracias a la intermediación del artista se puede apreciar el brillo de las mercancías. Precisamente porque la afirmación de la mercancía (esto es, de lo banal) es el medio más seguro, y probablemente el único, que tiene el arte de redimir el mundo, Danto adorna el gesto de Warhol con una filosofía a través de la cual se afirma la sublimación del artista y las mercancías. Que la sublimación de lo banal fuese el fin último de Warhol, eso Danto no lo dice explícitamente, pero eso no obsta para que una lectura atenta ponga de manifiesto el modo en que efectivamente lo dice. La filosofía del arte que defiende Danto plantea los riesgos de seguir atribuyendo al arte una función sagrada (aunque sea a través de lo banal) y culmina, a mi entender, con una concepción de lo sublime que impone una triple exigencia: a) la sacralización del artista y de su función redentora; b) la estetización del universo de las mercancías como centro de un arte repolitizado; c) la transustanciación del objeto artístico.

Nemrod Carrasco
Seminario de Filosofía Política