

El genio y la regla: el caso de Andy Warhol

The Genius and the Rule: The Andy Warhol Case

Recepción: 03-03-2013
Evaluación: 04-06-2013
Aceptación: 15-06-2013

Artículo de Investigación

Juan Diego Galindo Olaya*

Resumen

Defiende la tesis de que la obra de arte no se define por las características particulares del objeto, sino por lo que hay de la singularidad del artista en ella, es decir, una regla nueva de producción de objetos artísticos; para dar cuenta de esto se apoya en la 'teoría del genio' expuesta por Immanuel Kant en la *Crítica de la Facultad de Juzgar*, y para aterrizar los elementos que propone el filósofo como constitutivos del artista

los aplica a Andy Warhol y su obra *La Caja Brillo*. Así, en un primer momento se retoman los planteamientos de Kant para definir el objeto artístico y al artista, lo que permite, en un segundo momento, aplicar las definiciones kantianas a Warhol y su obra, y, por último, señalar algunas conclusiones.

Palabras clave: Objeto artístico, Singularidad, Teoría de genio, Warhol.

* Magíster en Filosofía de la Universidad del Rosario. Licenciado en Psicología y Pedagogía de la Universidad Pedagógica Nacional. Investigador del grupo Filosofía, educación y pedagogía. judigaol@gmail.com





Abstract

The thesis defended in this paper is that the artwork is not defined by the particular characteristics of the object, but the uniqueness of the artist in it, that is to say, a new production rule of artistic objects. To account for this, he gets support from the Immanuel Kant's genius theory, expounded in his *Critique to the Judgment Faculty* (CFJ) and

to land the elements proposed by the philosopher as an artist's constituent and applying them to Andy Warhol and his work *The Brillo Box*. Thus, at first, we return to Kant to define the art object and the artist, allowing a second time to apply the Kantian definitions to Warhol and his work. Finally, point out some conclusions.

Keywords: Art Object, Uniqueness, Genius Theory, Warhol.



1. INTRODUCCIÓN

El artista Andy Warhol, publicista de profesión, tomó el diseño hecho por James Harvey para el envase y comercialización de esponjas jabonosas, lo rehízo en un contrachapado industrial, pintado con tinta de serigrafía, y lo expuso en 1964, en la galería Stable de Nueva York, bajo el nombre de La Caja Brillo. Este objeto conserva de la caja utilizada para la comercialización de esponjas, la proporción entre la letra y el tamaño de la caja, la tipografía y el color. La caja de Warhol, puesta en la galería, es un objeto artístico, mientras que la caja de Harvey, puesta en el mercado, era un objeto comercial, situación que suscita una inquietud: ¿qué hay de diferente entre James Harvey y Andy Warhol que le asigna una connotación distinta al objeto? Esta pregunta podría generar la siguiente objeción: ¿por qué plantear la discusión centrada en los sujetos y no en los objetos si, en últimas, lo que parece estar en cuestión es el estatuto del objeto artístico?

La formulación de la primera pregunta pone de manifiesto la tesis que defenderemos en este artículo, según la cual la obra de arte no se define por las características particulares del objeto, sino por lo que hay de la singularidad del artista en la obra misma, es decir, una regla nueva de producción de objetos artísticos. La relación entre el artista y la obra de arte fue planteada por Kant:

[...] todo arte supone reglas, por cuyo establecimiento viene primeramente a ser representado como posible un producto, si ha de ser llamado artístico [...] tiene la natu-

raleza que dar la regla al arte en el sujeto (y a través del temple de las facultades de éste); es decir, el arte bello es sólo posible como producto del genio (1991, pp. 179-182).

Al decir esto, Kant señala cierta imposibilidad de definir los objetos del arte sin que se recurra al artista, y viceversa; en este sentido, solo nos sería apropiado denominar a alguien como artista o algo como obra de arte, cuando entre estos exista una regla que es producida por el primero y materializada en el segundo. La regla se caracteriza por ser original, ejemplar e irreducible a procedimientos específicos para la producción del objeto. Nos apoyaremos, entonces, en la teoría del genio expuesta por Immanuel Kant en la *Crítica de la Facultad de Juzgar* (1991 –en adelante CFJ–), para aterrizar los elementos que propone el filósofo como constitutivos del artista y aplicarlos a Andy Warhol y su obra *La Caja Brillo*. Así, en un primer momento, retomaremos los planteamientos de Kant para definir el objeto artístico y al artista, que permitirá, en un segundo momento, aplicar las definiciones kantianas a Warhol y su obra; por último, señalaremos algunas conclusiones.

2. EL OBJETO Y EL GENIO

La teoría del genio planteada por Kant en CFJ diferencia entre arte bello y artesanal, pues si bien en ambos casos la producción de objetos es propia de los hombres, solo el arte bello produce sentimientos de placer o displacer, como lo hace lo bello en la naturaleza. El trabajo artesanal, afirma Kant, se caracteriza por ser una ocupación

Kant señala cierta imposibilidad de definir los objetos del arte sin que se recurra al artista, y viceversa; en este sentido, solo nos sería apropiado denominar a alguien como artista o algo como obra de arte, cuando entre estos exista una regla que es producida por el primero y materializada en el segundo.

desagradable, en ocasiones impuesta por coacción, inducida por el interés de obtener una remuneración; el arte bello se caracteriza por ser una ocupación que place sin interés y que se lleva a cabo con la finalidad de producir objetos que plazcan o displazcan, sin que exista otro tipo de interés al desarrollar esta actividad. Así, por ejemplo, podría decirse que un artista que produce objetos bellos tiene como propósito el sentimiento de placer o displacer, pues si el propósito fuera el de obtener reconocimientos o retribuciones por su producto, el objeto no podría ser llamado bello o artístico.

Para Kant, la producción de objetos artísticos puede ser mecánica o estética; es mecánica cuando se hace uso de las reglas de arte existentes para la producción, las cuales han sido creadas por artistas y sirven además como criterios de juicios sobre la obra de arte, y es estética cuando el artista, además de aplicar las reglas existentes (arte mecánico), tiene como propósito inmediato el placer de las sensaciones representadas (1991, p. 178) o la promoción de las fuerzas del ánimo (p. 179).

La producción mecánica se caracteriza por el aprendizaje de las reglas de arte que han sido creadas por otros artistas, denominados *clásicos* por Kant, que permiten la reproducción de objetos, y que podrían despertar las fuerzas facultativas del genio; Kant aclara sobre este punto que el simple aprendizaje de las reglas tan solo garantiza un arte de simulación que nada tiene que ver con la creación artística del genio, pues esta última depende de un talento que desborda el uso de las reglas aprendidas y reclama la creación de una regla nueva

para la producción del objeto artístico. El arte mecánico plantea que este objeto no es producto de la improvisación de los hombres, sino que, como condición para su producción, el artista cuenta con un conjunto de reglas.

El arte bello, en Kant, tiene como condición que el objeto debe parecer un objeto de la naturaleza; en palabras del filósofo: “[...] la conformidad a fin en la forma de aquél [el producto del arte bello] debe parecer tan libre de toda sujeción a reglas arbitrarias como si fueran un producto de la mera naturaleza” (1991, p. 177). La conformidad a fin no debe mostrar sujeción alguna a reglas arbitrarias o conceptos, pues es su carácter libre de toda sujeción lo que lo asemeja a un producto de la naturaleza y le adjudica el nombre de bello. Kant pone en juego la siguiente paradoja: por una parte, el arte bello es producto de los hombres según una conformidad a fin; por otra parte, este arte bello debe parecer un objeto de la naturaleza que manifieste la ausencia de toda conformidad a fin, dado que la naturaleza opera con una productividad sin razón, ni voluntad alguna. Es decir, el arte es conforme a fin, pero debe parecer conforme a fin sin fin.

Como salida a la paradoja anterior, Kant considera que el arte bello es un producto exclusivo del genio, pues solo a ese don natural puede adjudicarse la producción de objetos que tengan visos de naturaleza, es decir, que se crean a partir de la regla que la naturaleza dicta a través del artista. Así, un cuadro o un poema, en tanto que productos del arte, que se dan a partir de reglas y propósitos presupuestos por el artista, es considerado arte bello si el objeto producido aparece como libre de



toda regla de construcción, aunque la tenga. Afirma Kant que el arte del genio, en tanto bello, debe contener una parte mecánica, según la cual el artista debe definir: primero, un concepto sobre qué debe ser el objeto, un fin en la causa que diferencia la producción artística del azar, y segundo, unas reglas mediante las cuales es comprendido el objeto, pero que no constituyen la condición esencial de su producción. El artista no puede describir o indicar científicamente cómo pone en pie su producto, qué ideas usó para ello o qué plan o preceptos emplea para la construcción de objetos similares, sino que la naturaleza, a través de él, da la regla en forma de libertad.

Lo que está en juego es un talento en la producción de objetos bellos, cierta condición innata que se asemeja a la fuerza productiva de la naturaleza, que opera al margen de la razón y la voluntad. Ese don o talento de producir objetos bellos que dan aspecto de naturaleza es el genio, una disposición del ánimo a través de la cual la naturaleza le da libertad al arte en cuanto regla, pues, dado que todo arte, para que sea llamado así, supone reglas que no pueden ser inventadas por el arte bello, es la naturaleza la que debe dar la regla al arte por medio del sujeto (1991, pp. 179-182); esto señala que no todos los hombres, en tanto dotados de razón y voluntad, pueden definir una regla para la producción de objetos.

La condición de genio supone: i) una originalidad, que se distingue de la habilidad para aprender según reglas determinadas; ii) una ejemplaridad en los productos que crea, los cuales sirven como reglas de enjuiciamiento o criterios para otros, y iii) una imposibilidad para

describir cómo pone en pie su producto. Kant distingue el genio como contrapuesto en su totalidad al espíritu de imitación, que no es otra cosa que aprender a..., aprender a pintar, aprender a hacer poesía, aprender a bailar, etc., proceso particular que carece de riqueza de espíritu, por más que se siga el modelo en detalle o unos preceptos exhaustivos. Es decir, la genialidad no se enseña ni se aprende. En palabras del filósofo: “[...] ni un Homero ni un Wieland podría indicar cómo surgieron y se juntaron en su cabeza sus ideas, ricas en fantasía y, sin embargo, a la vez plenas de pensamientos, porque él mismo no lo sabe ni puede, pues, enseñárselo a otros” (1991, p. 182).

La habilidad del genio no se comunica de unos a otros, de maestros a aprendices, sino que, afirma Kant, a cada cual la mano de la naturaleza le confiere el don que muere en quien lo posee, hasta que otro vuelva a ser dotado con ese don. El artista es consciente del talento que posee y que puede despertar por vía de un ejemplo, del cual parte para ponerlo en acción; pero en su hacer artístico, es también consciente de que tiene un límite, un punto en el que el arte se detiene, dice Kant, y del que no se puede pasar.

La regla que da la naturaleza al arte bello por medio del genio es la libertad de sus facultades. De un lado, la imaginación en vistas al conocimiento siempre está limitada por el entendimiento, que define un concepto al que debe adecuarse; pero para el caso del genio, la imaginación, en tanto facultad productiva del conocimiento, crea intuiciones a partir de lo que nos entrega el material

Kant distingue el genio como contrapuesto en su totalidad al espíritu de imitación, que no es otra cosa que aprender a..., aprender a pintar, aprender a hacer poesía, aprender a bailar, etc.

de la naturaleza, reelaborando la representación de una forma totalmente distinta a la naturaleza. En dicha representación, se dispara la fantasía, que lleva a la imaginación a elaborar ideas estéticas, como las denomina Kant. Las representaciones de la imaginación son efecto del papel preponderante que esta juega en el arte sobre la función del entendimiento, a diferencia de lo que ocurre en el conocimiento teórico.

Las ideas estéticas se dan en el juego libre de la imaginación, son múltiples representaciones que se asocian a un concepto dado por el entendimiento, para los cuales el genio halla una forma de expresión para comunicarlo a otros. De ahí que pensar muchas cosas innominables es la situación creativa del genio. En palabras de Kant:

El genio consiste, entonces, propiamente, en la feliz relación que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, descubrir ideas para un concepto dado y, por otra parte, encontrar la expresión para ellas a través de la cual puede ser comunicado a otros el temple subjetivo del ánimo por ese medio efectuado, como acompañamiento de un concepto (1991, p. 196).

La imaginación creadora del genio, según Kant, se basa en la síntesis de lo que le viene dado por la sensibilidad, el entendimiento y la razón. El genio logra dicha síntesis en una representación de universal comunicabilidad, mediante expresiones como el lenguaje, la pintura o la plástica. Expresión de lo innominable del estado de ánimo mediante un concepto que lo unifica y abre una regla que no es inferida de

ejemplos precedentes, el ánimo puede comunicarse sin la coartación de reglas. La obra de arte refleja lo singular de las relaciones entre las facultades, que en cada sujeto se dan de manera única e irrepetible; es decir, refleja la singularidad del genio.

3. LA CAJA BRILLO Y ANDY WARHOL

Si seguimos la fórmula kantiana según la cual un objeto solo puede ser reconocido como arte bello si se asemeja a lo bello en la naturaleza, es decir, si produce un sentimiento de placer o displacer libre de sujeción a reglas o conceptos, cabe señalar cómo la Caja Brillo en manos de James Harvey o de Andy Warhol se da según distintos propósitos de producción, que podrían servir como un primer elemento para responder a la pregunta por la diferencia entre los dos artistas en relación con la caja brillo.

En el caso de Harvey, la caja es un envase útil para almacenar y comercializar esponjas, que debía responder a las condiciones industriales de producción, en el sentido de ser lo suficientemente útil para transportarlas y, además, atraer al consumidor para que adquiriera el producto; de ahí que, aunque el grabado de la caja fuese elaborado a partir de criterios estéticos de pintura abstracta, pues Harvey era un artista que, para ganarse la vida, terminó diseñando embalajes para productos, la finalidad de la aplicación de las reglas artísticas era producir un objeto útil para el mercado. En el caso de Warhol, la producción de *La Caja Brillo* responde a la idea de generar mediante el objeto una reacción en el espectador, que puede ser un

En el caso de Harvey, la caja es un envase útil para almacenar y comercializar esponjas, que debía responder a las condiciones industriales de producción, en el sentido de ser lo suficientemente útil para transportarlas y, además, atraer al consumidor para que adquiriera el producto.



sentimiento de placer o displacer, si utilizamos los terminos de Kant. Podríamos señalar como diferencia entre Harvey y Warhol que el objeto del primero se encuentra condicionado por el interés de obtener una remuneración y, en este sentido, la caja debe ser considerada una artesanía; el objeto de Warhol se encuentra condicionado a despertar un sentimiento de placer o displacer en el espectador, haciendo que un objeto del común pase del lado de los objetos de arte.

Aunque la finalidad cambie, lo que se mantiene en las dos versiones de La Caja Brillo es el uso de ciertas reglas del expresionismo abstracto, como el uso limitado de colores y de formas que no tienen como molde referencias naturales. La Caja Brillo es una composición que deja de utilizar referencias visuales del mundo real, por tanto, se considera como afirmación de la función artística espontánea del individuo. De ahí que se puede afirmar que algo que comparten Harvey y Warhol es cierto arte mecánico usado para el diseño y producción de la Caja Brillo, según la aplicación de ciertas reglas aprendidas para la producción y que sirven además como criterios de juicio sobre la obra de arte. Al respecto, Arthur Danto, en el libro *El abuso de la Belleza*, reclama un reconocimiento que adeuda Warhol hacia Harvey por el lugar que las cajas le dieron como artista, gracias al criterio estético aplicado por Harvey en el diseño de éstas:

En mi opinión, incluso el propio Warhol le debe algo a James Harvey. Nos es difícil imaginar si su exposición de cajas habría tenido el mismo impacto en la conciencia

del mundo artístico si sólo hubiera constado de los coetáneos comparativamente mediocres de la Caja Brillo: el envase de los copos de maíz Kellogg's, por ejemplo, o la caja beige del Ketchup. La Caja Brillo hizo de la exposición un éxito instantáneo. [...] Gracias a James Harvey, las cajas Brillo fueron la estrella de la exposición y desde entonces han sido estrellas en la historia del arte. Y es la estética lo que da razón de su glamour, aunque el propio Warhol nada tuviera que ver con ello (2003, p. 40).

Lo que confirmamos con Danto es que la Caja Brillo no es producto de la improvisación, lo cual es una de las características que menciona Kant para el arte bello, pero el objeto de Harvey carece de un elemento especial con el que cuenta el objeto de Warhol, aunque sean perceptiblemente iguales. Si bien Harvey crea el objeto a partir de los criterios estéticos de la pintura abstracta, su caja brillo no corresponde al despertar de sus fuerzas facultativas de genio, según las cuales se da cierta imposibilidad de determinación del entendimiento sobre la representación de la imaginación, y es de ahí que se crea lo nuevo en la producción del objeto y en la determinación de la regla para su producción. Warhol no usa el conjunto de reglas del expresionismo abstracto que usó Harvey para obtener el objeto, pues él solo imitó la caja, cambiando el cartón del original por madera; lo que hace Warhol para que el objeto sea considerado arte es crear una regla nueva de producción de objetos artísticos al estilo de la Caja Brillo, a saber, *nada es original, sólo hay simulación*.

Harvey crea el objeto a partir de los criterios estéticos de la pintura abstracta, su caja brillo no corresponde al despertar de sus fuerzas facultativas de genio.


Es esta regla la que reafirma la condición kantiana para considerar un objeto como producto del arte bello, a saber, la finalidad con la que es conforme el objeto debe parecer libre de toda sujeción a reglas preexistentes (1991, p. 177); es decir, lo novedoso no es que se usen reglas del expresionismo abstracto para producir una caja en la que se empacan esponjas, pues el simple aprendizaje o la aplicación de las reglas tan solo garantizan un arte de imitación, que nada tiene que ver con la creación artística del genio. Esta última depende de un talento que desborda el uso de las reglas, creando otras nuevas, por lo que lo novedoso en la Caja Brillo que se ve en los supermercados, en las casas, en comerciales o desechada en la basura, es que bajo la regla de Warhol, quien reproduce el objeto con las mismas características preceptuales, ocupa un lugar que antes no tenía junto con los objetos de arte. Hay una determinación por la regla a la hora de producir el objeto, pero, a la vez, el objeto no parece estar sujeto a ella, en tanto es novedosa y desconocida por quienes observan por primera vez la caja brillo en una galería de arte.

Hemos dicho que, según Kant, el objeto para que sea considerado arte bello debe ser conforme a fin y, a la vez, debe manifestar la ausencia de toda conformidad a fin, paradoja que resuelve el filósofo al plantear que solo quien sea dotado por la naturaleza con el don de genio puede crear objetos de arte bello. La Caja Brillo de James Harvey ha sido elaborada bajo un conjunto de reglas que dicta el arte mecánico, pero no puede ser considerada un objeto de arte bello, en tanto la finalidad de su elaboración es evidente en el objeto


mismo, a saber, ser un producto útil para comercializar esponjas jabonosas. Con Warhol sucede algo distinto, y podemos señalarlo como la segunda diferencia entre los dos artistas: la Caja Brillo ha sido determinada previamente por él mediante la regla de producción del objeto que define lo que este debe ser, pero a la vez en su presentación en la galería Stable parece no tener una regla que lo vuelva un objeto artístico al lado de los objetos expuestos comúnmente.

La Caja Brillo aparece libre de toda regla o propósito previo, aunque lo tenga, situación que corresponde a lo que Kant llama la genialidad. Si aceptamos que el don de genio tiene que ver con la creación de una regla nueva que abre el espectro de lo que puede ser considerado artístico, y que sirve para juzgar los objetos, tendremos que aplicar en Warhol los criterios que para Kant suponen el don: i) una originalidad que se distingue de la habilidad para aprender según reglas determinadas; ii) una ejemplaridad en los productos que crea, que sirven como reglas de enjuiciamiento o criterios para otros y; iii) una imposibilidad para describir como pone en pie su producto. El criterio de originalidad aplicado a la obra de Warhol parece en principio no tener sentido, pues el artista usa la Caja Brillo, las latas de Sopas Campbell's, las fotografías de Elvis Presley, Elizabeth Taylor y Marilyn Monroe, para reproducirlas mediante la técnica de *serigrafía*, con la que desvirtúa el carácter de original, que era tradicional como criterio de juicio estético para el arte. Afirma Honneth Klaus:

[...] la estrategia del artista presenta rasgos subversivos. Destruye el



La Caja Brillo aparece libre de toda regla o propósito previo, aunque lo tenga, situación que corresponde a lo que Kant llama la genialidad.





nimbo del original –indispensable para la autoconcepción del arte contemporáneo, ya sea vanguardista o no– y confunde a sus intérpretes con un simulacro chocante, sin expulsar la categoría estética de la originalidad del desván de la historia (1992, p. 55).

De acuerdo con Klaus, Warhol no destituye la originalidad como categoría estética, por el contrario, la reafirma, paradójicamente. Con la técnica de *serigrafía*, el artista, sobre un dibujo hecho a lápiz, repasa los contornos con tinta china para crear un modelo que permite la generación no solo de un ejemplar, sino de muchos sobre los cuales se hacen cambios de color. La pregunta es: ¿qué es lo original en Warhol para que pueda ser considerado un artista? Hay una originalidad no en la técnica que usa para la producción de sus objetos, la serigrafía, sino en la escogencia de ellos, en la selección que hace de estos para plasmarlos en tinta. La originalidad no es entendida como el objeto primero y exclusivo, sino como el acto de repetir lo mismo, de simular imágenes como originales. En síntesis, la paradoja es que la originalidad de la obra de Warhol se funda en la repetición de originales, es decir, su producción en masa del rostro de Marilyn Monroe se diferencia de una a otra por la utilización de matices que le dan la forma de original a cada uno de los elementos de la serie.

De fondo hay un ejercicio novedoso, tomar objetos del común, con los que se identifica la gente diariamente, como actores famosos y objetos del mercado, alrededor de los cuales se han desarrollado convicciones colectivas (ideales de consumo y de éxito) que

son representadas por objetos y luego vueltos arte, señalando que cualquier objeto puede volverse artístico en tanto represente las valoraciones con la que se identifica la gente. El *Tríptico de Jackie*, la *Caja Brillo*, *129 muertos*, en tanto obras de arte producto de la regla de la simulación creada por el artista, reclaman el asentimiento común sobre su carácter de arte. Es decir, como segundo criterio planteado por Kant, se exige una ejemplaridad de los objetos que crea el artista, los cuales sirven como reglas de enjuiciamiento o criterios para otros.

La obra de Warhol representa la experiencia de las sociedades de posguerra, que adjudican una dignidad especial a personas, objetos y situaciones, la cual los pone a disposición inmediata del público en general y los vuelve referentes comunes para el juicio. El éxito, el consumo y la muerte son la representación de la vida cotidiana, y se pueden interpretar como reflejo de las numerosas convicciones colectivas.

Kant exige que la reflexión sobre la obra de arte no se vea influenciada por la moda, las creencias morales o políticas y el grado de verdad objetiva, sino que debe iniciar con el libre juego de las facultades, en el que la imaginación representa un conjunto de sensaciones sin que el entendimiento o la razón proporcionen concepto alguno. La obra de Warhol, por el contrario, es efecto del interés por la fama y el éxito, por una efervescencia de la vida de las estrellas de Hollywood con la que el artista soñaba. Plantea Warhol, citado por Klaus: “Comprar es más americano que pensar y yo soy más americano que ningún otro” (1992, p. 54). Sin embargo, la obra de Warhol

De acuerdo con Klaus, Warhol no destituye la originalidad como categoría estética, por el contrario, la reafirma, paradójicamente.

transforma rostros, objetos y eventos de la vida en íconos de una época degradada por la violencia, y deslucida, en un acuerdo común entre las comunidades, por un interés hacia esta vida de éxito, consumo y muerte, situación que hace de su regla de simulación un criterio aceptado como arte.

Por último, la exigencia kantiana de la imposibilidad del genio para describir cómo pone en pie su producto tiene que ver con la idea de que la genialidad no se enseña ni se aprende, y Warhol pareciera burlarse de esta idea mediante su taller de producción conocido como The Factory, y con sus obras *Propuesta para pintores aficionados Paisaje* (1962) y *Propuesta para pintores aficionados Flores* (1962), con las cuales afirma la idea de que cualquier persona puede ser artista y que, en coherencia con la regla bajo la cual hace sus producciones artísticas, podría formularse así: *nadie es artista, por tanto todos son imitadores*.

Warhol era el jefe de un taller con 18 empleados, denominados The boys and the girls, con quienes realizaba su producción artística. La técnica de la serigrafía fotográfica utilizada para la producción de “pinturas”, bien podía aplicarla él o uno de sus empleados y obtener el mismo resultado, diluyendo el carácter de exclusividad del artista para la elaboración de sus objetos. Warhol era una especie de jefe de línea de producción, que controlaba el funcionamiento y la calidad de los productos, mientras estos eran elaborados por los empleados de la línea. Construyó plantillas que podían ser manipuladas por cualquier miembro de “the boys and the girls”, variando los colores y combinaciones. En palabras de

Warhol, citadas por Klaus: “He intentado pintarlos (los cuadros con los billetes de dólar) a mano, pero me parece más sencillo utilizar un tamiz. Así no me hace falta manipular en absoluto mis objetos. Uno de mis asistentes, bueno, en realidad cualquiera, puede producir un estudio tan bien como yo” (1992, p. 54).

Las obras llamadas *Propuesta para pintores aficionados* llevan al límite su idea de la ausencia del artista creador, para ser suplida por la idea de imitadores. En este caso, Warhol amplía el espectro de sus reglas, cobijando no solo el objeto, sino también al artista, quien solo necesita seguir una serie de instrucciones mínimas señaladas en la obra misma para obtener una pintura de tipo industrial. Sin embargo, aunque los procedimientos puedan ser vueltos moldes para la aplicación por otros, el criterio kantiano no hace referencia al arte mecánico que Warhol desarrolla con sus empleados en la Fábrica, sino con la imposibilidad de enseñarle a otros cómo crear una regla nueva para la definición del arte, pues esta es la habilidad propia del genio y no puede ser comunicada.

4. CONCLUSIÓN

Aceptemos con Kant que es la genialidad en Andy Warhol, mediante la creación de la regla de la simulación, lo que permite definirlo como artista, a partir de los criterios de originalidad, ejemplaridad e indeterminación del proceso de construcción de su obra; pero aclarando que estos criterios no se aplican al objeto, sino al sujeto en términos de su singularidad artística; es decir, es Warhol quien introduce la regla de la simulación, en tanto acto de



reapropiación de lo ya creado, para darle un nuevo aire, una nueva connotación que, según Baudrillard, tiene que ver con una sacralización del signo: “Cuando Warhol pinta sus *Sopas Campbell's* en los años sesenta, la simulación estalla y también todo el arte moderno” (1997, p. 23).

Pero la regla tiene un límite, como afirma Kant, un punto en el que el arte se detiene, del que el artista no puede pasar. En Warhol, apenas la regla emerge empieza a caducar; así, hay un acto original en la pintura de las *Sopas Campbell's* en los años sesenta, que representa la regla de la simulación y que aplica en adelante a sus serigrafías fotográficas y películas; pero hay un punto en el que la regla se satura y pierde la potencia de su originalidad, tal como lo señala Baudrillard: “cuando pinta las *Soup Boxes* en 1986, Warhol ya no está en el estallido, sino en el estereotipo de la simulación” (1997, p. 23).

Hemos señalado dos diferencias entre James Harvey y Andy Warhol: la primera, referida al propósito de producción de la Caja Brillo, y la segunda, a la regla singular que define al artista y su

producción artística. Los objetos del arte son juzgados a partir de las reglas que en ellos subyacen y que son producto de la genialidad del artista; las reglas sirven como criterios de juicio estético para la reproducción de objetos o la producción de objetos nuevos (según Kant, siempre que este último sea el caso se debe hablar de un arte bello, mientras que en el caso de la reproducción se debe hablar de un arte mecánico). El arte bello se encuentra referido a la singularidad que plasma el artista mediante la creación de una regla nueva de producción y juicio de objetos artísticos, y el arte mecánico está referido a la aplicación de reglas dadas por la genialidad de otros artistas.

No es posible hacer referencia a un objeto como artístico sin que se tome en consideración la regla que lo produjo, pues este no se define por las características particulares de su composición, sino por lo que hay de la singularidad del artista en la obra misma, es decir, la regla de producción del objeto artístico, y que se vuelve condición fundamental para la definición del objeto como artístico y, a la vez, del genio, como condición fundamental del artista.



En Warhol, apenas la regla emerge empieza a caducar; así, hay un acto original en la pintura de las *Sopas Campbell's* en los años sesenta.





REFERENCIAS

- DANTO, A. C. (2003). *Más allá de la caja brillo: las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*. Madrid: Akal.
- DANTO, A. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Barcelona: Paidós.
- KANT, E. (1991). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.
- KLAUS, H. (1992). *Andy Warhol, 1928-1987, el arte como negocio*. Traducción del alemán de Carmen Sánchez. Alemania: Benedikt Taschen Verlag.
- BAUDRILLARD, J. (1997). *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas: Monte Ávila.
- HERRERA, W., DE GAMBOA, C. et al. (2005). *Kant: defensa y límites de la razón*. Bogotá: Centro Editorial de la Universidad del Rosario.
- MORENO DEL CANTO, M. (2009). La crítica de la facultad de juzgar, la causalidad y el concepto de naturaleza. *Eikasía Revista de Filosofía*, IV(26), recuperado de: <http://www.revistadefilosofia.org>
- HANZA, K. (2008). La estética de Kant: el arte en el ámbito de lo público. *Revista de Filosofía*, 64, 49-63. Perú: Pontificia Universidad Autónoma del Perú.
- ESCUDERO, A. (1995). Genio y gusto en la estética kantiana. En: *Memorias del Seminario de Metafísica*. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad Complutense.
- SMITH, P. (s.f.). *Andy Warhol, Mr. América*. Edición: Matt Wrbican.
- LEÓN, C. (2003). El rostro desafiado. Reflexiones sobre la “contramirada” de Andy Warhol. *Revista Destiempos*, marzo-abril, volumen 8. México. Recuperado de: www.destiempos.com/archivo.htm.
- HUGBES, R. (2001). El ascenso de Andy Warhol. En: Brian Wallis (Eds.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid: Akal, 2001.
- BERGIN, P. (Summer-1967). Andy Warhol: the artist as machine. *Art Journal*, 26(4), 359-363. Published by: College art asociation. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/3177241>
- STIMSON SOURCE, B. (Sep.-2001). Andy Warhol's red beard. *The Art Bulletin*, 83(3), 527-547. Published by: College Art Association Satable.