



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**EL PROCESO DE LEGITIMACIÓN EN LA OBRA DE  
ANDY WARHOL: UN ACERCAMIENTO AL CAMPO  
DE LAS ARTES PLÁSTICAS**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN SOCIOLOGÍA**

PRESENTA

**CLAUDIA GARZA GONZÁLEZ**

ASESOR:

**DR. ENRIQUE PÉREZ CAMPUZANO**



**MÉXICO, D.F.,**

**2010**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“La práctica de la sociología del arte radica, pues, en precisar unos conceptos operacionales que no sean ni unos presupuestos intelectuales ni unas definiciones dogmáticos, sino unos instrumentos capaces de servir al análisis sin previa necesidad de definir los términos o los contenidos”. Jean Duvignaud

*Por amor, por coraje y perseverancia.*

Fueron muchas las personas que me acompañaron a lo largo de este proceso. Cada una a su manera me ayudó a superar cada uno de los obstáculos.

Mi familia, mi motor, mi aliento, mi amor y mi fuerza. No hay más que agradecerles todo su apoyo incondicional, por creer y confiar en mí en todo momento.

A Hugo, mi compañero generacional y compañero de vida, no hay forma de demostrarte y agradecerte cada una de tus palabras de aliento, consejos y alegrías vividas.

A mi asesor, que me enseñó qué significa ser un sociólogo en toda la extensión de la palabra a través de cada uno de los consejos y conocimientos transmitidos.

Muchas gracias

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1. ENTRE LOS CAMPOS. UN ANÁLISIS DE LA PROPUESTA METODOLÓGICA DE PIERRE BOURDIEU PARA LA INTERPRETACIÓN DEL POP ART ESTADOUNIDENSE</b> .....	<b>8</b>
1.1. Pensar en arte, un enfoque desde la sociología. ....	9
1.2. Definiendo al Pop Art.....	17
1.2.1. Los inicios: el Pop Art Inglés .....	19
1.2.2. Trascendiendo Continentes: la Explosión del Pop Art en Estados Unidos .....	21
1.3. Mismo problema, distintas perspectivas.....	23
1.4. Bourdieu: campo, habitus, capital y legitimación.....	30
1.5. Sobre la importancia de Bourdieu para abordar un problema.....	40
<b>CAPÍTULO 2. EL CAMPO DE LAS ARTES PLÁSTICAS</b> .....	<b>43</b>
2. 1. El campo como herramienta metodológica para entender a las artes plásticas. ....	44
2.2. Sobre las raíces del Pop Art.....	45
2.3. Retrospectiva. Las fuentes del Pop Art.....	46
2.4. Las raíces: historia social de una década (1955-1965).....	50
2.5. El Pop Art en Inglaterra.....	54
2.6. El Pop Art en Estados Unidos .....	58
2.7. Características del campo de las artes plásticas.....	63
<b>CAPÍTULO 3. ANDY WARHOL EN EL CAMPO DE LAS ARTES PLÁSTICAS</b> ..	<b>68</b>
3. 1. El habitus como herramienta metodológica.....	68
3.2. Socialización primaria en el habitus de Warhol.....	71
3.3. Socialización secundaria.....	72
3.4. Yo soy.....	74
3.5. Warhol: un arte intermedio.....	75
3.6. Cambiando perspectivas y prioridades.....	81
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>85</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>90</b>
<b>GLOSARIO</b> .....	<b>93</b>
<b>ANEXO DE BIOGRAFÍAS</b> .....	<b>97</b>
<b>ANEXO DE IMÁGENES</b> .....	<b>103</b>
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES</b> .....	<b>117</b>

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo se aborda una de las expresiones de la pintura contemporánea: el Pop Art. El Pop Art es una de las corrientes artísticas más influyentes en las últimas décadas e incluye la pintura, el cine, las artes plásticas entre otros. A pesar de la relevancia de la corriente, los estudios por lo menos en México, son escasos. Y son más escasos aún los trabajos de sociología. Por ejemplo, en el trabajo de Barbara Rose<sup>1</sup> se puede observar la crítica que establece en relación arte estadounidense. Aquí ella nos comenta sus inicios desde la posguerra hasta los peligros de la cultura popular, sus principales obras, sus aportaciones para el arte británico y estadounidense y las técnicas utilizadas en sus cuadros. De igual modo brinda una descripción del grupo multidisciplinario del cual provenían los artistas que iban desde la fotografía hasta la arquitectura.

Por parte del Colegio de Ciencias y Humanidades el seminario de Historia Universal II<sup>2</sup> realizó un ejercicio de los años más turbulentos del siglo XX. Para esto utilizaron al Pop Art Británico como su principal herramienta. Su estudio se centró en ver cómo se dio la transformación de la sociedad industrial a la sociedad postindustrial mediante la observación de los cambios en la cultura de un país como Inglaterra que se encontraba influenciado por su contexto en una coyuntura determinada. Para esto retomaron la historia mundial desde 1950 hasta 1970, su estudio se divide en 3 partes que son: 1) El estudio de los acontecimientos históricos (como guerras y conflictos mundiales, principales líderes como el Diem en Vietnam, líderes de la URSS, E.U.), etc. 2) El estudio de los acontecimientos culturales y 3) Una reflexión en torno a la influencia que existe entre arte y sociedad en la historia mundial.

---

<sup>1</sup> Ver: Rose, Barbara. *Equipo crónica en el contexto del Pop Internacional*. [En línea] [http://209.85.141.104/search?q=cache:IyOAmY\\_P\\_6gJ:www.seacex.es/documentos/e\\_cronica\\_06\\_pop.pdf+ah=igual+que+otros+estilos+del+pop+art,+el+equipo+cronica+fue+a+nivel+est%C3%A9tico,+una+reacci%C3%B3n+contra+el+d%C3%A9bil&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=mx](http://209.85.141.104/search?q=cache:IyOAmY_P_6gJ:www.seacex.es/documentos/e_cronica_06_pop.pdf+ah=igual+que+otros+estilos+del+pop+art,+el+equipo+cronica+fue+a+nivel+est%C3%A9tico,+una+reacci%C3%B3n+contra+el+d%C3%A9bil&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=mx) [consultado el 14 de Agosto de 2008]

<sup>2</sup> Seminario Interplanteles de apoyo a Historia Universal I y II. *El pop art, reflejo de unos años turbulentos; un ejercicio de Historia Universal II* [en línea] <http://www.cch.unam.mx/historiagenda/11/contenido/sea1.html>, [consultado el 15 de Marzo de 2008]

En la Universidad Anáhuac existe una publicación en donde se retoma al Pop Art para explicar la relación con el Graffiti.<sup>3</sup> Para esto se recupera la figura de Andy Warhol, principal exponente del Pop Art Estadounidense que tuvo como ayudante a uno de los iniciadores del graffiti: James Basquiat.

Hablar de Pop Art también resulta muy general, por lo que es necesario realizar un recorte metodológico. El trabajo podría versar sobre muchos de los aspectos relacionados con eventos políticos (el contexto), la forma de pensar de los principales exponentes o sobre cómo se ha construido como una de las principales corrientes (ideología de medios), sin embargo, se optó por estudiar un problema sociológico aún sin tratar: ¿de qué manera el Pop Art de Andy Warhol ganó legitimidad en el campo de las artes plásticas de su época?

Para responder esta interrogante se utiliza la propuesta teórico-metodológica de Pierre Bourdieu. A través de los conceptos clave como campo, habitus y capital se realiza el ejercicio de reconstrucción del campo de las artes plásticas, con esto se posiciona a Warhol en un espacio y tiempo determinado. Lo anterior se realiza con el fin de distinguir los aspectos cruciales que marcaron la pauta para que su propuesta plástica se legitimara. Por tanto se reflexiona con base en las relaciones clave que estableció con agentes de este y otros campos (como económico, publicitario, social, etc.) para analizar el proceso por el cual su obra alcanzó su punto clímax y estableció una brecha que marcó un giro en torno a las características de lo que anteriormente se planteaba como arte.

Este trabajo se compone de tres capítulos, conclusiones, glosario y anexos. En el capítulo primero, se hace una revisión de las diversas miradas y abordajes sobre los cuales ha sido tratado el tema del Pop Art. Posteriormente se analiza de manera más puntual la teoría de Pierre Bourdieu y se plantean los conceptos base de esta investigación: campo, habitus, capital y legitimación.

---

<sup>3</sup> De la Mora Martí, Laura. *Las artes visuales a partir del modernismo*. [en línea] <http://www.ucol.mx/boletines/noticia.php?id=3546> [consultado el 19 de Diciembre de 2009]

En el capítulo segundo el lector encontrará la reconstrucción del objeto de estudio, las artes plásticas. En los primeros apartados se recuperan y destacan cuáles fueron las fuentes que artistas del Pop Art (tanto Inglés como Estadounidense) recuperaron en su obra. Posteriormente se aborda ésta corriente recuperando aspectos fundamentales de la historia del arte y social. Para esto se recuperan las décadas de los años cincuenta hasta los años setenta para dar cuenta de cómo se consolidó el Pop Art. Debido a que en esta investigación el artista clave fue de nacionalidad norteamericana, se pone mayor énfasis en la manera en la que surgió esta corriente en dicho país. Finalmente se establecen algunos puntos propios del campo de las artes plásticas, de esta forma el lector podrá entender de mejor forma la reconstrucción teórico-metodológica que se ha planteando a lo largo de este capítulo.

En el capítulo final denominado: “Andy Warhol en el campo de las Artes Plásticas” se establece el puente que existe entre campo y habitus del artista con base en la metodología de Pierre Bourdieu. En los primeros apartados de este capítulo se muestran algunos puntos básicos que caracterizan al habitus, estas particularidades se reflejan de mejor forma en la vida y obra de Andy Warhol. Posteriormente se muestra la manera en la que logra ingresar al campo de las artes plásticas y la forma en la que logró legitimar su arte.

En las conclusiones el lector podrá encontrar una reflexión en torno a los elementos que fueron los que posibilitaron la legitimación de la obra de Andy Warhol, de igual modo se muestra la aportación que deja esta investigación a la sociología actual.

Por último cabe destacar los anexos de biografías, imágenes y glosario de esta tesis. Estos se encuentran en la investigación con el fin de apoyar al lector y logre establecer un acercamiento más fácil a nuestro objeto de estudio, el Pop Art.

*“El arte es la única forma de actividad por la cual el hombre se manifiesta como verdadero individuo”.*

*Marcel Duchamp.*

## **CAPÍTULO 1. ENTRE LOS CAMPOS. UN ANÁLISIS DE LA PROPUESTA METODOLÓGICA DE PIERRE BOURDIEU PARA LA INTERPRETACIÓN DEL POP ART ESTADOUNIDENSE**

Los objetos, lugares y personajes seleccionados, las ocasiones para fotografiar muestran el modo en que cada sector diferencia lo público de lo privado. Tales descubrimientos hacen patente que para el sociólogo no hay temas insignificantes o indignos; son precisamente estos temas los que ayudan a entender cómo en la sociedad la jerarquía de los objetos de estudio, las estrategias del prestigio científico pueden ser cómplices del orden social.<sup>4</sup>

Todo tema de investigación es susceptible de ser tratado a partir de diferentes posturas teóricas. El tema del Pop Art no es la excepción. Éste ha sido recuperado principalmente por historiadores del arte. No obstante, el abordaje de este tema radica a partir del planteamiento de una pregunta propiamente sociológica que es ¿de qué manera el Pop Art de Andy Warhol ganó legitimidad en el campo de las artes plásticas de su época? Esta pregunta será la guía de esta investigación.

En este primer capítulo se establecen cinco puntos a tratar. El primero de ellos gira en torno a una reflexión con base en la sociología del arte. Su aparición, los diferentes pensadores que estuvieron inmiscuidos en cada fase, las etapas por las que pasó en los diferentes países y las aportaciones que dejó a la sociología actual. Con base en esto se define la metodología a emplear que en este caso gira en torno a la propuesta teórica de Pierre Bourdieu. A través de conceptos clave como campo, habitus, capital y legitimación, se establecen las bases que sustentan esta investigación. Por tanto se consideró necesario establecer un primer acercamiento a la corriente artística conocida como Pop Art y, de igual modo, mostrar diferentes posturas con base en el agente clave de esta tesis: Andy Warhol.

---

<sup>4</sup> García Canclini, Néstor. *La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*. [en línea] [http://www.pucp.edu.pe/ridei/pdfs/Garc%C3%ADa\\_Canclini\\_La\\_sociolog%C3%ADa\\_de\\_la\\_cultura\\_de\\_Pierre\\_Bourdieu.pdf](http://www.pucp.edu.pe/ridei/pdfs/Garc%C3%ADa_Canclini_La_sociolog%C3%ADa_de_la_cultura_de_Pierre_Bourdieu.pdf), p. 1. [consultado el 30 de Enero de 2009]

Finalmente se establece una reflexión con base en la pertinencia y abordaje de los conceptos clave metodológicos que serán abordados a lo largo de esta investigación y que se estarán desarrollando a lo largo de la tesis.

### 1.1. Pensar en arte, un enfoque desde la sociología

El término de sociología del arte se caracteriza por su reciente aparición. Hoy en día esta es una disciplina que se imparte en diversas universidades y se recupera a lo largo de investigaciones y congresos. No obstante, la consolidación de este término es resultado de un proceso que inició desde la década de los años cincuenta.

De acuerdo con autores como Natalie Heinch, Alphons Silbermann, Vicenc Furió y Jean Duvignaud, la sociología del arte pasó por 3 diferentes etapas. La primera de ellas se denominó *historia social del arte* y surgió durante la primera mitad del siglo XX. Aquí la preocupación central giró en encontrar un “vínculo entre arte y sociedad”<sup>5</sup>. Esto se puede ver de mejor forma en el diagrama que propone Heinch:

Figura 1. El arte en la Primera Etapa



Imagen extraída de: Heinch, Natalie. *La sociología del arte*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2003, p. 19.

<sup>5</sup> Heinch, Natalie. *La sociología del arte*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2003, p. 16.

El interés de los pensadores de esta etapa se basó en “explicar las obras de arte y su evolución a partir de [...] premisas históricas”<sup>6</sup>. Durante este periodo cabe destacar a Francastel, Hauser y Duvignaud. Del primero que se hará referencia es del sociólogo francés Jean Duvignaud. En su obra planteó que el arte ha pasado de una actividad “carismática [...] ejercida en el marco de los grupos privilegiados y de una estrecha elite *al arte como una mercancía*”<sup>7</sup>. Es decir mientras los “pintores del siglo pasado fueron a buscar en lo que aún quedaba de naturaleza aparentemente libre”<sup>8</sup> con la revolución industrial y la aparición de nuevas tecnologías (que promovieron mayor comunicación y accesibilidad a otros lugares del mundo), se ha pasado a un arte fuertemente “arraigado en la vida cotidiana [...] Esto significa que la obra imaginaria ya no se presenta con su ingenuidad <<inventada>> o abstracta sino que tiende a cobrar una fuerza tomada o arrancada a la realidad más banal o más trivial”<sup>9</sup>. Por tanto su propuesta apunta a que el arte se analice en función de sus marcos de referencia que son cambiantes:

Si comprendemos mejor la existencia de una relación constante, y variable según los marcos sociales, entre el conjunto de las fuerzas que están comprometidas en la trama de la vida colectiva y la creatividad, estaremos en condiciones de captar mejor la realidad existencial de la obra de arte<sup>10</sup>.

Un autor más de esta primera etapa fue el historiador húngaro Arnold Hauser. A lo largo de su obra elaboró una teoría del arte basada en el análisis de los fenómenos artísticos vinculados con el contexto al cual respondieron. Por tales motivos, el arte en cada sociedad se caracterizó por sus variaciones en función de las condiciones específicas que son recuperadas por el artista en sus cuadros. En su obra titulada *„Condicionamiento social y calidad artística*’ sintetizó los puntos centrales de su postura. Aquí Hauser planteó que el arte está condicionado y definido por la sociedad. Por tanto, la labor de la sociología consiste en “referir a su origen real los elementos ideológicos contenidos en una obra de arte *ya que* lo decisivo es la conformación y la relación recíproca de estos elementos”<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> Furió, Vicenc. *Sociología del Arte*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 20.

<sup>7</sup> Duvignaud, Jean. *Sociología del arte*, Ediciones Península, Barcelona, 1969, p. 127. *Las cursivas son mías*.

<sup>8</sup> *Íbid.*, p. 137.

<sup>9</sup> *Íbid.*, p. 136.

<sup>10</sup> *Íbid.*, p. 143.

<sup>11</sup> Hauser, Arnold. *Condicionamiento y calidad artística*. En: Sánchez Vázquez, Adolfo. *Textos de estética y teoría del arte*, Ed. UNAM, México, 1996, p.242. *Las cursivas son mías*.

Hauser señala que al abordarse un fenómeno determinado desde la historia social del arte “no se sustituye ni desvirtúa la historia del arte, *por el contrario lo que se hace es deducir rasgos únicos y particulares del arte partiendo de una esfera completamente distinta, de un campo general y artísticamente neutro*”<sup>12</sup>. Finalmente menciona que realizar esta tarea es complicada porque implica contemplar las transformaciones sociales que competen a la obra en cuestión por lo que se deben tener siempre en cuenta “los cambios de estilo de moda, la desaparición de una vieja tradición y el nacimiento de una nueva, la influencia de un artista sobre otro, e incluso las fases en el desenvolvimiento de un solo artista”<sup>13</sup>.

Finalmente cabe destacar al historiador y crítico de arte francés Pierre Francastel dentro de esta primera etapa. Su teoría consistió en la elaboración de un análisis comparativo. El arte, para él, es reflejo de la producción social que se encuentra vinculado con aspectos políticos, religiosos y científicos. El análisis consiste en destacar la obra y el contexto del cual proviene.

La segunda fase de la sociología del arte apareció hacia la Segunda Guerra Mundial. De acuerdo con Furió y Heinch<sup>14</sup>, a esta etapa se le conoció como *estética sociológica* y se caracterizó porque en ella se trata:

La influencia de los factores sociales en las discusiones sobre los temas de reflexión que le son propios: el concepto de belleza, la naturaleza y las funciones del arte, los problemas relacionados con la experiencia estética, etc. La estética, por lo tanto, que es una disciplina filosófica, se convierte en estética sociológica cuando la reflexión sobre el mundo de los sentidos, de la belleza y del arte se plantea a partir de su estrecha vinculación con las condiciones histórico-sociales de cada momento<sup>15</sup>.

Para entender esta fase Heinch muestra un diagrama:

---

<sup>12</sup> *Íbid.*, p. 244-245. *Las cursivas son mías.*

<sup>13</sup> *Íbid.*, p. 245.

<sup>14</sup> Ver: Furió, Vicenc. *Sociología del...* op. cit., Ed. Cátedra, Madrid, 2000 y Heinch, Natalie. *La sociología...* op. cit., Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2003.

<sup>15</sup> Furió, Vicenc, *Sociología del...* op. cit., p. 20.

**Figura 2. El Arte en la Segunda Etapa**



Imagen extraída de: Heinch, Natalie. *La sociología del arte*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2003, p. 28.

Aquí, el énfasis por estudiar recae en lo social. Cabe destacar a pensadores como George Luckács, y Walter Benjamin dentro de esta segunda fase. De acuerdo con Luckács la producción artística es resultado de la época de su creador, gracias a la obra podemos encontrar la coherencia entre el conjunto (es decir la sociedad) y la vivencia del artista. La obra sirve como puente para entender lo que aconteció a este periodo. Tal como él lo menciona:

La obra de arte ha de reflejar en conexión justa y justamente proporcionada todas las determinaciones objetivas esenciales que delimitan la porción de la vida por ella plasmada. Ha de reflejarlas de tal modo, que dicha porción de vida resulte comprensible y susceptible de experimentarse en sí y a partir de sí, que aparezca cual una totalidad de la vida<sup>16</sup>.

Por tanto, la obra solo cobra sentido en el momento en que el observador se siente identificado con lo que está plasmado: “La unidad del fenómeno y esencia sólo puede convertir en vivencia inmediata si el espectador experimenta directamente cada elemento esencial del crecimiento o del cambio juntamente con todas las causas esencialmente determinantes”<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Luckács, George. El reflejo artístico de la realidad. En: Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, Ed. UNAM, México, 1996, p. 98.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 96.

Un autor más de esta fase fue el filósofo alemán Walter Benjamín. En su obra titulada *„La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”*<sup>18</sup> planteó la idea de que existen condiciones materiales de producción que han modificado al arte con base en la aparición de nuevas tecnologías. Dicho de otro modo, anteriormente la obra de arte se caracterizaba por su proceso de construcción bastante largo que efectuaba el artista en el lienzo o algún otro material. Aquí la autenticidad de la obra se basaba por la construcción en el “aquí y ahora [...] su existencia única en el lugar donde se encuentra”.<sup>19</sup> Esto se perdió tras el surgimiento de técnicas que permitieron mayor rapidez y difusión de la obra, tales como la litografía, serigrafía y fotografía.

Con la reproductibilidad se tiene la poción de sacar la obra del contexto y con esto, se pierde lo que Benjamín denomina como *aura*:

El aura de una obra humana consiste en el carácter irreplicable y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a lo que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón la obra de arte aurática, en la que prevalece el valor para el culto solo puede ser una obra auténtica, no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación<sup>20</sup>.

Es a través de la reproductibilidad como se encuentra la manera en que se difunda la obra y se acabe con el aura. La idea central gira en torno a que una vez no es suficiente, por lo tanto siempre está la posibilidad de experimentar. Esto Benjamín lo desarrolla en ejemplos de fotografías de familiares, cine y caricaturas (como Mickey Mouse). A partir del valor que se les da a estos objetos se puede establecer un culto a la imagen, al recuerdo a los seres amados que están lejos o ya han fallecido. Por tanto en el momento en el que se retira la imagen del contexto se pierde el aura original y se llega a un punto del valor de exhibición. Walter concluye al decir que se vive en una época en la que el arte se encuentra en crucial metamorfosis. “Se trata de una transformación esencial que lo lleva de ser un arte aurático,

---

<sup>18</sup> Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Itaca, México, 2003.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.42.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 16.

en el que predomina un valor por el culto, a convertirse en un arte plenamente profano en el que predomina en cambio un valor para la exhibición o para la experiencia”<sup>21</sup>.

Finalmente en la década de los años sesenta surgió la última fase. *La sociología del arte* que:

Necesita de las aportaciones de la historia social del arte y de la estética sociológica, pero tiene unos objetivos, unos límites y unos problemas que le son propios. Su especificidad se fundamenta en lo que pretende estudiar la realidad desde otro punto de vista: el sociológico. *Por tanto* la sociología del arte no centra su atención en las obras en sí mismas o en su evolución estilística, ni tampoco en el análisis de los factores económicos, políticos, sociales y culturales del momento histórico, sino que a partir del conocimiento de ambos aspectos –las obras y el medio en el que se producen–, pretende poner de relieve la dimensión social del hecho artístico. [...] Se trata de estudiar influencias, condicionamientos y de proponer interpretaciones que fundamenten y expliquen la citada interdependencia<sup>22</sup>.

Esto se puede ver de mejor forma en el diagrama que propone Heinch:

**Figura 3. El arte en la Tercera Etapa**



Imagen extraída de: Heinch, Natalie. *La sociología del arte*, Ed. Nueva Visión, Buenos, Aires, 2003, p. 42.

En esta fase los principales autores provinieron de Francia y los Estados Unidos ya que fue aquí donde se inició esta corriente. Esta tercera generación cambió la problemática: ya no

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>22</sup> Furió, Vicenc. *Sociología del...* op. cit., p. 21.

se considera el arte y la sociedad como lo hacían los teóricos de la primera generación; ni siquiera el arte en sociedad como los historiadores de la segunda, sino más bien el arte como sociedad, es decir, el conjunto de las interacciones de los actores de las instituciones, de los objetos, que evolucionan constantemente para que exista lo que, comúnmente llamamos arte”<sup>23</sup>.

Dentro de esta fase se encuentra Natalie Heinch quien realizó un estudio en torno a la relación existente entre la obra de Van Gogh y el medio en el cual surgió. A través de este ensayo señala que la obra de este artista constituyó un legado que permitió analizar las transformaciones que giraron a su alrededor:

Van Gogh really does represent a paradigm [...] On the one hand, he crystallizes, if not a consensus, at the very least a new norm, a new doxa where representations of the artist are concerned. On the other hand, this representation can be generalized, transposed to other artists in the past and the future, as well as other disciplines<sup>24</sup>.

Para Heich, Van Gogh logró modificar los cánones del arte en el momento en el que se analiza su obra, es decir, a través del estudio de la originalidad que propone a través de su técnica del uso de las pinceladas y del color. Como lo señala: “The normalization of abnormal is an a priori principle of excellence that applies to every artist [...] normality in art consists of being outside of norms”<sup>25</sup>.

Heinch concluye que para realizar un análisis desde la sociología en torno a un tema artístico es necesario apreciar la manera en que ésta influyó en la sociedad y personas que estuvieron inmiscuidas. Por ejemplo, la obra de Van Gogh fue apreciada después de su muerte cuando los curadores e historiadores del arte vieron el potencial de sus cuadros. De aquí proviene la importancia de la reconstrucción “To understand the Van Gogh effect, we therefore had to extricate ourselves from the a priori categories of [...] art, and to regard

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>24</sup> “Van Gogh realmente representa un paradigma [...] Por un lado él consolida, si no un consenso, al menos una nueva norma, una nueva doxa donde las representaciones del artista están reflejadas. Por otra parte, esta representación puede generalizarse, es decir llegan a otros artistas del pasado y futuro así como hacia otras disciplinas”. Heinch, Natalie. *The Van Gogh effect*. En: Tanner, Jeremy. *The Sociology of Art. A reader*, Ed. Routledge, Nueva York, 2003, p. 125.

<sup>25</sup> “La normalidad de la extrañeza es un principio a priori por excelencia que se aplica a cada artista [...] la normalidad en su arte consiste en estar fuera de las normas”. *Ibidem.*,

them not as given facts, but as a mental constructs, which organize the perception of phenomena that, under various forms, are common to different universes”<sup>26</sup>.

Finalmente dentro de esta última fase se encuentra el autor guía de esta investigación: Pierre Bourdieu. Su teoría de los campos ayuda a entender de manera más concreta y compleja un tema artístico como es el Pop Art de Andy Warhol. En un primer momento, su teoría ayuda a ver cómo la sociedad al ser resultado de campos interconectados, establecen luchas internas con el fin de obtener un mejor posicionamiento. En un segundo lugar ayuda a entender cómo los agentes de un campo determinado se mueven en su interior y obtienen un lugar con base en un capital determinado que es utilizado como guía de acción.

Por tanto esta propuesta al ser la base de esta tesis, se desarrollará a lo largo de los capítulos.

Este esbozo a propósito del arte, sirve para explicar el panorama teórico en el que se desarrolla esta investigación a partir del estudio de una corriente plástica como el Pop Art en el contexto de su procedencia. Por tanto el abordaje se hace a partir de un posicionamiento desde la sociología reflexiva de Pierre Bourdieu. Cabe destacar que los estudios de esta índole se basan en:

Las condiciones sociales de producción, difusión y recepción de la obra de arte. Este enfoque implica identificar y estudiar los agentes que ocupan un lugar estructuralmente importante en el ámbito artístico delimitado, analizando su función, interrelaciones y los valores que se producen. Si pensamos en las artes plásticas, la sociología del arte analiza las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales que actúan en este campo, y estudia el papel que desempeñan personas y grupos (clientes, artistas, coleccionistas, marchantes, críticos, público); formas de exposición y de venta (salones, museos, subastas, galerías); asociaciones e instituciones (talleres, gremios, academias, el Estado); así como la propia obra de arte, cuyas peculiaridades técnico-lingüísticas también condicionan su producción, difusión y recepción. En definitiva, la sociología del arte pretende poner de relieve cómo funciona el mundo del arte, lo que también nos ayuda a comprender mejor los valores y obras que en él se producen<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>27</sup> Furio, Vicenc, *Sociología de...* op. cit., p. 28.

En el siguiente apartado se hará un primer acercamiento hacia la corriente artística conocida como Pop Art para que de esta manera sea más fácil entender la relación que se establecerá a lo largo de esta investigación con la propuesta metodológica de Bourdieu.

## **1. 2. Definiendo al Pop Art**

Dentro de los movimientos y expresiones artísticas surgidas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, el Pop Art fue una de las corrientes que más influencia y reconocimiento tuvo. Este nuevo arte contemporáneo estableció un nexo incluso con aquellas personas menos familiarizadas. Gracias a la utilización que emplearon sobre objetos fácilmente reconocidos y difundidos en sus obras, establecieron el puente para que la sociedad de su época volviera a voltear en torno al arte. Por tanto en sus obras es común apreciar artículos tales como los cómics de la época (como Dick Tracey, Popeye, Superman, entre otros), celebridades de Hollywood (como Elvis Presley, Marilyn Monroe), artículos de consumo (como latas de sopa Campbells, detergente brillo, postres, latas de cerveza), entre otros.

Esta corriente apareció primero en Inglaterra durante la década de los años cincuenta y se trasladó una década después a Estados Unidos gracias al intercambio cultural y participación en exposiciones colectivas con artistas de dicho país.

La primer persona que empleó el término conocido como „Pop Art’ fue el crítico inglés Lawrence Alloway en 1958 quien hizo referencia a los “los productos de los medios de comunicación de masas”.<sup>28</sup>

El tema central que se percibe en sus cuadros de estos artistas gira en torno a las historietas, la publicidad y los objetos de producción masiva. En cada país el abordaje y reflexión que se estableció fue diferente, con base en las especificidades del contexto que marcó la pauta para reflexionar en el arte sobre un aspecto en concreto de su realidad.

---

<sup>28</sup> García Bermejo, José. *Pop Art*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1998, p. 5.

En el caso del Pop Art británico la atención giró en torno a los objetos de consumo que aparecieron de manera más puntual como consecuencia de las nuevas tecnologías (como sucedió en el campo de la publicidad, fotografía, medios de comunicación, entre otros). El grupo que conformó esta corriente estuvo integrado por personalidades que provenían desde el diseño textil hasta la fotografía. Cada uno con base en una técnica propia, retomó aspectos de su sociedad.

Cuando esta corriente se trasladó a Estados Unidos continuó con la idea de reflexionar con base en los acontecimientos y artículos propios de su época solo que aquí estos objetos fueron vista de manera más cotidiana. Dicho de otra forma, los artistas Estadounidenses crecieron con dichos artículos, por tanto la mirada y abordaje que se hizo de ellos se efectuó desde un posicionamiento más cotidiano. Como menciona Eco:

Esta contradicción existe sólo para los europeos. Los europeos son incapaces de amar y criticar al mismo tiempo la sociedad de consumo [...] la sociedad de consumo es algo que ha llegado cuando él ya había crecido. Para el americano, la sociedad de consumo es algo así como nosotros los árboles, los ríos, los prados o las vacas, es decir, pura Naturaleza. Los niños de la escuela primaria de Nueva York, según una encuesta que hizo el alcalde Lindsay, creían que la leche era producto artificial como la Coca-Cola porque no habían visto una vaca en su vida. Consecuentemente la actitud del artista americano respecto a estos objetos es absolutamente distinta, puede amarlos y odiarlos al mismo tiempo<sup>29</sup>.

A continuación se presentan las fases por las que pasó esta corriente artística en Inglaterra y Estados Unidos. Esto con el fin de tener un primer acercamiento con el objeto de estudio de esta investigación. Para su análisis y reconstrucción del campo de las artes plásticas se retoma de manera más puntual en el capítulo segundo donde se establecen aspectos específicos sobre la teoría bourdieana para establecer la reflexión y aportación propiamente sociológica.

---

<sup>29</sup> Entrevista a Humberto Eco en: Arias Ragué, Ma. José. *Los movimientos Pop*, Ed. Salvat, México, Barcelona, 1973, p. 14.

### 1.2.1. Los inicios: el Pop Art Inglés

Los primeros artistas considerados dentro de esta corriente del Pop Art fueron los ingleses. En 1962 se fundó en Inglaterra un grupo de artistas conocidos como: “El *Independent Group*”<sup>30</sup> en el Instituto de Arte Contemporáneo en Londres. En él se reunían “artistas, arquitectos y escritores jóvenes [...] cuya misión era encontrar ideas y oradores nuevos para hablar en público [...] el tema de las reuniones eran las técnicas.”<sup>31</sup> Tiempo después algunos de los artistas pertenecientes a este grupo dieron paso a la corriente artística conocida como Pop Art.

Dentro de sus miembros fundadores estaban:

Richard Hamilton, por aquel entonces profesor de diseño industrial, el fotógrafo Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, en aquella época docente de diseño textil, el escultor William Turnbull, los arquitectos Theo Crosby, Meter y Allison Smithson, St. John Willson, el diseñador gráfico de muebles Nigel Walthers, el historiador del arte Reyner Banham –organizador del grupo- y Tony de Renzio, asistente de la ICA. En 1953 se incorporaron al núcleo central del Independent Group Frank Cordell, que dirigía un grupo de música ligera, y su mujer, la pintora Magda Cordell, el diseñador gráfico John Metlale y el historiador del arte Lawrence Alloway.<sup>32</sup>

Este grupo fue de carácter multidisciplinario ya que comenzó por discutir de manera teórica un problema que tenían en común que, según Lippard, fue una cultura vernácula que iba más allá del simple interés o

peripecias individuales en arquitectura, arte, diseño o crítica de arte. El punto de contacto era la cultura urbana de producción masiva: películas, publicidad, ciencia ficción, música pop. *La atracción no giraba en torno al* desdén que manifiesta la cultura popular estandarizada [...] sino que *se* aceptaba como un hecho consumado, *se* debatía en detalle y *se* consumía con entusiasmo. Una consecuencia de *estos* debates fue sacar la cultura pop del terreno del <<escapismo>>, la <<pura diversión>>, la <<distracción>>, y tratarla con la misma seriedad que el arte.<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> Osterworld, Tilman. *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p. 63.

<sup>31</sup> Lippard, Lucy. *El Pop Art*, Ediciones Destino, Barcelona, 1993, p. 31.

<sup>32</sup> Osterworld, Tilman, Pop... op. cit., p. 63.

<sup>33</sup> Lippard, Lucy. El Pop...op. cit., p. 31-32. *Las cursivas son mías.*

El Pop Art tuvo varias fases. En Inglaterra se considera como a “Richard Hamilton y Eduardo Paolozzi como los padres del Pop Art londinense”.<sup>34</sup> Inició en 1952 cuando se exhibió un cuadro de Paolozzi titulado ‘I was a Rich Man’s Plaything’. **(Ver imagen 1 en el anexo)**. En este cuadro se distinguen las:

Combinaciones de palabras como <<true>>y <<Pop>> disparadas por la boca de un revólver con las nubecillas de los cómics. [...] y es una clara alusión irónica a la sociedad de consumo, la total disponibilidad de los productos y las imágenes, el juego con los valores y las verdades de aquello que es considerado real por los medios de comunicación.<sup>35</sup>

Para 1956 Richard Hamilton expuso su obra titulada ‘Just what is it that makes today’s home so different, so appealing?’ en el Instituto de Arte Contemporáneo. **(Ver imagen 2 en el anexo)**. En este cuadro se enfatizan “las relaciones entre el hombre y la máquina, y la fotografía como una realidad de repuesto para la imaginación humana”.<sup>36</sup> De igual forma se aprecian algunos objetos propios de los medios de comunicación como es el radio y la televisión, objetos representativos para esta corriente artística.

La segunda fase de este Pop Art Británico estuvo representada por Peter Blake y Richard Smith. En esta etapa se dio un intercambio de ideas entre los mismos artistas. Por ejemplo, en 1958<sup>37</sup> llega a Londres gracias al apoyo de una beca el pintor americano R. B. Kitaj y un año después Richard Smith y Peter Blake pasan una temporada en Estados Unidos. Dentro de estos viajes, Peter Blake pintó su obra titulada ‘On the Balcony’ en 1957. **(Ver imagen 3 en el anexo)**. Aquí Blake recuperó la portada de la revista ‘Life’, una caja de Corn Flakes, banderines de lugares de visita (como el de Verona en la parte inferior izquierda), fotografías de familias, cajetillas de cigarrillos, entre otros objetos que reflejan en cierto punto la influencia que tuvo su viaje a Estados Unidos al encontrarse con estas nuevos artículos.

---

<sup>34</sup> Osterworld, Tilman. Pop... op. cit., p. 64.

<sup>35</sup> Ídem.,

<sup>36</sup> Íbid., p. 68.

<sup>37</sup> Íbid., p. 78.

La tercera y última fase de este Pop Art británico estuvo representada por Peter Philips, Patrick Caulfield y Joe Wilson. En esta fase los diferentes cuadros trataron “el lenguaje de los medios de comunicación de una forma deicida”.<sup>38</sup> Para entender mejor esto se puede ver el cuadro de Joe Wilson titulado „Painted Vox-Box’ de 1963. **(Ver imagen 4 en el anexo)**. Aquí Wilson utiliza palabras como Vox y “signos de admiración que se convierten en los dientes de la boca [...] que refiere a un lenguaje mordiente, un lenguaje que se articula con una voz aguda, penetrante, sugestiva, chillona, excitada y defensiva.”<sup>39</sup>

### **1.2.2. Trascendiendo Continentes: la explosión del Pop Art en Estados Unidos**

En los años sesentas el Pop Art británico tuvo influencia en Estados Unidos, el cual, ya había sido promovido por el viaje que realizaron Smith y Blake años atrás. Aquí, “El impulso temático vino del americanismo, el progreso, los medios de comunicación y del culto a las estrellas que florecían en Hollywood y sobre todo en Nueva York, la capital cultural de los EEUU.”<sup>40</sup> Los artistas del Pop Art Estadounidense tuvieron como desafío intentar responder a la pregunta “¿Hasta qué punto puede el arte mismo convertirse en algo trivial para desenmascarar la trivialidad?”<sup>41</sup> Esta pregunta fue respondida:

No de un modo teórico o a través de grupos estilísticos, sino por medio de sus propias experiencias tanto en el trato de lo cotidiano como en el uso de los instrumentos creativos. Llegaron a resultados muy diferentes, objetos y cuadros fuera de lo común. Rastrearon las transformaciones en el desarrollo de las circunstancias y siempre adoptaron nuevos puntos de vista.<sup>42</sup>

Este Pop Art estadounidense también desarrolló diferentes etapas. La primera de ellas fue la “fase pre-pop en la cual Rauschenberg y Johns se separaron del expresionismo abstracto.”<sup>43</sup> En esta etapa se encuentra la obra de Jasper Johns titulada „Flag on Orange Field de 1957 **(Ver imagen 5 en el anexo)**. La producción artística de Jasper Johns se caracterizó porque planteó tras sus obras de las banderas la pregunta “<<Is it a flag or is it a painting?>>” [...]

---

<sup>38</sup> Osterrworld, Tilman. Pop... op. cit., p. 80.

<sup>39</sup> *Ibidem.*,

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 83

<sup>41</sup> *Ibid.*, 88.

<sup>42</sup> *Ibidem.*,

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 88.

Con ello pretendía perturbar el entendimiento de la realidad de determinados hábitos de percepción así como abrir los caminos de intervención del arte”.<sup>44</sup>

La segunda fase del Pop Art Estadounidense es conocida como el „apogeo del Pop Art’ debido a que aquí los artistas se basaron en “importantes personalidades artísticas”<sup>45</sup> por tanto su obra recuperó algunas celebridades de los años cincuenta (como Marilyn Monroe, Elvis Presley, entre otros) así como también a “las experiencias del dibujo publicitario, el diseño y la pintura de carteles. *En esta segunda fase se hace referencia a artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Tom Wesselmann y Robert Indiana.*”<sup>46</sup>

La tercera fase se caracterizó principalmente en la expansión del Pop Art norteamericano de Costa a Costa, es decir, en este tiempo uno podía encontrar obras de esta corriente artística en diferentes galerías, principalmente en Nueva York, ciudad que promovió a estos artistas.

En 1962 Oldenburg terminó su cuadro titulado „Pastry Case’ (**Ver imagen 6 en el anexo**). En esta obra se retoman objetos cotidianos tales como los pasteles y otros postres. Tras éste y otros que son de la misma índole, se fue extendiendo “un entusiasmo eufórico por el Pop que alcanzó la magnitud de un culto. Lo irónico, lo divertido, lo interesante y lo caprichoso de los cuadros y los objetos también podían ser malentendidos afirmativamente por lo consumidores. >>, decía Tom Wesselmann en 1963.”<sup>47</sup>

La cuarta y última etapa retomó principalmente los regionalismos o, dicho de otra forma, las condiciones sociales de las ciudades. Aquí se encuentra la obra Edward Ruscha.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>46</sup> *Ibidem.*, En 1964 Warhol empezó a pintar algunas de las principales estrellas de Hollywood como Elvis Presley. En su obra, Warhol utilizó a estas estrellas como un medio de identificación de los artistas propios de su época y a su vez, recuperó técnicas como la serigrafía para hacer más fácil la reproducción de su obra. *Las cursivas son mías.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 101.

Con esta revisión de las fases del Pop Art extraídas de diferentes libros (debido a que no es fácil encontrar un hilo conductor que ayude a entender las fases y diferencias entre una etapa y otra en un solo libro), cabe preguntarse ¿Actualmente hay vestigios del Pop Art? Ante esto algunos historiadores del arte señalan que sí pero éste se encuentra principalmente en la publicidad o en el diseño.

### **1.3. Mismo problema, distintas perspectivas**

Tomando en cuenta el análisis de la historia del arte anterior, dentro de este apartado del capítulo se hará un breve esbozo sobre las diferentes formas en las que se ha abordado el Pop Art a partir de varios estudios provenientes de la semiología, comunicación y sociología. De tal manera que servirán como un primer acercamiento hacia el objeto de estudio y la discusión que se ha establecido al respecto.

Del primero que se hará referencia es de Jean Baudrillard. El motivo por el cual se retoma es debido a que él destaca en un capítulo de *„El crimen perfecto‘* la figura de Andy Warhol, uno de los representantes del Pop Art Estadounidense del que se hablará a lo largo de esta tesis. Por tanto se considera necesario plantear en un primer momento la propuesta que señala en dicho libro. Esto con el fin de poder entender de qué forma es visto y recuperado Warhol por él. Posteriormente se recupera a Umberto Eco a través de la entrevista realizada en *„Los movimientos pop‘* y para entender su posicionamiento se abordará de manera conjunta aspectos de su propuesta planteada en el texto de *„Apocalípticos e integrados‘*.

Baudrillard, en su libro titulado *„El crimen perfecto‘* de 1995, desarrolla su tesis del asesinato de la realidad. Para él, la realidad ha sido absorbida por aquella de carácter virtual y, por lo tanto, los acontecimientos que anteriormente sucedían en un tiempo y espacio dados ahora han sido desplazados al ámbito de las nuevas tecnologías, gracias a la simplificación de la información que facilita su intercambio y asimilación. Tal como él lo señala, “La realidad ha sido expulsada de la realidad. Sólo la tecnología sigue tal vez uniendo los fragmentos dispersos de lo real”.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Baudrillard, Jean. *El crimen perfecto*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1997, p. 15.

Siguiendo a Baudrillard, ahora la realidad ya no tiene derecho para guardarse “algún secreto sino todo lo contrario, todo lo que acontece es expulsado a través de algún medio tecnológico que lo aparta de su carácter secreto, arbitrario, accidental.”<sup>49</sup> Con base en esto, Baudrillard planteará una diferencia que existe entre la realidad y lo hiperreal que es que dentro del primero:

Las cosas son tal como se ofrecen. Aparecen y desaparecen sin dejar traslucir nada. Se despliegan sin preocuparse por su ser, y ni siquiera por su existencia. Hacen señales, pero no se dejan descifrar. En la simulación, por el contrario, en ese gigantesco dispositivo de sentido, de cálculo, de eficiencia que engloba todos nuestros artificios técnicos incluyendo la actual realidad virtual, se ha perdido la ilusión del signo a favor de su operación.<sup>50</sup>

Ahora lo que está pasando es que “la cultura de la realidad se hunde bajo el exceso de realidad, la cultura de la información se hunde bajo el exceso de información”.<sup>51</sup> Ante este proceso, la realidad para Baudrillard va a llegar a un punto en el que no tendrá que ofrecer huellas de su existencia (haciendo una analogía, no tendrá fósiles) puesto que la misma realidad será vista como una simulación dentro de la misma realidad que ha sido generada por la tecnología que ha creado el propio hombre.

Ahora, se ha olvidado cómo se debe vivir la vida en tiempo real y ha adoptado en su lugar la hiperrealidad<sup>52</sup> al decirnos que pasamos de la idea del

Vivid vuestra vida en tiempo real; vivid y sufrid directamente en la pantalla. Pensad en tiempo real; vuestro pensamiento es inmediatamente codificado por el ordenador. Haced nuestra revolución en tiempo real, no en la calle, sino en el estudio de grabación. Vivid vuestra pasión amorosa en tiempo real, con video incorporado a lo largo de su desarrollo. Penetrad en vuestro cuerpo en tiempo real: endovideoscopía, el flujo de vuestra sangre, vuestras propias vísceras como si estuvierais allí.<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>52</sup> Baudrillard entiende por hiperrealidad a los objetos que se caracterizan por ser más reales que la realidad misma ya que se extraen del lugar que ocupan en el mundo y se posicionan en uno distinto. Por ejemplo, el artista Duchamp extraía los objetos de nuestra vida diaria (por ejemplo, un mijitorio) para plasmarlos en sus Ready-mades. Con esto, les confería un significado distinto del lugar que ocupan originalmente en la realidad. Así, el arte se vuelve banal o insignificante (de acuerdo con Baudrillard), puesto que se nulifica lo que se puede verificar a través de la propia mirada. Para Baudrillard, los Ready-mades en la realidad misma ‘se caracterizan por condensar o dejar en estupefacción mediática’.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

Esta hiperrealidad para Baudrillard se da en varios niveles de la realidad y uno de ellos es el arte. Ahora “la iniciativa de los nuevos museos *es con base en que éstos ahora se preocupan ya no llevar a la gente ante la pintura [...] sino al interior de la pintura, en la realidad virtual del *Déjeuner sur l’herbe* por ejemplo, de la que podrán disfrutar así en tiempo real, y eventualmente interactuar con la obra y con los otros personajes*”.<sup>54</sup>

En el arte, la hiperrealidad fue introducida por Warhol quien inició el proceso hacia el objeto-fetiché<sup>55</sup>. Para Baudrillard su obra se ha caracterizado porque “ha retirado todo deseo trascendente, dejando lugar únicamente a la inmanencia de la imagen. En este sentido, Warhol es el primero que nos introduce en el fetichismo moderno, en el fetichismo transestético, el de una imagen sin cualidad, de una presencia sin deseo.”<sup>56</sup>

Para Baudrillard, Warhol establece la distinción en el arte, convierte lo crítico y utópico en la aniquilación del “objeto para marcar mejor el espacio ideal del arte y la posición ideal del sujeto. [...] Warhol es el que ha avanzado en el aniquilamiento del artista y del acto creador. Ahí está su esnobismo, pero es un esnobismo que nos alivia de toda la afectación del arte. Precisamente porque es maquinal.”<sup>57</sup> Dicho de otra forma, la obra de Warhol no trata ya de imitar “ni de reiteración, incluso ni de parodia sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias.”<sup>58</sup>

Con esto, la obra de Warhol se va a caracterizar por recuperar objetos ficticios porque como lo señala Baudrillard, estos objetos ya no tienen relación con el sujeto. Su imagen de igual modo es ficticia debido a que se ha establecido una ruptura con la exigencia estética y el deseo hacia dicha imagen. En el caso de la obra de Warhol las imágenes se engendran unas a otras.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 46. *Las cursivas son mías.*

<sup>55</sup> Baudrillard entiende por objeto fetiché aquello que carece de valor, es decir, que se ofrece como algo muy al alcance, a la mano, muy habitual, y por tanto, está fuera de ser criticado dentro del discurso estético al representar superficialidad y artificialidad puesto que está desprendido de su significado original.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 197-198.

<sup>58</sup> Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, Ed. Kairós, Barcelona, 2002, p. 11.

Para Baudrillard, lo rescatable y a la vez preocupante desde su propuesta es que en la obra de Warhol:

No hay denuncia [...]. Es eso lo que le da su fuerza. Cualquier significación crítica sólo conseguiría alterar la imagen como fenómeno extremo, a saber la indiferencia radical de las imágenes respecto al mundo. Ahí está el secreto de la imagen, de su radicalidad superficial y de su inocencia material, en su capacidad de reflejar cualquier interpretación en el vacío. Solo preservando la indiferencia de las imágenes respecto al mundo, y nuestra propia indiferencia (warholiana) respecto a las imágenes, preservamos su virulencia y su intensidad.

Esta es la imagen sin objeto, a la cual le hace falta el imaginario del sujeto. Como ese famoso cuchillo sin hoja al que le falta el mango. Tal como en el cuchillo real el mago se opone a la ausencia de la hoja. Ahí está la perfección del cuchillo, y ahí está también el universo de Warhol, en el que nada se opone a nada.<sup>59</sup>

Ante esta lógica “el mundo entero, no sólo escénico y mediático, sino también político y moral, está condenado a la figuración. Se trata de un estado metafísico de nuestro mundo moderno, que coincide con el del simulacro incondicional”<sup>60</sup>. En el caso de Warhol es que él lo pudo ver desde una perspectiva deprimida, es decir, disfrutó del estado de figuración como si fuera una segunda naturaleza:

Warhol no; inventa la felicidad de la máquina, la de hacer que el mundo sea aún más ilusorio que antes. Pues ése es el destino de todas nuestras técnicas; hacer el mundo aún más ilusorio. Warhol lo entendió, entendió que la máquina es la generadora de la ilusión total del mundo moderno, y apostando alegremente a favor de esa figuración maquinal alcanza una especie de transfiguración, mientras que el arte que se toma como tan sólo aparece como una simulación vulgar.<sup>61</sup>

Así, Baudrillard señala que la obra de Warhol también se caracterizó porque dentro de esta se encuentra la simulación que se distingue “por la precisión del modelo, de todos los modelos, sobre el más mínimo de los hechos la presencia del modelo es anterior y su circulación orbital, como la de la bomba, constituye el verdadero campo magnético del suceso.”<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>61</sup> *Ibidem.*,

<sup>62</sup> Baudrillard, Jean. *Cultura y... op. cit.*, p. 41.

Otro nivel que detecta Baudrillard de la hiperrealidad es en la tecnología. En el caso de la televisión, actualmente se transmiten diferentes *reality shows* que ya no buscan “llevar al espectador [...] delante de la pantalla *ya que* siempre ha estado allí; es incluso su coartada y su refugio), sino al interior de la pantalla, al otro lado de la información.<sup>63</sup>

Con relación a esta idea, para Baudrillard nos encontramos con dos realidades encontradas, es decir, con la verdadera y la hiperreal puesto que conviven:

La de la imagen, pero también la del tiempo (el tiempo real), la música (la alta fidelidad), el sexo (la pornografía), el pensamiento (la inteligencia Artificial), el lenguaje (los lenguajes numéricos), el cuerpo (el código genético y el genoma). Por doquier, la Alta definición marca el paso, más allá de cualquier determinación natural, hacia una fórmula operativa -<<definitiva>> precisamente-, hacia un mundo en el que la sustancia referencial se hace cada vez más escasa. La más alta definición del medio corresponde a la más baja definición del mensaje, la más alta definición de la información corresponde a la más baja definición del evento; la más alta definición del sexo (el porno) corresponde a la más baja definición del deseo; la más alta definición del lenguaje (en la codificación numérica) corresponde a la más baja definición del sentido; la más alta definición del otro (en la interacción inmediata) corresponde a la más baja definición de alteridad y el intercambio, etc.<sup>64</sup>

Con esto, Baudrillard critica fuertemente al decir que ya no se respeta el tiempo ni el ritmo del intercambio y lo que separa a la hiperrealidad de la realidad es el tiempo. Mientras que en la realidad hay intercambio en la hiperrealidad hay inmediatez. Ahora “el hombre expulsa sin cesar lo que es, lo que siente, lo que significa ante sus propios ojos. Sea mediante el lenguaje, que tiene función de exorcismo, o mediante todos los artefactos técnicos que ha inventado.<sup>65</sup>

Ahora el sujeto ha sido absorbido por el objeto. Esto se puede de ver de mejor forma en la fotografía, en donde la imagen se altera al preservar un momento antes de que desaparezca. Para Baudrillard otro síntoma de la hiperrealidad ha llegado también al lenguaje e incluso más allá a través de la comunicación virtual. Esta enfermedad “ya no se trata de una

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 46. *Las cursivas son mías.*

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 47- 48.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 55.

patología tradicional de la forma, sino de una patología de la fórmula, de un lenguaje condenado a unos mandamientos operativos simplificados; cibernético.<sup>66</sup>

Asimismo señala que esto también se ha desplazado a la escritura ya que ha perdido su objetivo. Ahora, se busca

alterar su objeto, seducirlo, hacerlo desaparecer ante sus propios ojos. Apunta a una resolución total, resolución poética según Saussure, la misma de la dispersión rigurosa del nombre de Dios.

El lenguaje sólo es el cómplice involuntario de la comunicación: por su propia forma, recurre a la imaginación espiritual y material de los sonidos y de los ritmos, a la dispersión del sentido en el acontecimiento de la lengua.<sup>67</sup>

Otra manera en la que éste crimen se realiza es a través del exterminio de la propia raza. Para Baudrillard actualmente “entramos en la era de la producción del otro. Ya no se trata de matarlo, de devorarlo, de seducirlo, de rivalizar con él, de amarlo o de odiarlo; se trata fundamentalmente de producirlo. Ya no es objeto de pasión, es un objeto de producción”.<sup>68</sup> En este sentido uno produce lo que desea como a “la mujer [...] se trata de producirla como utopía realizada; mujer ideal o mujer fatal, metáfora histórica y sobrenatural.”<sup>69</sup>

Finalmente dentro de esta primera parte se recuperará la visión que tiene Umberto Eco respecto al Pop Art. Esto se hará en paralelo entre su obra titulada *„Apocalípticos e integrados”* de 1968 y una entrevista que se le realizó<sup>70</sup> en 1973, en donde estableció la diferencia en base a lo que realmente significa el Arte Pop.

Para Eco existe una diferencia marcada dentro del arte. Por un lado se encuentran las obras clásicas y por el otro las obras con toque Pop. Para él las sociedades se han ido caracterizando por tipificar (o jerarquizar) las diferentes obras. Por tanto, el arte clásico para Eco es aquel en donde “la tipicidad no es un dato objetivo que el personaje debe proporcionar para convertirse en estéticamente (o ideológicamente) válido, sino que es

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 157-158.

<sup>70</sup> Ver: Arias Ragué, Ma. José. Los movimientos... op. cit., p. 9.33.

resultado de una relación de goce entre el personaje y el lector, y es un reconocimiento (o una proyección) del personaje efectuado por el lector”.<sup>71</sup>

De esta forma la obra clásica es la que despierta una emoción y expresa una idea en una circunstancia real. Eco lleva esto también a la literatura para entenderlo mejor menciona que:

Un personaje artístico es significativo y típico <<cuando el autor consigue revelar los múltiples nexos que unen los rasgos individuales de sus héroes con los problemas generales de la época; cuando el personaje vive, ante nosotros, los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos, y que tienen para él una importancia vital.<sup>72</sup>

No obstante, conforme el paso del tiempo y con la llegada de nuevas formas de consumo y masificación el arte se transformó. Esto Eco lo recupera en la entrevista al decir que el Pop Art surgió bajo una fusión:

Es decir, en el arte pop un objeto de la sociedad de consumo que contiene significados concretos de reclamo comercial y de presentación funcional se reviste de un nuevo significado por el mismo hecho de presentar el producto tanto aislado como etiquetado [...] perdiendo así su contenido primario para asumir otro más vasto y genérico en el marco de la civilización de consumo.<sup>73</sup>

Lo que caracterizó a esta corriente artística es que retomaron aspectos banales de la realidad, pero principalmente de la sociedad de consumo que llegaron a pasar por desapercibidos. A partir de esto, los artistas del Pop Art encontraron la belleza de estos objetos en la obra de arte. No obstante señala que lo que para muchos puede parecer una contradicción, no lo es para todos. Según él, sólo los europeos son los que están imposibilitados para „amar y odiar’ al mismo tiempo al Pop Art puesto que los objetos de consumo llegaron a ellos cuando ya habían crecido a diferencia de los Estadounidenses que lo vieron como algo normal o natural, los niños crecieron con la sociedad de consumo y dicha sociedad fue “algo así para nosotros los árboles, los ríos, los prados o las vacas.”<sup>74</sup>

---

<sup>71</sup> Eco, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*, TusQuets Ediciones, México, 2006, p. 200.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>73</sup> Arias Ragué, Ma. José. Los movimientos... op. cit., p. 9.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 9.

Para Eco, dentro del Pop “no hay contradicción donde nosotros la vemos ya que una obra de arte no tiene un valor absoluto, sino que cambió de significado según el contexto histórico en que se realiza”.<sup>75</sup> Así, la obra del Pop Art que él denomina como *kitsch* (o dicho en términos más coloquiales, fácilmente difundible y comercializable a través de los diferentes medios), provoca su comercialización tanto de la obra como de su difusión mediante copias, recorte de cómics, venta de pósters, venta de latas de sopa, etc.

A partir del Pop Art se ha pasado del “*to make* por el *to do*”<sup>76</sup>. No obstante, algo rescatable de esta corriente artística es que ha logrado reconciliar al arte con la sociedad puesto que lo ha hecho más comprensible gracias a la utilización de objetos propios de la misma sociedad y que ya no representan el mismo grado de dificultad para entenderlo. Por tanto, el Pop para Eco se “ha convertido en refinado. [...] El pop, la gran boga por el pop, ha impuesto esta continua recuperación de lo vulgar como signo de distinción social”.<sup>77</sup>

#### **1.4. Bourdieu: campo, habitus, capital y legitimación**

Bourdieu plantea que la realidad social que conocemos, vivimos y nos desarrollamos está conformada por diferentes *campos*. Para él, dichos campos son resultado de una abstracción teórico-metodológica que realiza el investigador con el fin de analizar un problema en específico.

Pensar en términos de campo significa pensar en términos de relaciones [...] lo que existe en el mundo social son relaciones; no interacciones o vínculos intersubjetivos entre los agentes, sino relaciones objetivas [...] En términos analíticos un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) –cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo- y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.).<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 16. *Las cursivas son mías.*

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 18. Es decir, del original a la copia.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>78</sup> Bourdieu, Pierre, *Respuestas por una Antropología Reflexiva*, Ed. Grijalbo, México, 1995, p. 64.

El campo debe ser visto como un espacio en constante construcción y modificación mediante las relaciones que se establecen a su interior. Por tanto, el campo existe y se conserva gracias a la unión de dos factores centrales que son los agentes<sup>79</sup> y la *illusio*.

Cada campo cuenta con su propia *illusio* que está relacionada con la apuesta que se está jugando a su interior. Por ejemplo, en el campo científico la *illusio* para un sociólogo es creer en la Academia y, por lo mismo, éste es el sentido que él encuentra para leer y escribir al respecto mientras que para un obrero esta *illusio* del sociólogo podría verse como una pérdida de tiempo ya que no está inmerso en dicho campo.

La *illusio* [...] se refiere al hecho de estar involucrado, de estar atrapado en el juego y por ende por el juego. Estar interesado quiere decir aceptar que lo que acontece en un juego social determinado tiene un sentido, que sus apuestas son importantes y dignas de ser emprendidas. *Por lo mismo hay tantos campos como *illusio* ya que cada campo define y activa una forma específica de interés, una *illusio* específica como reconocimiento tácito del valor de las apuestas propuestas en el juego como dominio práctico de las reglas que lo rigen. Además este interés específico implícito en la participación en el juego se diferencia de acuerdo con la posición ocupada en el juego (dominante en relación con dominado u ortodoxo en relación con hereje), y según la trayectoria que conduce a cada participante a esta posición<sup>80</sup>.*

En todos los campos existen agentes que se mueven al interior bajo una lógica determinada. Aquí el capital sirve como medio y fin para alcanzar el objetivo a seguir. Bourdieu señala que existen cuatro tipos de capitales que son:

1. Capital económico. Son los factores de producción (como propiedades, tierras, trabajo, etc.), espacio físico y medios de producción.
2. Capital social. Son todas aquellas reglas que posee un agente<sup>81</sup> o grupo determinado para mantener relaciones en común (bien sea para un asunto de trabajo, cuestiones artísticas, bienes, etc.).

---

<sup>79</sup> Bourdieu entiende por agente a todas aquellas personas que interactúan en los diferentes campos que conforman nuestra realidad en un tiempo y espacio determinado. La importancia de estos agentes consiste en que dentro de su práctica logran posicionarse, modificar e inclusive cambiar características de un campo dado pero siempre bajo una lucha constante con sus semejantes.

<sup>80</sup> Bourdieu, Pierre. Respuestas por... op. cit., p. 80. *Las cursivas son mías.*

<sup>81</sup> Por cuestiones de redacción, se utilizarán de manera indistinta las palabras agente, individuo, persona. No obstante en este apartado se plantea lo que debe entenderse por agente con base en la metodología de Pierre Bourdieu.

3. Capital cultural. Este es aprendido en un primer momento en la familia quien marca nuestras pautas de acción y posteriormente se incrementa en la escuela. En relación a este capital cabe destacar que éste se transmite en tres estados que son:
  - a) Incorporado. A través del cuerpo como por ejemplo a través de la facilidad que posee una persona para hablar, pintar, escribir, etc.
  - b) Objetivado. Mediante la posesión de bienes culturales como por ejemplo la posesión de obras de arte y bienes económicos.
  - c) Institucionalizado. Que es validado por las instituciones a través de la obtención de títulos escolares.
4. Capital simbólico. Que corresponde a las relaciones sociales que posee un individuo como reglas de etiqueta, conocimiento de arte y literatura, etc. Dicho en otras palabras es el crédito o autoridad que se le confiere a un agente por el reconocimiento y posesión de las otras formas de capital.

Ya que esta tesis gira en torno a una pregunta eje que es: ¿De qué manera el Pop Art de Andy Warhol ganó legitimidad en el campo de las artes plásticas de su época? se hará mayor énfasis en el desarrollo del capital cultural y simbólico debido a que éstos marcan la pauta para la legitimación.

En relación al capital cultural cabe destacar las formas en las que se presenta. La primera de ellas es a través de la incorporación de dicho capital en el agente, en otras palabras:

El capital incorporado es una posesión que se ha convertido en parte integrante de la persona, en *habitus*. Del “tener” ha surgido “ser”. El capital incorporado, al haber sido interiorizado, no puede ser transmitido instantáneamente mediante la donación, herencia, compraventa o intercambio (a diferencia del dinero, los derechos de propiedad o incluso los títulos nobiliarios).<sup>82</sup>

Por lo tanto, este capital cultural

---

<sup>82</sup> Bourdieu, Pierre. *Poder, derecho y clases sociales*, Ed. Declée de Brouwer, España, 2000, p. 140.

decae y muere cuando muere su portador o cuando pierde su memoria, sus capacidades biológicas, etc. El capital cultural está vinculado de muchas formas a la persona en su singularidad biológica, y se transmite por vía de la herencia social, transmisión que por demás, se produce siempre a escondidas y suele pasar totalmente inadvertida. [...] el capital cultural suele concebirse como capital simbólico; es decir, se desconoce su verdadera naturaleza como capital y, en su lugar, se reconoce como competencia o autoridad legítima que debe esgrimirse en todos los mercados en lo que el capital económico no goza de reconocimiento pleno (por ejemplo, en el mercado matrimonial).<sup>83</sup>

Esto nos obliga a articular un concepto más que es el *gusto*. Las prácticas culturales para Bourdieu siguen una especie de fórmula que es: “[*(habitus)* (*capital*)]+campo=*práctica*”<sup>84</sup>. Dichas prácticas constituyen los objetos que nos son útiles. Esto se puede ver en aspectos tan cotidianos como en el vestuario en donde las clases se distinguen a partir de “los medios económicos y culturales que pueden ser invertidos en ello, son otras tantas marcas sociales que reciben su valor de su posición en el sistema de signos distintivos que aquellas constituyen y que es a su vez homólogo del sistema de posiciones sociales”.<sup>85</sup>

En relación a esto, García Canclini señala que Bourdieu si bien rescata a lo largo de su obra ejemplos culturales, sus problemas básicos no son de esta índole, sino más bien Bourdieu intenta responder dos preguntas base que son: “¿Cómo están estructuradas –económica y simbólicamente- la reproducción y la diferenciación social?”<sup>86</sup> y por consiguiente planteará “¿Qué consecuencia tiene todo esto al estudiar las clases sociales?”<sup>87</sup>

Esto lo desarrolla en *La distinción* y parte de su obra a partir de señalar las características que se pueden encontrar dentro de cada una de las prácticas. Por ejemplo, las clases populares, al asistir al teatro, se caracterizan porque sienten:

El deseo de entrar en el juego, identificándose con los sufrimientos y alegrías de los personajes, interesándose en su destino, abrazando sus esperanzas y sus causas, sus buenas causas, viviendo sus vidas, descansa en una forma de inversión, una especie de prejuicio a favor de la “naturalidad”, de la que tiende a no aceptar las investigaciones

---

<sup>83</sup> *Íbid.*, p. 141-142.

<sup>84</sup> Bourdieu, Pierre. *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, Ed. Taurus, Madrid, 1988, p. 99.

<sup>85</sup> *Íbid.*, p. 190.

<sup>86</sup> García Canclini. *La sociología...* op. cit., p. 3.

<sup>87</sup> *Íbid.*, p. 4.

formales y los efectos propiamente artísticos más que cuando pueden ser olvidados y no llegan a obstaculizar la percepción de la propia substancia de la obra.<sup>88</sup>

A diferencia de las clases cultas quienes al tener un mayor nivel de instrucción:

Juzgan que se puede hacer una bella fotografía, y a *fotiori* una bella pintura, con objetos socialmente designados como insignificantes –una estructura metálica, una corteza de árbol, y sobre todo, con unas coles, objeto trivial por excelencia- o con objetos feos y repugnantes tales como un accidente de automóvil, un tajo de carnicero, elegido por alusión a Rembrandt; o una serpiente, por referencia a Boileau.<sup>89</sup>

De aquí proviene la importancia de resaltar otro concepto central dentro de la obra de Bourdieu que es el *habitus*. En él se encuentra “contenida la historia social y cultural que está representada a través de las prácticas sociales, por lo mismo, este *habitus* asegura la coherencia entre su concepción de la sociedad y la del agente social individual: proporciona la articulación, la mediación entre lo individual y lo colectivo”.<sup>90</sup>

Y este *habitus* que se adquiere dentro de la práctica cotidiana, de igual modo se modifica con la acción diaria. Los agentes al moverse en diferentes campos, incorporan características propias de los mismos. De tal forma que dichas prácticas nunca son inmotivadas o desinteresadas, por el contrario, siempre se hacen (con base en la información del agente) en poder, políticas e intereses propios.

Por eso el *habitus* implica choques entre culturas ya que existen tantos *habitus* como campos, y en cada uno de ellos, existe un *habitus* dado en función de la apuesta, *illusio*, sociedad, historia, etc.

El gusto en materia de alimentos depende también de la idea que cada clase se hace del cuerpo y de los efectos de la alimentación sobre el mismo, es decir, sobre su fuerza, su salud y su belleza, y de las categorías que emplea para evaluar estos efectos, pudiendo ser escogidos algunos de ellos por una clase o ignorados por otra, y pudiendo las diferencias de clase establecer unas jerarquías distintas entre los diferentes efectos: así como allí donde las clases populares más atentas a la fuerza del cuerpo (masculino) que a su *forma*,

---

<sup>88</sup> Bourdieu, Pierre. La distinción... op. cit., p. 31.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>90</sup> Bonnewitz, Patrice. *Primeras lecciones sobre la sociología de Pierre Bourdieu*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1993, p. 63. *Las cursivas son mías.*

tienden a buscar productos a la vez baratos y nutritivos, [...] el gusto contribuye a hacer el cuerpo de la clase.<sup>91</sup>

El aspecto más crucial del habitus es la naturalidad de esas reglas culturales y valores que lo hacen posible. Esto lleva a retomar la segunda característica del capital cultural que es la objetivación. Aquí el capital cultural incorporado o interiorizado puede transferirse

A través de su soporte físico (por ejemplo, escritos, pinturas, monumentos, instrumentos, etc.). Una colección de pinturas, pongo por caso, puede ser transferida tan bien como pueda serlo el capital económico [...] Ahora bien, lo que se transfiere es sólo la propiedad legal, puesto que el elemento que posibilita la verdadera apropiación no es transferible, o al menos, no necesariamente. Para la verdadera apropiación hace falta disponer de capacidades culturales que permitan siquiera disfrutar de una pintura o utilizar una máquina. Estas capacidades culturales no son sino capital cultural incorporado.<sup>92</sup>

Con esto se obliga a pensar que “el volumen del capital social poseído por un agente dependerá tanto de la extensión de la red de conexiones que éste pueda efectivamente movilizar, como del volumen de capital (económico, cultural o simbólico) poseído por aquellos con quienes está relacionado”.<sup>93</sup>

Así, en la apropiación de esta fase del capital cultural se establecen relaciones con base en “estrategias individuales o colectivas de inversión, consciente o inconscientemente dirigidas a establecer y mantener relaciones sociales que prometan, más tarde o más temprano, un provecho inmediato”.<sup>94</sup>

Para Bourdieu, en esta fase:

El grupo se reproduce debido precisamente a ese mutuo “reconocerse” y al reconocimiento de la pertenencia que ese “reconocerse” implica. Simultáneamente, se reafirman sus límites, esto es, los límites más allá de los cuales no pueden tener lugar las relaciones de intercambio constitutivas para el grupo (comercio, comensalía, matrimonio). De tal suerte, cada miembro se convierte en guardián de los límites del grupo: cada nuevo ingreso en el grupo puede poner en peligro la definición de los criterios de admisión, pues cualquier forma de *mésalliance* podría modificar el grupo alterando los límites del intercambio considerado como legítimo.<sup>95</sup>

---

<sup>91</sup> Bourdieu, Pierre. La distinción...op. cit., p. 188.

<sup>92</sup> Bourdieu, Pierre. Poder, derecho...op. cit., p. 144.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 152.

De esta manera

el gusto, lejos de ser puramente personal (una facultad misteriosa e inclasificable ejercida por sujetos soberanos de libre elección) es esencialmente un fenómeno social, y que las diferencias sociales son reforzadas, perpetuadas y reproducidas por juicios de gusto antagónicos. Opina también que el gusto siempre opera como un agente diferencial en el campo social.<sup>96</sup>

Por tanto existen diferentes niveles dentro del gusto que responde a una clase específica como son el:

Arte culto, el arte medio y el arte popular que se relacionan con prácticas culturales y la manera en la que se consume el arte. Existe el arte culto, el cual se caracteriza por una mayor instrucción escolar, de tal forma que esta persona cuenta con la información sobre la historia del campo y, por lo tanto, conoce y distingue las representaciones artísticas que se encuentran aquí, también se encuentra el gusto medio, “que reúne las obras menores de las artes mayores, como en este caso la Rapsodia en blue (histograma n.º2), la Rapsodia húngara, o, en pintura, Utrillo, Buffet o incluso rendir y las más importantes de las artes menores, como, en materia de canción Jacques Brel, Gilbert Bécaud”, etc. Y finalmente se encuentra el gusto popular “representado aquí por la elección de obras de la música llamada “ligera” o de música desvalorizada por la divulgación, como El bello Danubio azul (histograma n.º 3), La Travista, La artesiana, y, sobre todo, por la elección de canciones totalmente desprovistas de ambición o de pretensiones artísticas, como las de Mariano Guétary o Petula Clark, encuentra su frecuencia máxima en las clases populares y varía en razón inversa al capital escolar.”<sup>97</sup>

Y esto no podría realizarse si no se recupera la importancia del *habitus* que es el que inclina al agente a elegir, ya que “Es el *habitus* el que hace que se tenga lo que gusta porque gusta lo que se tiene.”<sup>98</sup> Por tanto, el *habitus* de una clase determina uno los gustos de un agente determinado ya que en este se tiene (de manera acumulada) la historia del campo y, por lo mismo, se siente mayor atracción hacia aquellos objetos que le son comunes, es decir, aquellos que se poseen. Así, el consumo cultural dependerá de dos factores que son el capital cultural y el capital económico, los cuales, harán la distinción entre consumos “distinguidos” y consumos “vulgares” a partir de lo que el *habitus* determina.

---

<sup>96</sup>Hebdige, Dick. El objeto imposible: hacia una sociología de lo sublime. En: Curran, J., Morley, D. y Walkerdine, V. *Estudios culturales y comunicación*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998, p. 127.

<sup>97</sup> Bourdieu, Pierre. La distinción... op. cit., p. 15.

<sup>98</sup> *Ibíd.*, p. 174.

A partir de esto se puede plantear la tercera característica del capital cultural que es la institucionalización. Aquí, se establece la distinción entre clases de manera más marcada ya que:

El título académico es un certificado de competencia cultural que confiere a su portador un valor convencional duradero y legalmente garantizado [...] A través del título escolar o académico se confiere reconocimiento institucional al capital cultural poseído por una persona determinada. Esto permite, entre otras cosas, comparar a los poseedores del título e incluso intercambiarlos (sustituyendo uno por otro). [...] Dado que el título es producto de una conversión de capital económico en capital cultural, la determinación del valor cultural del poseedor de un título, respecto de otros, se encuentra ligada indisolublemente al valor dinerario por el cual puede canjearse a dicho poseedor en el mercado laboral.<sup>99</sup>

El capital simbólico es el último capital que desarrolló Bourdieu en su obra. “Este consiste en ciertas propiedades impalpables, infalibles y cuasi-carismáticas que parecen inherentes a la naturaleza misma del agente. Tales propiedades suelen llamarse, por ejemplo, autoridad, prestigio, reputación, crédito, fama, notoriedad, honorabilidad, talento, don, gusto, inteligencia, etc.”<sup>100</sup>. Dichas propiedades sólo existen en la medida en que son reconocidas por los demás ya que los propios agentes son los que otorgan ese crédito.

Por tanto, hablar de capitales implica destacar la lucha constante que establecen los agentes al interior de un campo determinado para apropiarse de mayor capital posible y de esta manera, posicionarse en un mejor lugar en el campo. En el caso de las artes plásticas el capital simbólico se otorga al agente cuya obra es capaz de recuperar la historia del campo a través de su sello distintivo. De acuerdo a lo anterior, Bourdieu señala la diferencia entre el arte por el arte y el arte culto. El primero de ellos se caracteriza por no “tener en sí su legitimidad, no se sustenta en nada [...] solo libertinaje del corazón y disolución del espíritu”<sup>101</sup>. Mientras que el segundo proviene del esfuerzo “por tener un truco, una originalidad [...] En pocas palabras el arte debe educar, para esto necesita [...] restablecer, como Coubert en *Los campesinos de Flagey*, la verdad social e histórica a la que *todos* pueden juzgar”<sup>102</sup>.

---

<sup>99</sup> Bourdieu, Pierre. Poder, derecho.. op. cit., p. 146.

<sup>100</sup> Ibid., p. 164.

<sup>101</sup> Bourdieu, Pierre. La distinción... op. cit., p. 46.

<sup>102</sup> Ibid., p.46.

Ahora bien, para alcanzar el capital simbólico en el campo de las artes plásticas es necesario contar con la aprobación de los agentes. Aquí estos van más allá de un individuo en concreto (como historiadores del arte, curadores, pintores, etc.), por el contrario, se necesita también de agentes de otros campos de donde provienen otros capitales como el económico mediante los dueños de galerías y comerciantes, del científico a través de Instituciones como las Bellas Artes, etc. Cada agente a partir de su campo de acción (bien sea económico, artístico, científico, etc.), ayuda a difundir y promover el capital simbólico del agente que lucha para obtenerlo como fue el caso de Andy Warhol.

Por tanto, en el momento en el que la obra del agente en el campo de las artes plásticas demuestra poseer capital económico (mediante la venta y cotización de su obra con galerías, compradores, curadores, entre otros agentes), capital cultural (a través de la aceptación de su propuesta plástica que es lo suficientemente capaz de recuperar la historia del campo mediante alguna técnica innovadora) y capital social (a través de las relaciones sociales adecuadas que ha establecido este agente con dueños de galerías, compradores, curadores, críticos e historiadores del arte), en ese momento se le otorga el capital simbólico.

**Imagen 4. Capital**

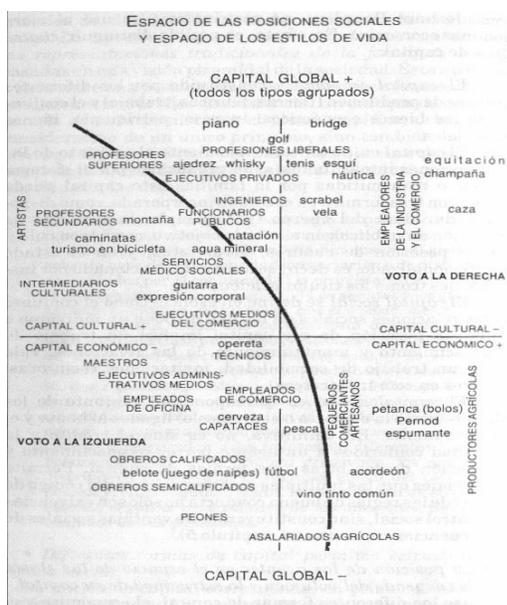


Imagen extraída de: Bourdieu, Pierre. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil, París, 1994, p.21.

En el momento en el que el agente se posiciona de mejor forma que el resto de artistas, su obra alcanza la legitimación<sup>103</sup> ¿por qué? porque el agente pasa de ser un recién llegado a ser un heredero del conocimiento del campo, cuenta y demuestra a través de su actuar que conoce y es capaz de establecer las relaciones sociales, económicas y culturales con agentes que reafirman su posicionamiento en el campo. Para obtener el capital simbólico y con esto la legitimación de su obra, el agente „apuesta’ su capital adquirido. El fin siempre es con miras en obtener la legitimación a través de la afinidad y empatía que establezca con los agentes al frente de los campos. Esta legitimación

varía en primer lugar según la relación que los creadores mantienen, en una época dada, en una realidad dada, con el código de la época precedente; pueden distinguirse, muy groseramente, períodos clásicos, en los que un estilo alcanza su verificación propia y los creadores explotan hasta consumirlas y, quizás, agotarlas, las posibilidades suministradas por un arte de inventar que ellos han heredado, y períodos de ruptura en los que se inventa un nuevo arte de inventar, y se engendra una nueva gramática generadora de formas de ruptura con las tradiciones estéticas de un tiempo y de un medio<sup>104</sup>.

Por tanto la legitimación debe ser vista como el proceso por el cual el agente ocupa un lugar privilegiado en el campo. La legitimación fomenta la difusión de la verdadera obra de arte que es reflejo de la relación de estas con el conjunto de su obra, es decir, la referencia que hace esta sobre “obras testigo”<sup>105</sup> (o historia del campo).

La legitimidad aspira a la atemporalidad, incontaminada y preservada, puesto que rechaza toda dimensión histórica. Lo que en cambio acepta es que la anterioridad en la que se basa brota de un saber que no necesita verificarse, que está comprobado y en otra parte y que el discurso no hace más que poner en evidencia y de relieve. Su “modo” de discurso es la “aserción” puesto que lo que la legitimidad afirma de sí misma es un fundamento, que viene a ser ese punto originario afirmado que aparece en los implícitos de su

---

<sup>103</sup> Este concepto fue utilizado por clásicos de la sociología como Max Weber. Como ya se ha señalado a lo largo de esta investigación, el abordaje que se hace sobre este término es diferente debido a que aquí la teoría base es la de Pierre Bourdieu. No obstante cabe rescatar que este concepto para Weber está relacionado con la capacidad que tiene un gobierno en específico para hacer valer sus decisiones del pueblo. Dicho de otra forma, es el vínculo no coactivo que establece el gobierno con la sociedad. Weber distingue tres tipos que son el racional (creencia en el orden y derecho establecido por el gobierno), tradicional (Descansa en la creencia de las tradiciones bajo las cuales se ha regido) y carismática (donde se confiere la autoridad y creencia hacia un sujeto en específico por razones de confianza personal). Para mayor referencia ver: Weber, Max. *Economía y Sociedad*, Tomo 1, Ed. FCE, 1998.

<sup>104</sup> Antología. Perspectivas teóricas contemporáneas de las ciencias sociales, Ed. FCPyS-UNAM, México, 1999, p. 164.

<sup>105</sup> Bourdieu, Pierre, *La distinción...* op. cit., p. 46.

invocación, que es, por otra parte, su gesto discursivo más característico, más particular, por otra parte, de su presencia<sup>106</sup>.

Por lo mismo para el entender el proceso por el cual se establece la legitimación en la obra de un artista como Andy Warhol es necesario reconstruir el espacio de referencia, siendo esto la tarea central de esta tesis.

### **1.5. Sobre la importancia de Bourdieu para abordar un problema**

Como se ha venido planteando a lo largo del capítulo, en esta tesis se intenta responder a la siguiente pregunta: ¿de qué manera el Pop Art de Andy Warhol ganó legitimidad en el campo de las artes plásticas de su época? Para esto se ha recuperado como herramienta metodológica a Pierre Bourdieu. Cabe destacar que los conceptos que él desarrolló a lo largo de su obra variaron en función del tiempo y la inquietud sobre un tema en específico (como fueron los problemas relacionados con: la educación, de clases, etc.). Pese a lo anterior, los conceptos de campo, habitus, capital y legitimación de Bourdieu son útiles para hacer la reconstrucción del campo de las artes plásticas de la década de los años sesenta. En dicho campo es donde se encuentran ubicados los artistas del Pop Art y debido a que en esta tesis se pondrá mayor detenimiento en la figura del artista Andy Warhol, de igual forma se enfatiza más en los acontecimientos en Estados Unidos en esta época puesto que es aquí donde se encuentra el objeto de estudio. Al hacer la reconstrucción de este campo también se recuperan aspectos que si bien se encuentran fuera del mismo (como son la influencia de los medios de comunicación, publicidad, artículos de consumo como las latas de Sopa Campbells, detergente Brillo, artistas de los años cincuenta como Marilyn Monroe, Elvis Presley, entre otros) no son completamente alejados ya que como lo señala Bourdieu para entender un campo en específico es necesario saber qué relación tiene este dentro de la intersección con otros (como es el gran campo de lo social). Tal como él lo menciona:

Pensar en términos de campo significa pensar en términos de relaciones [...] lo que existe en el mundo social son relaciones; no interacciones o vínculos intersubjetivos entre los agentes, sino relaciones objetivas [...] En términos analíticos un campo puede definirse

---

<sup>106</sup> Jitrik, Noé. *Legalidad y legitimidad*. Texto inédito.

como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) –cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo- y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc).<sup>107</sup>

Dentro de este entramado de relaciones que establecen los artistas con sus semejantes y otros agentes del mismo campo (como son los críticos de arte, dueños de Galerías, historiadores del arte, compradores de arte, entre otros) se aprecia cómo siempre se actúa en función de un capital que sirve „como arma y como apuesta”<sup>108</sup> y es con base en él como se logra obtener la legitimación.

Lo anterior, se ejemplifica de mejor forma al recuperar la figura de Andy Warhol quien utiliza su capital cultural y simbólico en un campo específico a su favor. Dicho de otra forma, Warhol en su época recuperó las técnicas validadas al interior del campo de las artes plásticas dentro de sus obras pero esto siempre lo hizo poniéndole un toque distintivo que giró en función de su habitus (es decir, su historia social conformada a través de la práctica). A partir de esto su obra se legitimó ya que llega a ser aceptada al interior del campo a través de dos posturas: la primera se encuentra a su favor (puesto que al ser aprobada algunas de sus técnicas llegan a ser difundidas en las diferentes instituciones de educación escolar superior) mientras que la segunda se enfoca hacia su crítica. Para Bourdieu, dicha crítica se debe a que el habitus de una persona responde a un gusto específico. Por tanto, el gusto

une y a la vez las separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condicionamientos de existencia une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tiene de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican.

Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> Bourdieu, Pierre. Respuestas por... op. cit., p. 64.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 53.

Siendo esta es una característica propia de la obra del Pop Art de Andy Warhol. En el siguiente capítulo se realizará la reconstrucción del campo de las artes plásticas del Pop Art, esto con el fin de ir estableciendo la relación entre campos, higitus del agente clave y capitales que se encuentran en el entramado que marca la pauta para la legitimación de la obra.

## CAPÍTULO 2. EL CAMPO DE LAS ARTES PLÁSTICAS

Lo que define al Pop Art es su interés central por las imágenes y los objetos producidos por los medios de comunicación y la sociedad de consumo. La publicidad, el cine, el supermercado, las revistas ilustradas, el cómic y la televisión, verdaderos emblemas de la cultura de consumo, constituyen su universo de referencia y su sello de identificación.<sup>110</sup>

Este capítulo tiene como principal objetivo realizar la reconstrucción del campo de las artes plásticas, espacio en el que se situó el Pop Art. En el primer apartado se puntualiza sobre el concepto de campo de Pierre Bourdieu, para que posteriormente se de paso a la reconstrucción del mismo.

Antes de realizar la reconstrucción del Pop Art, se consideró necesario señalar las raíces de esta expresión pictórica. Por tanto, en el segundo apartado se habla en torno al Dadaísmo y Expresionismo. Cabe destacar que la recuperación que se hace ahí es con fines sociológicos motivo por el cual se destacan solo aquellos elementos que están relacionados con la reconstrucción del campo a tratar. Posteriormente se contextualiza el espacio de acción de los artistas del Pop Art en la década de los cincuenta y sesenta. Es precisamente en el contexto donde los artistas encontraron los objetos clave de sus obras. Ante esto se plantea la necesidad de recuperar al Pop Art en dos espacios que son: Inglaterra y Estados Unidos. El fin de esto consiste en distinguir las especificidades que permitieron establecer una diferencia entre países mediante el uso de objetos, técnica, influencia con la sociedad, entre otros puntos.

Finalmente a manera de cierre se establece una reflexión sobre las características del campo de las artes plásticas y a su vez, se marcan las pautas de los elementos que permitieron que la obra de Andy Warhol llegara a convertirse en uno de las principales representaciones de esta corriente.

---

<sup>110</sup> García Bermejo, José. Pop... op.cit., p. 5.

## 2.1. El campo como herramienta metodológica para entender a las artes plásticas

Para Bourdieu la construcción de un campo es el resultado de un trabajo teórico-metodológico realizado por el investigador, quien a partir de un problema específico, responde a una pregunta concreta a través de la reconstrucción del mismo. Por tanto el campo visto como un perímetro delimitado por un problema “se define entre otras formas, definiendo aquella que está en juego y los intereses específicos que son irreductibles a los que se encuentran en juego en otros campos o en sus intereses propios”.<sup>111</sup>

El campo es el espacio de acción que orienta los movimientos de los agentes bien sea de manera individual o colectiva en función de una inquietud determinada por alcanzar. Todo campo existe gracias a tres elementos que son:

1. La existencia de un capital en común. Con base en este se genera un conocimiento específico que de igual modo, determina cuáles son las reglas a seguir en su interior.
2. Los agentes. Mediante el uso de su capital se mueven y establecen luchas para apropiarse de un mejor posicionamiento al interior del campo. Cuando el agente muere las instituciones tienen la tarea de conformar agentes en función de la lógica del campo (es decir, reafirmar un habitus<sup>112</sup> específico: historia social de un individuo). Por ejemplo en el caso de las Bellas Artes el habitus que conforman en el agente es con miras a que éste conozca la historia del campo de las artes plásticas.
3. La illusio. Es la creencia por lo que se está jugando. Los agentes al interior del campo necesitan conocer y creer que aquello a o que aspiran obtener vale la pena. Para alcanzar un mejor posicionamiento utilizan todos los recursos con los que cuentan, uno de ellos es el capital.

---

<sup>111</sup> *Íbid.*, p. 135-136.

<sup>112</sup> El concepto de habitus se desarrolla de manera más extensa en el siguiente capítulo. Aquí la recuperación que se hace es con miras de entender el campo según Bourdieu.

En la medida en que se participa y reproduce el juego, el campo se mantiene activo. Gracias a estas luchas se conforma e incrementa la historia del mismo que a su vez, se les transmite a los agentes mediante el habitus.

Al interior de los campos existen jerarquías entre los agentes mejor posicionados y en vías de ocupar un lugar. Los mejor posicionados son los que dictaminan las pautas por las que una persona es digna de ingresar a un mejor lugar en el campo. Por tanto, el esfuerzo que emplee el agente consiste en reconocer que el criterio y pertinencia de lo que plantea como funcional para el campo es digno de ser recuperado ya que responde a las necesidades específicas en un tiempo y espacio determinado, tal como lo efectuó Andy Warhol.

Por tanto los límites del campo siempre deben plantearse en el campo mismo “Los límites del campo se encuentran en el punto en el cual terminan los efectos del campo. Por consiguiente debemos intentar medir en cada caso, mediante diversos procedimientos, el punto en el que estos efectos estadísticamente detectables disminuyen o se anulan”<sup>113</sup>. De aquí proviene que los límites no sean rígidos, sino se modifican en función de las necesidades del mismo.

## **2.2. Sobre las raíces del Pop Art**

El Pop Art se ha definido de diversas maneras. Si bien cada autor aborda distintas áreas de esta corriente (como son aspectos de técnicas y materiales empleados por los artistas, historia del arte, artistas principales, influencia en Inglaterra, en Estados Unidos, etc.), no existe una uniformidad sobre este tema. No obstante destacan algunas definiciones como:

El término *arte pop* se refiere a un acontecimiento estilístico ocurrido en el arte occidental, aproximadamente entre 1956 y 1966 en Inglaterra y Estados Unidos [...] El Arte Pop tiene tres importantes características que lo distinguen. En primer lugar, es figurativo y realista, algo que no había sido el arte de vanguardia desde sus mismos comienzos con el realismo de Coubert. [...] En segundo lugar, el arte Pop fue creado en Nueva York y Londres y por lo tanto el mundo al que tiende esa mirada es el mundo muy especial de las grandes metrópolis de mediados del siglo XX. El Pop está enraizado en el medio ambiente urbano. No sólo eso, sino que el Pop contempla aspectos especiales de

---

<sup>113</sup> Bourdieu, Pierre. Respuestas por... op. cit., p.67.

ese medio ambiente [...] En tercer lugar los artistas Pop tratan sus temas de forma sumamente especial. Por un lado insisten en que el *comic* o la lata de sopa o lo que fuere son simplemente un <<motivo>>, una excusa para una pintura, como una manzana en una naturaleza muerta de Cézanne [...] En el arte Pop el motivo no es de ningún modo tradicional, es de una clase que nunca jamás ha sido utilizada como base para el arte, y en consecuencia, llama poderosamente la atención del espectador.<sup>114</sup>

Una definición más es que:

La abreviatura del término Popular Art. Esta corriente nació en los Estados Unidos hacia 1955 y también ha sido llamada New Dadá, por el interés que los artistas han tenido por el dadaísmo. [...] Su técnica consiste en colocar sobre una tela o una tabla objetos como relojes, pájaros, recortes de revistas o sencillamente combinar trozos de periódicos que aluden al mundo político o de la publicidad en general. Los objetos triviales así dispuestos atraen la atención del público que ve en estas concepciones una crítica contra el individualismo la brutalidad de que son objeto las clases desposeídas.<sup>115</sup>

Pese a esto, entender qué fue el Pop Art, cuándo surgió, cuál fue la propuesta y cuál fue la importancia de esta obra, obliga a plantear sus orígenes. Como este trabajo es de corte sociológico, la reconstrucción que se hace sobre dicha corriente artística es en un primer momento, para familiarizarse con los términos que son empleados a lo largo de esta investigación y, en segundo lugar, a su vez, para abarcar la pregunta eje de esta tesis que es: ¿de qué manera el Pop Art de Andy Warhol ganó legitimidad en el campo de las artes plásticas de su época? De tal forma que para entender esta relación, se retoma la propuesta metodológica de Pierre Bourdieu para explicar la dinámica que se emplea al interior del campo de las artes plásticas.

### **2. 3. Retrospectiva. Las fuentes del Pop Art**

La corriente artística conocida como Pop Art retomó elementos de dos corrientes previas: el Dadaísmo y el Expresionismo Abstracto. El Dadaísmo abarcó los años de 1914 a 1918, años de la Primera Guerra Mundial. Los fundadores de esta corriente fueron los artistas T. Tzara (rumano) y H. Ball (alemán). Dentro de este grupo se encontraron otros artistas como: M. Duchamp y F. Picabia, de los cuales, el primero de ellos tuvo una gran influencia en los artistas Pop Estadounidenses. El motivo por el cual le dieron este nombre fue

---

<sup>114</sup> Wilson, Simona. *El Pop Art*, Ed. Labor, Barcelona, 1974, p. 4-5.

<sup>115</sup> Lozano Fuentes, José Manuel. *Historia del Arte*, Compañía Editorial Continental, México, 1976, p. 572.

resultado del azar, tras buscar en el diccionario una palabra infantil donde observaron el vocablo “dadá, un caballito”.<sup>116</sup> Esta corriente artística cuestionó “el término tradicional del arte y trató como temas el insulto y la conmoción. [...] Dudar del arte significaba también dudar de sus formas y contenidos, de su recepción habitual y de los conceptos de belleza y verdad”<sup>117</sup>.

Los artistas del dadaísmo surgieron entre “1916, en el seno de un grupo de exiliados residentes en Zurich (donde otro grupo de exiliados encabezado por Lenin esperaba la revolución), como una protesta nihilista angustiada, pero a la vez irónica contra la guerra mundial y la sociedad que la había engendrado, incluso su arte”.<sup>118</sup> Muchos de estos artistas fueron exiliados, tal fue el caso de uno de los principales pintores: Kurt Schwitters, a quien se le culpó de ser espía alemán. Como se menciona a lo largo de su biografía<sup>119</sup>, Schwitters se vio obligado a mudarse constantemente. No era un artista aceptado en Alemania ya que en su obra retomó a soldados y personas que se vieron afectadas por este conflicto (como fue el caso de las mujeres que se vieron obligadas a trabajar para solventar los gastos del hogar mientras el esposo que se encontraba en el frente regresara).

La aportación de estos artistas consistió en expresar a través de su obra el lado negativo que también podía traer consigo la tecnología en boga, tal como se puede ver en los cuadros de Picabia de 1917.

Estos artistas reflejaron que vivían en una:

Era de los cataclismos, el arte vanguardista de la Europa central no se caracterizaba por su tono esperanzador, aunque las convicciones ideológicas llevasen a sus representantes revolucionarios a adoptar una visión optimista del futuro [...] el futuro parecía igualmente enigmático. Pese al trauma de la primera guerra mundial, la continuidad con el pasado no se rompió de manera evidente hasta los años treinta, el decenio de la Gran Depresión, el fascismo y la amenaza de una nueva guerra.<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Fleming, William. *Arte, Música e Ideas*, Ed. Mc Graw Hill, México, 1994, p. 347.

<sup>117</sup> Osterrworld, Tilman. Pop... op. cit., p. 132.

<sup>118</sup> Hobsbawn, Eric. *Historia del siglo XX*, Ed. Critica, Barcelona, 1995, p. 183.

<sup>119</sup> Ver: Museo de Arte Moderno. *Kurt Schwitters*, México, 2003.

<sup>120</sup> Hobsbawn, Eric, *Histira del...* op. Cit. p. 192-193.

Dentro de este mismo periodo cabe destacar la obra de John Hearfield quien a través de un fotomontaje de Hitler hizo alusión a que éste sólo se llenaba con del dinero (que está pintado en la traquea y el estómago). Al recuperar a este personaje emblemático, Hearfield hace una reflexión sobre la desolación y destrucción que la guerra trajo consigo.

La gran mayoría de estos artistas permanecieron en el anonimato y abandono Muchos de ellos no pudieron salir de Europa ya que estaban exiliados o se encontraban en las fronteras en condiciones económicas y sociales bastante deterioradas. Por este motivo esta corriente se caracterizó por ser propiamente regionalista “la vanguardia no europea era prácticamente inexistente fuera del hemisferio occidental, donde se habían afianzado firmemente tanto en la experimentación artística como en la revolución social”<sup>121</sup>.

Estos artistas retomaron parte de la tecnología de su época para hacer una reflexión sobre su sociedad. Una de estas técnicas fue la del *collage* basada en las fotos periodísticas. En estas “descubrieron la fotografía como medio de comunicación: a la creencia ilusoria de que la cámara no miente, esto es que representa la auténtica verdad y los adelantos tecnológicos que hicieron posible tomar fotografías instantáneas con nuevas cámaras más pequeñas”<sup>122</sup>.

Un artista más que fue retomado fuertemente por los artistas del Pop Art fue Duchamp quien en 1917 aportó a la exposición <<Independence>> un urinario firmado con el pseudónimo Richard Mutt. En esta imagen Duchamp llevó un objeto común y corriente como un urinario al campo de las artes plásticas. En relación a esto, él comentó lo siguiente: “<<Carece de toda importancia si Mutt hizo la fuente con sus propias manos o no. Él la eligió. Tomó un objeto doméstico y lo colocó de tal manera que su finalidad desapareció tras el título y la nueva perspectiva, creando así un nuevo sentido para ese objeto.”<sup>123</sup> Su obra influyó notablemente en los artistas del Pop Art, principalmente sobre Andy Warhol del cual se hará referencia en el capítulo siguiente de manera más detenida.

---

<sup>121</sup> Íbid., p. 194.

<sup>122</sup> Íbid, p. 196.

<sup>123</sup> Osterworld, Tilman. Pop... op. cit., p. 132.

La importancia de retomar esta corriente consiste en ver que aquí, los artistas introdujeron a su obra nuevos elementos tales como “textos y las imágenes de carteles publicitarios, los slogans, los panfletos revolucionarios, el arte popular y la cultura cotidiana en collages<sup>124</sup>, características que fueron retomadas en muchos artistas del Pop Art.

Se puede ver que para el Dadaísmo

Nninguna cosa es más grande que cualquier otra, y esto es, en definitiva, el primer rayo de esperanza que el artista puede descubrir en la banalidad de la trascendencia con la que se ha cargado el concepto del arte. Un dadaísta es alguien que no considera ninguna cosa más importante que otra.<sup>125</sup>

La propuesta artística de esta corriente consistió en mostrar inconformidad con la contienda en la que se veía Europa comprometida y contra la sociedad que la secundaba. Esta corriente tuvo como objetivo reflejar “un vacío del espíritu que persigue el derrumbamiento de lo existente; también desean sembrar, la confusión y dicen que los llamados valores de la cultura occidental no tienen sentido empezando por el arte”.<sup>126</sup> Cabe destacar que estos artistas, vieron de cerca los enfrentamientos bélicos y los problemas suscitados como consecuencia de dichos conflictos a lo largo del tiempo. Con esto se puede ver que el Dadaísmo: “fue el producto de la desilusión, la derrota y la carnicería espantosa de la Primera Guerra Mundial. Los angustiados artistas sintieron que la civilización que había producido esos horrores debía ser barrida y comenzar otra nueva.”<sup>127</sup>

Otra corriente retomada por algunos artistas del Pop Art fue el Expresionismo Abstracto. Éste fue un movimiento pictórico norteamericano que surgió en los años cuarenta y predominó una década después. Abarcó en parte, la literatura, el cine y la música y dentro de sus principales exponentes se encuentran Jackson Pollock (quien influyó en algunos de los artistas Pop), Willem de Kooning, Franz Kline, Mark Rothko, entre otros.

---

<sup>124</sup> Ver: Glosario.

<sup>125</sup> Osterrworld, Tilman. Pop... op. cit., p. 133.

<sup>126</sup> Íbidem.,

<sup>127</sup> Ibid.,

Los artistas de esta corriente se caracterizaron porque su obra “está totalmente consciente del mundo visible, pero dejan atrás la idea clásica del arte como imitación de la Naturaleza, cierra los ojos al exterior para dedicarse a explorar la mente, el espíritu y la imaginación.”<sup>128</sup> Las obras de estos artistas pueden ir desde algún suceso tranquilo o nostálgico hasta algún recuerdo que provoque inclusive la histeria.

Los expresionistas abstractos utilizaban invariablemente lienzos de gran formato y aplicaban la pintura con rapidez y fuerza, a menudo utilizando grandes pinceles, a veces derramando la pintura o incluso arrojándola directamente sobre el lienzo. Este expresivo procedimiento pictórico se consideraba a menudo tan importante como la pintura misma.<sup>129</sup>

En la obra de Kooning se encuentra parte de la influencia que se verá en los artistas del Pop Art Británico, sobretodo en la utilización de los colores llamativos y las pinceladas gruesas o toscas.

#### **2.4. Las raíces: historia social de una década (1955-1965)**

La década de 1955 a 1965 fue un periodo de constantes transformaciones a nivel mundial. Ya que en este apartado se realizará la reconstrucción de la historia social de esta década, dicha recuperación será con base en los acontecimientos más cercanos que influyeron en mayor o menor medida a los artistas del Pop Art.

Un acontecimiento que marcó sin dudas este período fue el crecimiento demográfico. Tras las dos Guerras Mundiales y con mayor estabilidad social, se dio un incremento en la población: “En 1940 los Estados Unidos contaban con 123 millones de habitantes: 1951, con 151 millones y en 1960, con 179 millones. La razón de esta sorprendente expansión era simplemente el crecimiento del índice de natalidad y la disminución del índice de mortalidad”<sup>130</sup>. Estas nuevas generaciones crecieron ante un fenómeno característico de estos años que fue la brecha generacional más marcada. Si bien, los grupos de edad no son nada nuevo, éstas personas tuvieron que crecer bajo un “enorme abismo histórico que

---

<sup>128</sup> Fleming, William. *Arte, Música...* op. cit., p. 336.

<sup>129</sup> *Íbidem.*,

<sup>130</sup> Willi, Paul. *Los Estados Unidos de América*, Ed. Siglo XXI, México, 2005, p. 366.

separaba a las generaciones nacidas antes de, digamos, 1925 y las nacidas después, digamos, de 1950; un abismo mucho mayor que el que antes existían entre padres e hijos.”

131

Con el incremento poblacional las grandes ciudades se fueron extendiendo poco a poco. Al final de los años de guerra e inicios de la posguerra:

Las familias se veían obligadas a mudarse a casas abarrotadas y en pésimo estado o a alojarse en los numerosos barrios de caravanas y barracones que surgieron en las inmediaciones de las zonas industriales, muchos de los cuales carecían de las debidas instalaciones sanitarias y constituían una amenaza para la salud. [...] no era nada insólito hallar viviendas ocupadas por 25 personas o familias de once miembros habitando destartados barracones de 8 metros cuadrados de superficie<sup>132</sup>.

Es en esta época cuando se distinguieron en Estados Unidos “tres áreas urbanas bien definidas: Chicago-Detroit, Boston-Nueva York-Washington y San Francisco-Los Ángeles”<sup>133</sup>.

Con este crecimiento poblacional se puso énfasis en un sector: los jóvenes. Al representar a una fracción considerable de la sociedad esta “juventud pasó a verse no como una fase preparatoria para la vida adulta, sino en cierto sentido, como la fase culminante del pleno desarrollo humano”<sup>134</sup>. Con esto la dinámica familiar se modificó ya que:

La cantidad de gente que vivía sola (es decir, que no pertenecía a una pareja o a una familia más amplia) también empezó a dispararse. En Gran Bretaña permaneció más o menos estable durante el primer tercio del siglo, en torno al 6 por 100 de todos los hogares. [...] Pero entre 1960 y 1980 el porcentaje casi se duplicó, pasando de 12 al 22 por 100 de todos los hogares [...] En cambio, la típica familia nuclear occidental, la pareja casada con hijos se encontraba en franca retirada. En los Estados Unidos estas familias cayeron del 44 por 100 del total de hogares al 29 por 100 en veinte años (1960-1980)<sup>135</sup>.

---

<sup>131</sup> *Íbid.*, p. 320.

<sup>132</sup> *Íbid.*, p. 335.

<sup>133</sup> *Íbid.* p. 367.

<sup>134</sup> Hobsbaw, Eric, *Historia del...* op. cit, p. 327.

<sup>135</sup> *Íbid.*, p. 324.

Estos jóvenes fueron demandando mayores servicios como sucedió en Estados Unidos. Ante una sociedad que iba en aumento el Gobierno tuvo que hacer frente a una necesidad: la vivienda

Durante la década de 1930 la vivienda estándar nacional se deterioró malamente. Casi no se iniciaban nuevas construcciones ya que las familias apremiadas unían sus recursos para emplearlos en viviendas compartidas. En muchas ciudades no era raro que una docena de personas ocuparan el mismo departamento de un solo dormitorio. El retorno de los buenos tiempos trajo mayor demanda de viviendas; el gobierno federal y los constructores privados trataron de satisfacer esta demanda mediante la ejecución de proyectos de edificación urbana, suburbana y de muy pocos planes habitacionales oficiales.<sup>136</sup>

Estos espacios fueron retomados principalmente por los artistas del Pop Art estadounidense donde reflejaron a través de su arte aspectos de lo que representaba vivir en estas sociedades. Al transformarse la familia y la vivienda de igual modo se modificó la forma de vida. Una manera en que esto sucedió fue a través de los objetos que empezaron a consumirse. La sociedad “de la posguerra fue sostenida por una elevación constante de los salarios *que ayudaron a que* entre 1945 y 1952 los créditos al consumidor aumentaran en un 800 por ciento. El presupuesto de publicidad de la nación se remontó de 3.000 millones de dólares en 1954 a 12.000 millones en 1960”<sup>137</sup>. El consumo fue un tema recurrente a través de la obra plástica de estos artistas como se puede observar en el anexo de imágenes. Cada uno a su estilo, abordó algún tema relacionado con el consumo y su sociedad.

Estos nuevos créditos posibilitaron a que una gran cantidad de familias estadounidenses tuvieran un televisor que era:

Cuando menos, más omnipresente [...] Desarrollado a fines de la década de 1920 pero todavía una rareza en 1945, la televisión se convirtió rápidamente en el medio predominante de entretenimiento público y publicidad de Estados Unidos. En 1952, dos tercios del total de familias poseían un aparato; una década después, a fines de la “era dorada” de la televisión, era difícil que alguna no lo tuviera. En la década de 1970 el aparato de TV color, que había sido símbolo fundamental del éxito para la clase obrera,

---

<sup>136</sup> Sellers Charles, May Henry. *Sinopsiss de la Historia de los Estados Unidos*, Ed. Fratema, Buenos Aires, 1985, p. 641.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 643.

se convirtió de tal manera en lugar común que las familias que no lo poseían se consideraban paupérrimas<sup>138</sup>.

Con esto, “la radio y el cine perdieron su primer puesto en el terreno del entretenimiento, pero ambos respondieron creativamente y sobrevivieron mediante formas modificadas”<sup>139</sup>. Ahora la información que era recibida pasó del medio impreso al medio visual, este aspecto fue recuperado por Warhol (véase capítulo tercero).

Un objeto más que tuvo influencia en esta década fue el automóvil ya que éste era:

El tema de los sueños de casi todos [...] gran símbolo del status norteamericano, medio de movilidad social y física. Durante la década de 1950 se vendieron todos los años un promedio de casi siete millones de automóviles y camiones nuevos. Si bien condenados a durar poco debido a que caían en planificado desuso, el automóvil era una muestra lujosa de utilidad llamativa, comodidad y consumo conspicuo.<sup>140</sup>

Henry Ford “propuso hacer un automóvil al alcance del ciudadano medio, ello a costa de la calidad, o de una supuesta calidad, del material: el hierro y el acero. El automóvil se ha puesto al alcance de todos por la colaboración de la ciencia y la tecnología en la creación de nuevos materiales [...]”<sup>141</sup> que en parte estuvo apoyado por la publicidad que gastó fuertes sumas de dinero en diferentes campañas “en los medios impresos, radiales y televisivos”<sup>142</sup>.

Fue en esta década cuando surgió un mercado enfocado a los jóvenes primero el mercado de artículos propios de muchachas adolescentes, como blusas, faldas, cosméticos y discos hasta llegar a la adquisición de artículos de línea blanca o de movilidad. Estos artículos y la utilización que usaron sobretodo en la publicidad, fueron retomados por el Pop Art tanto británico como estadounidense bien sea para glorificarlo o para condenarlo.

---

<sup>138</sup> *Íbid.*, p. 644

<sup>139</sup> *Íbidem.*,

<sup>140</sup> *Íbid.*, p. 643.

<sup>141</sup> Haro Tecglen, Eduardo. *La sociedad de consumo*, Ed. Salvat, Barcelona, 1975, p. 65.

<sup>142</sup> SellersCharles, May Henry. Sinopsis de... op. cit., p. 643.

## 2.5. El Pop Art en Inglaterra

El Grupo que conformó el Pop Art Británico tuvo su primera reunión en Inglaterra y fue convocado por Peter Reyner Banham en el invierno de 1952-1953. El tema principal de las reuniones consistió en hablar sobre las nuevas técnicas. Como ya se mencionó en el capítulo anterior, este grupo estuvo conformado por personalidades provenientes de diferentes ámbitos. Dentro de sus miembros fundadores se encontraron Richard Hamilton (profesor de diseño industrial), Nigel Henderson (Fotógrafo), Eduardo Paolozzi (profesor de diseño textil), William Turnbull (escultor), Theo Crosby, Alison Smithson (arquitectos), Nigel Walthers (diseñador), Reyer Banham y Tony de Renzio (asistente del ICA).

Cada uno de ellos aportó una inquietud a partir de sus intereses personales. Pero pese a las diferencias que pudieron existir entre profesiones, existió un punto en común que los obligó a reunirse en los diferentes eventos que, cabe destacar, nunca llevaron a cabo una periodicidad estricta. La inquietud del grupo consistió en discutir sobre la “cultura vernácula que iba más allá de sus simples intereses [...] El punto de contacto era la cultura urbana de producción masiva: películas, publicidad, ciencia ficción, música pop”<sup>143</sup>.

Parte de estos artistas presenciaron la Segunda Guerra Mundial, vieron cómo Europa quedó vulnerable tras los enfrentamientos bélicos, y a su vez, observaron cómo Estados Unidos se reafirmó al liderazgo del mundo. Asimismo presenciaron cómo “A la salida de ambas guerras, los Estados Unidos estuvieron en condiciones de exportar hacia Europa [...] <<productos culturales>> que quizá no correspondían –precisamente- a una expectativa, pero que, en cualquier caso fueron aprobados.”<sup>144</sup> Este tipo de situaciones las fueron incorporando poco a poco al arte. Algunos de estos artistas tuvieron la oportunidad de ir a Estados Unidos a lo largo de su vida (véase anexo de biografías para mayor detalle), por tales motivos vieron que en este periodo de “entreguerras los viajes eran raros y *por el*

---

<sup>143</sup> Lippard, Lucy. El Pop...op. cit., p. 31.

<sup>144</sup> Aries, Philippe y Dubby, George. *Historia de la vida privada*, Vol. 5, Editorial Taurus, Madrid, 1991, p. 354.

*contrario, éste acto quedaba reservado a algunos hombres de negocios y a turistas privilegiados.*”<sup>145</sup>

Estos artistas iniciaron el debate sobre algunos temas que había traído consigo la nueva tecnología. Tal como se señala en los libros de Historia, en esta época fue característico que:

El sábado por la noche y el domingo por la tarde, las salas de barrio congregaban a familias enteras para asistir a este rito cinematográfico en el que *westerns*, comedias musicales y *polars* sobre los daños ocasionados por la prohibición no pasaban de ser meras diversiones sin repercusión alguna sobre la vida privada de los espectadores. El cinematógrafo aportaba [...] lo que esperaban: no la realidad americana, que no tenía ninguna necesidad de llevar a la práctica, convencidos como estaban de que sólo el modo de vida [...] poseía la excelencia que provenía de su carácter milenario, sino el mito americano. Tenían necesidad de Al Capone y del gangsterismo siempre y cuando no saliesen de Chicago y en Montargis se pudiese seguir viviendo con la máxima seguridad. Apreciaban la justicia expeditiva del *Far West* y la corrupción de los *sheriffs*, protegidos como estaban por la integridad de su magistratura. Adoraban el inmenso éxodo de los heroicos pioneros de las películas de John Ford amontonados en los carros y adentrándose incansables hacia el Pacífico por cuanto les permitía reunir a sus hijos y nietos en las comidas dominicales.<sup>146</sup>

Este tipo de características propias de su época fueron retomadas por los artistas del Pop Art Británico, el cual pasó por diferentes etapas. La primera fase del Pop Art Británico surgió entre 1953 y 1958<sup>147</sup> y estuvo vinculada principalmente a temas tecnológicos. Dentro de esta etapa se encontraron artistas como Paolozzi, Richard Hamilton, William Turnbull, Theo Crosby y Toni del Renzio. Estos artistas tuvieron influencia de algunos libros tales como “*Foundations of Modern Art*, de Ozenfant, *Mechanization Takes Command*, de Sigfried Giedion, y *Vision in Motion*, de Moholy-Nagy.”<sup>148</sup> Aquí los artistas dieron más importancia “a las ilustraciones que a los textos, que para su gusto tenían demasiadas consignas sobre el <<espíritu moderno>> y <<la integración de las artes>>.”<sup>149</sup>

---

<sup>145</sup> *Íbid.*, p. 358.

<sup>146</sup> *Íbid.*, p. 538-539.

<sup>147</sup> Lippard, Lucy. *El Pop...* op. cit., p. 32.

<sup>148</sup> *Íbidem.*

<sup>149</sup> *Ídem.*

En su obra se puede observar la influencia de la cultura americana. Como se planteó en el capítulo primero, en el cuadro de Paolozzi (**Ver imagen 1 en el anexo**) se ve la técnica del *collage*<sup>150</sup> mediante la utilización de revistas americanas como Life, Look, Esquire, cómics y revistas de ciencia ficción. Este tipo de técnica fue retomada también por artistas del Pop Art Estadounidense.

Richard Hamilton es otro de los artistas que representan la influencia de la sociedad estadounidense. En su obra titulada “Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?” (**Ver imagen 2 en el anexo**) introduce objetos como una aspiradora, la televisión, entre otros. Aquí Hamilton realizó una alusión irónica a la sociedad de consumo, a la disponibilidad de los productos y las imágenes que aparecían en los medios de comunicación de ese tiempo.

Tanto Hamilton como Paolozzi realizaron diferentes exposiciones. En esta tesis cabe destacar la que se efectuó en 1955 en el Instituto de Arte Contemporáneo; <<Man Machine and Motion>> en donde se exhibió el cuadro de Hamilton. En esta exposición el tema principal fue la relación entre el hombre y la máquina.

La segunda fase del Pop Art Británico surgió entre 1957 y 1961<sup>151</sup>. Aquí se encontraron artistas como Peter Blake y Richard Smith. En esta fase se ve la influencia del expresionismo abstracto propio de Estados Unidos y del que se hizo referencia en el apartado anterior. En la obra de Blake (**Ver imagen 7 en el anexo**) se aprecia la forma en que él percibió la sociedad estadounidense. Si bien, en este autorretrato se observa a una persona común y corriente, Blake utilizó elementos de ésta sociedad como la revista que muestra a Elvis Presley (quien se convirtió en icono del cine norteamericano en aquellos años), la bandera estadounidense y vestimenta de mezclilla. Asimismo, en este cuadro también se aprecia la alusión que realizó hacia la Fuerza Aérea Norteamericana a través de la utilización de la bandera dentro de su vestimenta. Se puede observar que los artistas que conformaron la segunda fase del Pop Art Británico “desviaron la atención al medio

---

<sup>150</sup> Ver Glosario.

<sup>151</sup> Lippard, Lucy. El Pop...op. cit., p. 41.

ambiente mismo, *es decir, a todo* el bombardeo a que se sometían los ojos, los rótulos y los letreros, los carteles, los colores y las luces de los medios de comunicación de masas”.<sup>152</sup>

La tercera y última fase del Pop Art Británico apareció en 1961 a raíz de la exposición titulada: <<Jóvenes Contemporáneos>> que se efectuó en el *Royal Collage of Art*. En esta fase se encontraron artistas como: Peter Philips, Patrick Caulfield y Joe Wilson principalmente. En sus cuadros se ve la manera en que tratan algunos leguajes de los medios de comunicación tal como se planteó en el capítulo anterior.

Esta nueva corriente artística respondió a inquietudes sociales propias de su época. Aquí “la tecnología no sólo hizo que el arte fuese omnipresente, sino que transformó su percepción”<sup>153</sup> ya que permitió la incorporación de nuevos objetos, imágenes, paisajes, sonidos, entre otros puntos. Por tanto, pese a que esta corriente se desarrolló también en Estados Unidos siempre existieron elementos distintivos en función de la época, acontecimientos que presenciaron, formas de percibir la realidad social, formación artística, entre otros elementos que se irán desarrollando a lo largo de este capítulo.

Con estos nuevos objetos estos artistas no sintieron un desdén “por la cultura popular estandarizada [...] sino que se aceptaba como hecho consumado, se debatía en detalle y se consumía con entusiasmo. Una consecuencia de los debates fue sacar la cultura pop del terreno del <<escapismo>>, la <<pura diversión>>, la <<distracción>>, y tratarla con la misma seriedad que el arte.”<sup>154</sup>

El Pop Art Estadounidense apareció a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta. Al igual que su antecesora corriente británica, pasó por diferentes fases. A través de cada una de ellas, los artistas recuperaron aspectos propios de su época.

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 46. *Las cursivas son mías.*

<sup>153</sup> Hobsbawm, Eric. *Historia del...* op. cit., p. 497.

<sup>154</sup> Lippard, Lucy. *El Pop...* op. cit., p. p. 32.

Esta corriente recuperó “El Progreso, los medios de comunicación y el culto a las estrellas que florecían en Hollywood y sobre todo en Nueva York, la capital cultural de los EEUU.”<sup>155</sup> Aquí, la tecnología revolucionó al arte de manera más radical, ya que los artistas estadounidenses crecieron junto con las nuevas industrias y objetos de consumo provenientes de la cinematografía, publicidad, entre otros ámbitos que si bien, fueron recuperados en Inglaterra, la forma en que se hizo esto fue diferente.

Los artistas Pop en Inglaterra la abordaron principalmente para debatirla como un hecho consumado y recuperaron objetos extranjeros a diferencia de los artistas estadounidenses que la retomaron como algo que surgía en su sociedad y que aún no había llegado a su fin tal como su obra. Para entender esta idea, en el siguiente apartado se irán abordando de manera conjunta al Pop Art Estadounidense (a través de sus diferentes fases históricas) junto con los procesos sociales a los cuales respondieron.

## 2.6. El Pop Art en Estados Unidos

La primera fase del Pop Art Estadounidense surgió a lo largo de la década de los años cincuenta. Aquí, se encontraron artistas como Jasper Johns y Robert Rauschenberg. Cada uno de ellos plasmó en su obras aspectos propios de esta época. La obra de Johns<sup>156</sup> retoma un objeto característico de la sociedad estadounidense: la bandera nacional. *Is it a flag or is it a painting?* (¿es una bandera o un cuadro?) muestra la manera sátira que utilizó Johns respecto a su propia obra. **(Ver imagen 5 en el anexo)**. Aquí, “La pregunta <<bandera o cuadro>> apunta al efecto de la identificación entre reproducción y realidad con el que el artista pop manipula incluso al observador acostumbrado al arte, llevándole una disyuntiva aparentemente absurda”.<sup>157</sup> Para él la bandera sobrevive por sí misma ya que está presente en todos los eventos nacionales bien sea una fiesta familiar, aniversario, día de la bandera, desfile, etc. Johns recuperó este objeto a partir de la manera en que ha sido popularizada

---

<sup>155</sup> Osterrworld, Tilman. Pop... op. cit., p. 83.

<sup>156</sup> Este autor se encuentra dentro de la fase pre-pop y en su obra se puede distinguir la influencia que tuvo del expresionismo abstracto principalmente a través del uso de los colores brillantes y las pinceladas gruesas. Ver: anexo de imágenes, biografías y glosario.

<sup>157</sup> Osterrworld, Tilman. Pop... op. cit., p. 36.

por la industria del ocio. Por lo tanto, con la introducción de este objeto se fue conformando el universo de referencia de los demás artistas Pop.

Otro artista perteneciente a esta primera fase del Pop Art Estadounidense fue Robert Rauschenberg. En su obra incorporó aspectos propios de la historia del arte, diseño y cine principalmente. Asimismo en sus cuadros se percibe la influencia proveniente del Expresionismo Abstracto, principalmente de Jackson Pollock y su técnica conocida como *action painting*.<sup>158</sup>

La obra de Rauschenberg se caracterizó porque “El artista no dedicó su atención a los aspectos más elegantes de la civilización urbana, sino a lo utilizado y desechado, a cosas que han perdido su aspecto más brillante”<sup>159</sup>.

La segunda fase del Pop Art Estadounidense se desarrolló a lo largo de la década de los años sesenta. Aquí se encontraron artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann entre otros. Para este tiempo Warhol había diseñado zapatos, Rosenquist pintó anuncios propagandísticos, Rauschenberg era dibujante publicitario, Lichtenstein era diseñador y Wesselmann dibujaba caricatura. Dentro de esta etapa los artistas recuperaron sus experiencias del dibujo publicitario, el diseño y la pintura de carteles.

Del primero que se hará referencia es de Tom Wesselmann. En su obra refleja los objetos publicitarios provenientes de anuncios televisivos y objetos de uso corriente. La forma en que los utilizó fue a partir del *collage* y *ensamblaje*<sup>160</sup> principalmente. En el cuadro de 1967 titulada *Great American Nude No. 98* (**ver imagen 8 en el anexo**), Wesselmann utilizó el poder de la seducción característico de la publicidad televisiva.

---

<sup>158</sup> Ver Glosario.

<sup>159</sup> Osterworld, Tilman. Pop... op.cit., p. 158.

<sup>160</sup> Ver Glosario.

La televisión y publicidad fueron dos elementos básicos para esta corriente de artistas Pop estadounidenses ya que muchos de ellos trabajaron en alguna de estas esferas,<sup>161</sup> por lo que fueron recuperándolo a lo largo de sus obras. Wesselmann, Warhol y Lichtenstein fueron influenciados principalmente por los anuncios televisivos. Ellos vieron cómo la televisión tuvo un alcance nacional después de la “Segunda Guerra Mundial y se desarrolló como una actividad mantenida fundamentalmente por la publicidad. En los primeros años, programas enteros eran producidos y controlados por anunciantes individuales, más tarde se dieron cuenta de que ganaban más si en cada programa se anunciaban varias marcas.”<sup>162</sup>

Este tipo de publicidad se distingue en la obra de Wesselmann quien recuperó elementos como la sensualidad de la mujer, un cigarro, una naranja y una caja de pañuelos desechables. **(Ver imagen 8 en el anexo)**. Aquí, “el objeto de consumo debe estar revestido de unas condiciones que rebasan sus propias cualidades con su propia realidad. Debe ser mitificado, convertido en ídolo”.<sup>163</sup> Esto Wesselmann lo utilizó al poner rasgos deseables de la mujer como la boca y los senos. Para él, la mujer no es el elemento principal, sino la forma en la que es recuperada por la publicidad a través de que éste objeto se pueda asociar a “imágenes gratas, o consideradas como artísticas [...] dotarlo de valores sexuales o suponer que los presta a quien lo consume.”<sup>164</sup>

Este aspecto si bien es recuperado por los artistas del Pop Art Estadounidense, responde a lo que se vivía. En ésta década la juventud tuvo un gran auge ya que la mayoría de la sociedad estadounidense estaba conformada por jóvenes. De igual forma, en ésta década, las campañas publicitarias destinaron fuertes sumas de dinero a la mujer. Aquí, se les mostraba como una persona guapa y bien vestida. Si bien estos productos no eran algo reciente<sup>165</sup>, pudieron ser consumidos por otros sectores de la sociedad gracias a la opción de comprar a crédito. Con esto, más familias pudieron gozar de estos objetos de tal forma que para

---

<sup>161</sup> Para mayor referencia consulte anexo de biografías.

<sup>162</sup> Toussaint, Florence. *Televisión sin fronteras*, Ed. Siglo XXI, México, 1998, p. 31.

<sup>163</sup> Haro Tecglen, Eduardo. *La sociedad...* op. cit., p. 45.

<sup>164</sup> *Íbid.*, p. 50-51.

<sup>165</sup> La radio empezó a ser utilizada desde 1906 gracias a un experimento que abrió la opción a empezar a utilizar la banda sonora. Asimismo General Electric existía desde la década de los años veinte y la televisión estaba presente desde antes de la Segunda Guerra Mundial.

1952, dos tercios del total de familias poseían un aparato, una década después, a finales de la “era dorada” de la televisión, era difícil que alguno no lo tuviera. En la década de 1970 el aparato de TV color que había sido símbolo fundamental del éxito para la clase obrera, se convirtió de la manera en lugar común que las familias que no poseían se consideraban paupérrimas [...] entre 1945 y 1952 los créditos al consumidor aumentaron en un 800 por ciento. El presupuesto de publicidad de la nación se remontó de 3.000 millones de dólares en 1945 a 12.000 millones en 1960. Bombardeos por campañas de venta cada vez más sofisticadas en los medios impresos, radiales y televisivos, los norteamericanos transformaron el deseo en necesidad y se gratificaron con una oleada de objetos.<sup>166</sup>

Por lo mismo los artistas del Pop Art Estadounidense recuperaron a lo largo de su obra diferentes objetos y otro más que retomaron fue el automóvil. Este objeto fue utilizado de distintas perspectivas por los artistas, por ejemplo en el caso de Warhol lo manipula para mostrarlo como algo que provoca felicidad y desplazamiento pero también se asocia con la muerte. En el caso de Wesselmann es recuperado con base en el prototipo publicitario en combinación del *ensamblaje*<sup>167</sup>

No obstante, más allá de la forma en la que este objeto se muestra, se recuperó como

símbolo del status norteamericano, medio de movilidad social y física *puesto que* durante la década de 1950 se vendieron todos los años un promedio de casi siete millones de automóviles y camiones nuevos [...] el automóvil era una muestra lujosa de utilidad llamativa, comodidad y consumo conspicuo.<sup>168</sup>

Los artistas del Pop Art Estadounidense crecieron bajo una sociedad principalmente joven puesto que desde “1940 los EU contaban con 123 millones de habitantes en 1951 con 151 millones, y en 1960 con 179 millones”.<sup>169</sup> Los artistas del Pop Art como otros jóvenes de su población, se trasladaron a las principales ciudades (como fue el caso de Warhol, Lichtenstein y Jasper Johns) sitios donde se encontraban las principales industrias (tanto publicitarias como Galerías).

Ellos presenciaron la consolidación de las grandes ciudades y su expansión. Por tanto, dentro de este desplazamiento y reubicación de sus talleres, algunos de ellos tuvieron

---

<sup>166</sup> Jenkins, Philip. *Breve Historia de Estados Unidos*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 644, 643.

<sup>167</sup> Ver Glosario.

<sup>168</sup> Jenkins, Philip. *Breve Historia...* op. cit., p. 643. *Las cursivas son mías.*

<sup>169</sup> Willi, Paul. *Los Estados...* op. cit., p. 366.

mayor contacto como fue el caso de Johns y Rauschenberg que llegaron a ser vecinos en sus talleres entre 1955 y 1958”.<sup>170</sup> De igual forma, las exposiciones que se realizaron a lo largo de la década de los años sesenta fomentaron que entre ellos mismos conocieran la obra de otros colegas (como fue el caso de Warhol, Oldenburg y Lichtenstein). Así, los artistas Pop vieron a través de su proceso formativo cómo las familias se trasladaron a nuevas viviendas y ciudades. Ahora el nuevo hogar era el departamento ya que al ser mayor el número de habitantes en estas nuevas ciudades, se tenía que satisfacer la “demanda mediante la edificación urbana, y suburbana”.<sup>171</sup> Este aspecto fue recuperado por los artistas del Pop Art pertenecientes a la tercera y cuarta fase.

Lichtenstein recuperó también este tipo de objetos pero desde la perspectiva del cómic principalmente a través del uso de diferentes técnicas artísticas como el *puntillismo*<sup>172</sup>. En su obra, se ocupó de “las consecuencias para el arte y el mundo artístico en su serie de retratos iguales con distintos nombres”<sup>173</sup> (**Ver imagen 10 en el anexo**), aquí incorporó viñetas y texto al estilo de los cómics. Lichtenstein en su obra intentó explicar e interpretar su época, la sociedad, la moda y el arte.

Lichtenstein utilizó los cómics para reflejar que lo que se ha denominado como Pop<sup>174</sup>, es deci, “una actitud de apreciación resultante de este consumo de masas, imprescindible *a priori* para que los fenómenos pop existieron y adquirieron todo su significado”<sup>175</sup>.

Tanto Warhol como Lichtenstein recurrieron a lo largo de su obra a íconos del cine (**Ver imágenes 10 y 11 en el anexo**). Ellos aludieron al “culto a las estrellas *como un símbolo más* del sufrimiento de la época; los rostros maquillados y embellecidos proporcionan los íconos de los años sesenta, compensan la frustración e insignificancia del consumidor que se asfixia en el anonimato. La imagen dirigida hacia el exterior, lo personal que estimulan los rostros de las estrellas, oculta su fragilidad y propensión interna frente a los hechos

---

<sup>170</sup> Osterrworld, Tilman. Pop... op. cit., p. 165.

<sup>171</sup> Jenkins, Philip. Breve Historia... op. cit., p. 641.

<sup>172</sup> Ver Glosario.

<sup>173</sup> Osterrworld, Tilman. Pop... op. cit., p. 103.

<sup>174</sup> La expresión de Pop se atribuye al crítico Alloway quien señaló que éste calificativo lo utilizó en un principio para referirse a los objetos de consumo.

<sup>175</sup> Moix, Terenci. *Historia social del cómic*, Ed. Bruguera, Barcelona, 2007, p. 40.

reales de la vida diaria. Las depresiones de Liz Taylor, el suicidio de Marilyn Monroe en 1961 y la soledad de Elvis Presley formaron parte de los rostro de esa época”.<sup>176</sup> Con esto se puede ver que “las formas de comunicación programadas que abarcan todos los ámbitos de la vida, transformaron también la importancia del arte. Éste se interesa por los objetos vulgares y triviales del mundo de consumo y la industria recreativa.”<sup>177</sup>

Por estos motivos el Pop Art no hubiera podido alcanzar el mismo impacto en otra época porque fue justamente aquí cuando se presentó el público y la sociedad que se identificaba con su obra que en este caso, fueron los jóvenes; grupo mayoritario que estuvo influenciado por los medios de comunicación. En este periodo se estima que las familias “dedicaban cinco horas diarias”<sup>178</sup> a ver la televisión, hecho fundamental para sentir afinidad a los objetos presentados en la publicidad y en la obra de estos artistas.

Estos jóvenes fueron representados a través de íconos del cine (como Marilyn Monroe, Elvis Presley y James Dean) y fueron recuperados por los artistas Pop. En el caso de Warhol se enfocó más en mostrar a las estrellas y lo que había detrás de ellas que en muchos casos fue la soledad y el suicidio. Esto se mostrará de mejor forma en el capítulo siguiente.

## **2.7. Características del campo de las artes plásticas**

Para Bourdieu, la realidad social es resultado de una multiplicidad de campos que convergen. Un campo es el resultado de la construcción teórico-metodológica que realiza el investigador que intenta responder una problemática concreta (bien sea un tema relacionado con educación, cultura, música, política, etc.).

A lo largo de los anteriores apartados de este capítulo, se ha realizado la reconstrucción del campo de las artes plásticas, espacio en el que surgió el Pop Art Británico y Estadounidense durante la década de los años sesenta. Por tanto, pensar en términos de un campo obliga a

---

<sup>176</sup> Osterrworld, Tilman. Pop... op. cit., p. 11. *Las cursivas son mías.*

<sup>177</sup> *Íbid.*, p.41.

<sup>178</sup> Paul Adams, Willi. Los Estados...op. cit., p. 360.

“pensar en términos de relaciones [...] En términos analíticos un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones”.<sup>179</sup> Como todos los campos, cada uno cuenta con características específicas y el campo de las artes plásticas no es la excepción. En éste existen agentes<sup>180</sup> (artistas) que se mueven constantemente al interior del mismo. Pero esto lo hacen de acuerdo a una lógica y/o reglas propias del campo. Aquí, lo que está en „juego’ no es la ganancia económica sino la creación y con esto, la distinción y legitimación de su obra.<sup>181</sup> Por lo tanto, al interior de este campo, los agentes se guían y actúan en base a una illusio, es decir, una creencia en base a lo que está en juego. Dicha

illusio [...] se refiere al hecho de estar involucrado, de estar atrapado en el juego y por el juego. Estar interesado quiere decir aceptar lo que acontece en un juego social determinado. Tiene sentido y sus apuestas son importantes y dignas de ser emprendidas.<sup>182</sup>

De tal forma que la illusio responde a un capital específico que sirve como “arma y como apuesta<sup>183</sup> y en este caso se necesita del capital cultural. Dicho capital:

Corresponde al conjunto de las calificaciones intelectuales, sean producidas por el sistema escolar o transmitidas por la familia. Este capital puede existir con tres formas: en estado incorporado, como disposición duradera del cuerpo (por ejemplo, la facilidad de expresión en público); en el estado objetivado, como bien cultural (la posesión de cuadros, obras, etc.), y en el estado institucionalizado, es decir, socialmente sancionado por las instituciones (como los títulos académicos).<sup>184</sup>

En este campo, los agentes (o artistas del Pop Art) se enfrentaron a una lucha constante ya que muchos de ellos representaron (según la lógica de Bourdieu) a los “recién llegados” que tuvieron que buscar la aceptación de los dominantes (como críticos de arte y dueños de galerías) para poder posicionarse de mejor forma al interior del campo. Por tanto, los artistas del Pop Art lograron posicionarse de mejor forma al interior del campo a través del

---

<sup>179</sup> Bourdieu Pierre. Respuestas por... op. cit., p. 64.

<sup>180</sup> Por cuestiones prácticas de redacción, se utilizarán de manera indistinta los términos agente, persona e individuo.

<sup>181</sup> Ver: Bourdieu, Pierre. ¿Y quién creo a los creadores? En: *Sociología y Cultura*, Ed. CONACULTA/Grijalbo, México, 1990. *Las cursivas son mías.*

<sup>182</sup> Bourdieu, Pierre. Respuestas por... op. cit., p. 78.

<sup>183</sup> Bourdieu, Pierre. La distinción... op. cit., p. 243.

<sup>184</sup> Bourdieu, Pierre. Respuestas por... op. cit., p. 65.

uso de técnicas válidas para el campo (como la serigrafía por ejemplo) y a su vez, empezar a exponer en las principales galerías (de las que se hará referencia en el capítulo tercero a través de la figura de Andy Warhol).

A través de la reconstrucción del campo de las artes plásticas se ha visto que los artistas del Pop Art contaron con una ilusión en común que fue alcanzar la distinción de sus obras y en relación a sus colegas y las anteriores corrientes artísticas. Ante esto se aprecia que para poder entrar a este campo los agentes necesitaron de su capital cultural para poder distinguirse de los “iletrados y letrados”<sup>185</sup>. Dicho de otro modo, los artistas del Pop Art se enfocaron en establecer una distinción de aquellos que pintan arte por el arte de aquellos que lo hacen en base al arte culto. Siguiendo a la lógica de Bourdieu, los primeros se caracterizan:

Por no tener en sí su legitimidad, no se sustenta en nada. Sólo es libertinaje de corazón y disolución del espíritu” mientras que los segundos (*al que pertenecieron estos artistas del Pop Art de los que se ha venido hablando*) se esforzaron por tener un truco, una originalidad, una manera [...] *es decir* cada uno se esfuerza por distinguirse gracias a una de las medidas que concurren en la ejecución.<sup>186</sup>

Por tanto, el campo de las artes plásticas está en interacción constante con otros campos y uno de ellos es el económico, espacio en el cual se sitúan los comerciantes y dueños de la galerías de arte de los que dependen los artistas para dar a conocer, vender y difundir su creación. Tal como lo dice Bourdieu, para el análisis del campo de las artes plásticas es necesario “tomar como objeto el conjunto de las relaciones (las objetivas y también las que se efectúan en forma de interacciones) entre el artista y los demás artistas, y, de manera más amplia, el conjunto de los agentes envueltos en la producción de la obra o, al menos, en la del valor social de la obra (los críticos, directores de galerías, mecenas, etcétera”.<sup>187</sup> Esto último se realizará de manera más detallada en el capítulo tercero en donde se retomará a Andy Warhol (artista del Pop Art Estadounidense), su obra y la relación que estableció con críticos de Arte y personalidades de su época para poder llegar a distinguirse al interior del campo de las artes plásticas.

---

<sup>185</sup> Bourdieu, Pierre. La distinción... op. cit., p. 226.

<sup>186</sup> Íbidem.,

<sup>187</sup> Bourdieu, Pierre. Sociología y...op. cit., p. 227.

A través de esta reconstrucción del campo de las artes plásticas se ve que “la autonomía del campo [...] es una autonomía parcial”<sup>188</sup> y si bien pareciera ser que estos artistas del Pop Art (bien fueran Británicos o Estadounidenses) emplearon una técnica o imagen en particular (como objetos de consumo, cómics, artistas de Hollywood, entre otros), todos ellos tuvieron una inquietud que respondió a los cambios de su sociedad.

Pero pese a esto, cabe destacar unas preguntas por responder que son: ¿Por qué el Pop Art pudo sobrevivir en esta época? En relación a esta interrogante cabe mencionar que fue en este periodo cuando se destinaron fuertes sumas de dinero para diversas campañas publicitarias. Por tanto, la población se enfrentó a constantes “Bombardeos por campañas de venta cada vez más sofisticados en los medios impresos, radiales y televisivos *ya que fue aquí cuando los norteamericanos transformaron el deseo en necesidad*”.<sup>189</sup> Y esto lo recuperaron los artistas del Pop Art Estadounidense en sus obras como fue el caso de Wesselman, Warhol y Oldenburg.<sup>190</sup>

Los artistas del Pop Art Estadounidense muestran objetos de consumo (como sopa Campbells, pasteles, artistas de Hollywood, entre otros) a través de técnicas propias del campo del arte (como la serigrafía, puntillismo, etc.<sup>191</sup>).

Con esto, la sociedad se siente identificada con estos objetos porque están presentes constantemente en su vida diaria. Por tanto, empiezan a surgir museos más accesibles, es decir, “los familiarizados”<sup>192</sup>. Dicho en términos de Bourdieu surgen

cosas para todos los gustos, que cada una de las fracciones de la clase dominante tenga sus artistas y sus filósofos, sus dueños y sus críticos, de la misma forma que tienen su peluquero, su decorador o su sastre, o que, como decía un pintor “todo el mundo se vende” entendiéndolo por ello que las pinturas de los más diferentes estilos terminan por encontrar comprador, no es el producto de una búsqueda intencionada sino el encuentro de dos sistemas de diferencias.<sup>193</sup>

---

<sup>188</sup> Ibid., p. 229.

<sup>189</sup> Jenkins, Philip. Breve Historia... op. cit., p.643.

<sup>190</sup> Ver anexo de imágenes.

<sup>191</sup> Ver glosario.

<sup>192</sup> Bourdieu, Pierre, La distinción .... op. cit., p. 227.

<sup>193</sup> Ibid., p. 229.

Por tanto, existieron dentro de los artistas del Pop Art aquellos que se enfocaron sólo en los objetos (como Oldenburg, Wesselman y Lichtenstein) y aquellos que también se enfocaron en las personas a las que iba dirigido su arte (como Warhol al hacer retratos de personajes famosos de su época).

La elección del objeto para pintar responde también al habitus del artista, es decir, a su formación. Ya que en el habitus se encuentran “las reglas, valores y disposiciones durables [...] este habitus nos asegura la coherencia entre su percepción de la sociedad y la del agente social individual: proporciona la articulación, la mediación entre lo individual y lo colectivo”.<sup>194</sup>

En relación a este último punto Warhol representa el ejemplo más claro ya que en sus obras utiliza objetos enfocados para todo tipo de clases y gustos (de los cuales se hará referencia en el capítulo subsecuente). Su obra va desde latas de sopa, accidentes automovilísticos, artistas de Hollywood y retratos de Liz Taylor.

---

<sup>194</sup> Bonnewitz, Patrice. Primeras lecciones... op. cit., p. 63.

## CAPÍTULO 3. ANDY WARHOL EN EL CAMPO DE LAS ARTES PLÁSTICAS

*You can't always get what you want but if you try some time,  
you just might find you get what you need*<sup>195</sup>.  
*The Rolling Stones*

La figura de Andrew Warhol ha sido susceptible de ser estudiada desde diferentes posicionamientos. Hoy en día existe una amplia variedad de películas en las que se abordan diferentes aspectos de su vida tales como: biografía<sup>196</sup>, análisis de su obra<sup>197</sup>, personas cercanas a lo largo de su existencia<sup>198</sup>, ayudantes de su taller<sup>199</sup> y periodos específicos de su vida que fueron marcados por algún acontecimiento<sup>200</sup>. Pese a esto, a través de la revisión de la filmología y bibliográfica existente, no existe una uniformidad para tratar el tema de Andy Warhol ya que la extensa obra que dejó (la cual abarcó temas relacionados con arte, creación filmica, empresario, manager de grupos de rock, entre otros aspectos) dificulta un abordaje íntegro de lo que esta figura representó para cada uno de estos ámbitos con los que se le relaciona. Por tanto, la labor en este último capítulo de esta tesis consiste en realizar el análisis del habitus de este artista para poder entender la relación que existe entre campo de las artes plásticas y su habitus en un tiempo y espacio determinado que se ha trabajado en capítulos anteriores.

### 3.1 El habitus como herramienta metodológica

Habitus es la herramienta fundamental si se quiere entender la relación que existe entre un agente<sup>201</sup> y el campo en el cual se desenvuelve. Al hacer referencia al habitus se debe tener

---

<sup>195</sup> “No siempre se puede conseguir lo que se quiere, pero si se intenta durante algún tiempo se podría conseguir lo que uno necesita”. *The Rolling Stones*.

<sup>196</sup> Ver: Ric Burns. *Andy Warhol. A Documentary Film*, PBS Home Video, USA, 2006, 240 min.

<sup>197</sup> Ver: Kultur International Films. *Andy Warhol*, USA, 2005, 50 min. y Miller, Ronald y Jeffrey Frazee. *Dali y Warhol*, RTC, History Chanel, México, 80 min. Ver: Rial Ugareo, Santiago. *Warhol para principiantes*, Ed. Era Naciente, Buenos Aires, 2001. Koestenbaum, Wayne. *Andy Warhol*, Ed. Penguin, Mondadori, Nueva York, 2001. García Bermejo, José. *Warhol*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 2005. Shanes, Eric. *Andy Warhol*, Ed. Numen, China, 2006, Cirlot, Lourdes. *Warhol*, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001, Honnef, Klaus. *Warhol*, Ed. Taschen, Alemania, 2006, Warhol, Andy. *Diarios*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1999.

<sup>198</sup> Ver: Pearce. Guy. *Fábrica de sueños*, Myriad Pictures, Film House, USA, 2006, 99 min.

<sup>199</sup> Ver: Schnabel, Julian. *Basquiat*, Miramax International, USA, 1997, 106 min.

<sup>200</sup> Ver: Jared, Harris y Talor Lili. *I shot Andy Warhol*, Metro Goldwyn Mayer, USA, 1995, 103 min.

<sup>201</sup> Bourdieu entiende como ‘agentes’ a todas aquellas personas que interactúan en los diferentes campos que conforman nuestra realidad en un tiempo y espacio determinado. La importancia de estos agentes consiste en

en cuenta que éste es todo aquello que “asegura la coherencia entre su concepción de la sociedad y la del agente social individual: proporciona la articulación, la medicación entre lo individual y lo colectivo”.<sup>202</sup> Dicho de otra manera, una agente a lo largo de su vida incorpora nuevos saberes, experiencias, formas de interpretar y actuar ante determinadas situaciones de acuerdo a un acontecimiento, por tanto, la conformación de nuestro habitus empieza desde temprana edad a través de la familia y se va modificando conforme se crece y desarrolla el agente<sup>203</sup> en sociedad.

Para entender cómo se conforma el habitus de una persona, se retoma el análisis que Patrice Bonewitz hace sobre Bourdieu. Aquí se señala la manera en que se modifican las acciones a lo largo de la vida. Bonewitz señala dos procesos por los cuales atraviesa la conformación del habitus de una persona que son:

1. El habitus primario. Este es el más perdurable debido a que fue constituido por disposiciones más antiguas que en este caso están representados por la familia: “ocupa una posición en el espacio social *en el momento en el que se adquieren esquemas de acción para poder moverse en sociedad*. De tal modo, el habitus puede ser considerado como un mecanismo de interiorización de la exterioridad: interiorizamos las propiedades vinculadas a la posición de nuestros padres en el espacio social”.<sup>204</sup> Dicho de otro modo, cuando se es niño se adquiere el significado del mundo a través de las enseñanzas que transmiten los familiares. Así, el primer habitus con el que se cuenta está orientado mediante la práctica. Este habitus ayuda a solucionar problemas o dificultades que se presentan en diferentes situaciones de la vida.
2. El habitus secundario. Este habitus está relacionado con la formación académica del agente ya que además de reafirmar el habitus previamente transmitido por la familia (a través de usos, costumbres, prácticas y modo de solucionar distintos

---

que dentro de su práctica logran posicionarse, modificar e inclusive cambiar características de un campo dado pero siempre bajo una lucha constante con sus semejantes.

<sup>202</sup> Bonewitz, Patrice. Primeras Lecciones... op. cit., p. 63

<sup>203</sup> Por cuestiones de redacción se utilizarán de manera indistinta las palabras agente, individuo y persona.

<sup>204</sup> *Íbid.*, 66, *las cursivas son mías*.

problemas) esta nueva fase del habitus se caracteriza por ajustarse en función de las necesidades y situaciones novedosas. Dicho de otro modo, cuando una persona crece y llega a una edad madura en la que busca un espacio en un campo determinado (como es el campo de las artes plásticas para Andy Warhol) va a incorporar nuevos saberes (adquiridos tanto de la práctica misma como de su formación escolar), formas de interpretar la realidad y actuar.

El habitus no sólo es producto social (en el momento en el que proviene de la sociedad y para la misma ya que nos brinda una personalidad) sino también responde a uno de carácter grupal (en el momento en que se ocupa un lugar específico en un campo dado y se intenta conservar). Por tanto y siguiendo la lógica que retoma Bonewitz de Bourdieu, el habitus de una persona puede distinguirse en los “principios o los valores en estado práctico [...] *que se relacionan con las posturas y disposiciones del cuerpo y las relaciones con el cuerpo, interiorizadas inconscientemente por el individuo durante su historia*”<sup>205</sup>.

El habitus no puede ser entendido si no se ve a éste como:

Una subjetividad socializada [...] La relación entre el habitus y el campo es, ante todo, una relación de condicionamiento: el campo estructura el habitus, que es producto de la incorporación de la necesidad inmanente de este campo o un conjunto de campos más o menos concordantes [...] la realidad social existe, por decirlo así dos veces, en las cosas y en las mentes, en los campos y los habitus, dentro y fuera de los agentes. Y cuando el habitus entra en relación con el mundo social del cual es producto, se encuentra como pez en el agua y el mundo le parece autoevidente<sup>206</sup>.

En los siguientes apartados se trabajará de manera más específica los habitus primario y secundario que se han venido planteando aquí, para que de esta manera se pueda entender cómo se va posicionando Andy Warhol en el campo de las artes plásticas y la forma en la que logra establecer la legitimación de su obra.

---

<sup>205</sup> Íbid., p. 65. *Las cursivas son mías.*

<sup>206</sup> Bourdieu, Pierre, Respuestas por... op. cit., p. 87-88.

### 3.2. Socialización primaria en el habitus de Warhol

Andrew Warhola, mejor conocido como Andy Warhol, nació el 6 de Agosto de 1928 en Pittsburg Pensilvania y fue el menor de 3 hijos, todos ellos varones. Sus padres fueron Julia y Andrew Warhola, ambos inmigrantes de la ex Checoslovaquia. Al llegar a Estados Unidos su padre trabajó en las minas de carbón mientras que su madre se dedicó al hogar y a criar a sus hijos. A Warhol se le inculcó la religión católico-bizantina, creencia que no abandonaría en ningún momento de su vida ya que éste asistió con regularidad a misas, confesiones dominicales y constantemente compraba crucifijos o imágenes de santos para su madre principalmente.

Su familia fue de escasos recursos y a Andy le tocó vivir la „Gran Depresión’ (1928-1933)<sup>207</sup>. Al igual que una gran mayoría de inmigrantes Warhol y su familia sufrieron las consecuencias de la crisis económica, dificultades para solventar los gastos, despido de trabajadores y rechazo de la población en parte por su dificultad para comunicarse (como fue el caso de su madre que nunca logró aprender el inglés). Pittsburg, su ciudad natal, se caracterizó en ese entonces por su paisaje “sus fábricas chillonas, sus ríos anaranjados, su permanente devenir de barcos y trenes y su insoportable smog (palabra inventada en esta ciudad)”<sup>208</sup>. Warhol y su familia en un principio vivieron en una casa sin calefacción y compartió cama con sus hermanos. Fue hasta 1934 cuando se mudaron a la calle Dawson “en Oakland, lo que supuso una importante mejoría en la calidad de vida de toda la familia: la casa tiene calefacción”<sup>209</sup>.

Pese a los problemas que se suscitaron en la vida de la familia Warhol, Andy entró la „Soho Elementary School’ a la edad de 4 años. Su infancia fue difícil ya que en la escuela tuvo problemas para relacionarse con los niños a quienes veía como algo repugnante, no obstante siempre se caracterizó por sus habilidades artísticas como coinciden en todos los

---

<sup>207</sup> La Gran Depresión se dio entre los años de 1929 a 1933, fue una de las principales crisis mundiales que trajo como consecuencia el endeudamiento y especulación bursátil por parte de los principales países dominantes del mundo como fue Estados Unidos. Con las guerras mundiales este conflicto se agravó ya que los gobiernos tuvieron que invertir en una mejor industria y protección para su sociedad para seguir siendo competitivos en el mercado internacional.

<sup>208</sup> Rial Ungaro, Santiago. Warhol para... op. cit., p. 7

<sup>209</sup> *Ibidem.*,

textos referentes a su bibliografía<sup>210</sup>. A los 8 años de edad Andy sufrió de manera continua tres colapsos nerviosos conocidos comúnmente como „El baile de San Vito”<sup>211</sup>. Con esta enfermedad Warhol se vio obligado a permanecer en su hogar donde estuvo al cuidado de su madre con la cual estableció un vínculo bastante fuerte para toda su vida.

Como su infancia fue complicada por su enfermedad, Warhol creció viendo la televisión y leyendo algunos de los principales cómics de esa época tales como: Superman, Popeye, Batman, Dick Tracey, entre otros. En ese periodo Warhol empezó a dibujar durante horas enteras. Por este motivo no fue difícil ver la influencia de estos personajes ya que los recuperó en la década de los sesenta a lo largo de su obra (véanse apartados posteriores).

Para 1939 su padre enfermó de tuberculosis tras beber agua contaminada en su trabajo. Finalmente éste muere en 1942. Como era tradición por parte de su religión, el cadáver de su padre permaneció en la sala de la familia durante unos días hasta que pudo ser enterrado. Esto marcó de por vida a Andy ya que él nunca asistió a otro funeral. Por ello que la muerte fue un tema recurrente a lo largo de su obra, principalmente durante la década de los años sesenta y finales de los setenta en donde empezó a pintar series como sillas eléctricas, fugitivos de la justicia, accidentes automovilísticos, accidentes en aviones, etc.

### **3.3. Socialización secundaria**

Warhol empezó su formación escolar que complementó con clases gratuitas de arte que eran impartidas en el Museo Carnegie. La importancia de recuperar este aspecto de su vida, consiste en ver que para este tiempo las familias más ricas de la ciudad eran los “Mellon, los Frick y los Carnegie *quienes a su vez también eran* las mayores coleccionistas de arte del mundo”<sup>212</sup>. Aquí Warhol empezó a tener contacto con algunas de las personas más importantes o chicos de alta sociedad como fue el caso de Joseph Fitzpatrick que reconoció

---

<sup>210</sup> Ver bibliografía.

<sup>211</sup> El Baile de San Vito es considerado como una enfermedad que altera el sistema nervioso de la persona. Con este mal se presentan algunos padecimientos como inmovilidad y convulsiones que dejan prácticamente incapacitada a la persona debido a la dificultad que representa moverse. Warhol padeció esta enfermedad a los 8, 9 y 10 años respectivamente. Le dejó marcas de las ronchas en cara, cuello y pecho, aspecto que lo marcaría de por vida ya que él consideraba la estética del ser humano como algo muy importante.

<sup>212</sup> Rial Ungaro, Santiago. Warhol para... op. cit., p 11. *Las cursivas son mías.*

de inmediato el talento de Andy. “Fitzpatrick les insistía a sus alumnos acerca de la importancia de observar la realidad que los rodeaba, hecho que sería una de las características fundamentales de Andy como artista”<sup>213</sup>.

Para 1941 Warhol estudiaba en el Instituto Schenley que se caracterizaba por tener un nivel bajo. Durante su infancia y juventud Warhol vio cómo surgían los medios de comunicación de masas a través de las revistas, radio, periodismo sensacionalista, entre otros factores que recuperó tiempo después en su obra ya que pintó aspectos como desastres (a través de diferentes accidentes), ídolos (como superhéroes de los cómics), y artistas como Marilyn Monroe o Elvis Presley (a través de imágenes de revistas).

Otro aspecto más que marcó la obra de Warhol fue el cine de Hollywood y las películas de la época dorada a través del uso de imágenes dramáticas y sexuales que influenciaron el desarrollo de la estética en su obra.

A los 16 años de edad fue aceptado en el Instituto de Tecnología de Carnegie donde se inscribió a las carreras de Bellas Artes y Diseño donde se especializó en diseño. En la escuela Warhol fue reconocido como un talento excéntrico. En 1948 realizó diferentes dibujos que se presentaron en el Departamento de Arte. Estos se eligieron como el mejor trabajo realizado por un alumno de segundo grado, de igual forma le dio a Andy un trofeo y 40 dólares que dieron paso para realizar su primera exposición. En el Instituto de Tecnología (mejor conocido como el Tech) Warhol descubrió la técnica del blottle line, es decir “la técnica del dibujo de línea manchada, que adoptó para sus trabajos. El método era el siguiente: tomaba dos hojas de papel y las unía con cinta adhesiva. Luego dibujaba sobre la hoja de la derecha y, antes que se secase la tinta, levantaba la hoja y la apretaba contra la de la izquierda: la línea manchada resultante era una imagen invertida y levemente borroneada de la línea dibujada en un principio”<sup>214</sup>.

---

<sup>213</sup> Íbidem.,

<sup>214</sup> Íbid., p. 17. Para mayor información ver el Glosario.

Para este mismo año Warhol consiguió su primer trabajo en los almacenes „Joseph Horne’ donde su labor consistió en pintar fondos de los escaparates. Para cuando Warhol regresó a su último año en el Instituto Tecnológico ya era reconocido por los demás estudiantes y profesores ya que había participado en una exposición.

### **3.4. Yo soy**

En 1949 Warhol se graduó y mudó a Nueva York junto con Philip Pearlstein, quien también por ese tiempo era pintor realista de desnudos. Aquí, Warhol buscó trabajo en la revista Glamour (donde participó años después). En esta época Andy logró apreciar y tener contacto directo con la obra de artistas como Picasso, Klee y Matisse en el Museo de Arte Moderno. Al poco tiempo de estar ahí logró convertirse en uno de los principales ilustradores de Nueva York.

En esta década Warhol empezó a realizar una serie de pinturas relacionadas con los pies y zapatos. Esto tras la visita que realizó a la revista Glamour ubicada en aquel entonces en la Avenida Madison conocida como la calle de la publicidad. Sus ilustraciones de mayor éxito fueron las que hizo para las zapaterías de I. Miller a través de una campaña premiada que apareció semanalmente en el *New York Times*.

En 1951 el *New York Times* publicó su obra titulada „*La pesadilla de la Nación*’ (**ver imagen 12 en el anexo**), un año después expuso 15 dibujos sobre la obra de Truman Capote en la Hugo Gallery de Nueva York. Ese año recibió el premio al mejor anuncio de arte aparecido en la prensa otorgado por el *Art Directors Club*. Desde ese momento Andy contó con el apoyo de personalidades importantes como Fritzie Miller quien lo ayudó para conseguir lugares para exponer su obra. Esto representó una mejoría en sus ingresos que le permitieron mudarse a su nuevo hogar en Lexington 242.

En 1954 Warhol realiza tres exposiciones en el *Loft* galería dirigida por el artista gráfico J. W. Beck y su ayudante Vito Giallo y también recibe el *Certificate of Excellence del American Institute of Graphic Arts*.

A partir de esta fecha Warhol se caracterizó por tener siempre en su taller diferentes ayudantes a lo largo de su vida. Vito Giallo lo ayudó a incrementar su productividad. Andy descubrió que al contar con el apoyo de un ayudante podía ganar más dinero ya que podía buscar nuevos encargos, por lo que apenas y tocaba su obra.

A finales de 1955 Andy consiguió un nuevo ayudante: Nathan Gluck y un año después obtuvo nuevos premios gracias a su serie titulada „zapatos dorados’ en donde recuperó zapatos de gente famosa de ese tiempo. Cabe destacar que la obtención de ese premio nunca hubiera sido posible sin contar con el apoyo de su asistente en turno ya que Gluck se encargó de realizar el trabajo artístico mientras que Warhol se movía en el campo de los diseñadores con el fin de obtener nuevos encargos.

En 1958 Jasper Johns, artista considerado por historiadores del arte<sup>215</sup> como uno de los representantes del Pop Art Estadounidense, expuso su obra característica de banderas, dianas y números que generó polémica en este tiempo al recuperar objetos de éxito comercial. **(Ver imagen 5 en el anexo)**

En 1961 tuvo contacto con otra obra de Roy Lichtenstein que se expuso en la Galería Leo Castelli, espacio que apoyó notablemente a Warhol a lo largo de su vida gracias a la fuerte amistad que estableció con el dueño de dicha Galería y su esposa, Ileana Sonnabend.

### **3.5. Warhol: un arte intermedio**

Para principios de la década de los años sesenta Warhol ya se había posicionado como uno de los principales exponentes publicitarios pero fue hasta la década de los años sesenta cuando empezó a ser considerado como un artista plástico. Si bien, en ese tiempo algunos artistas del Pop Art ya habían llamado la atención (como fue el caso de la exposición de Jasper Johns y Roy Lichtenstein), Warhol aún no era considerado como artista ya que su trabajo seguía girando en torno a la ilustración de revistas.

---

<sup>215</sup> En este caso se hace referencia a Klaus Honnef.

En esta misma época, artistas como Jasper Johns, Claes Oldenburg y Roy Lichtenstein ya habían expuesto en las principales galerías sus obras. En el caso de Oldenburg logró distinguirse a través de sus esculturas blandas (**Ver imagen 6 en el anexo**) que fue bien aclamado por la comunidad artística al recuperar la escultura como técnica novedosa a través del material blando que utilizó<sup>216</sup>. Lichtenstein ya había logrado exponer su obra en Estados Unidos mientras que Johns ya había consolidado su exposición de Banderas de 1957.

Warhol, quien asistía a galerías y museos de Nueva York, tuvo oportunidad de conocer la obra de estos artistas. Empezó a pintar algunos personajes de cómics de su infancia como Dick Tracy, la Pequeña Nancy y Popeye. No obstante sus cuadros no lograron consolidarse en el campo de las artes plásticas ya que estaba imitando (de alguna manera) la obra de Lichtenstein (**Ver imágenes 10 y 13 en el anexo**).

Pese a esto Warhol buscó la distinción de su obra ¿por qué? porque

Warhol sabía que los pintores eran más famosos que los ilustradores *por tanto su vida siempre estuvo inspirada* en las carreras de personajes que lo habían precedido o que eran contemporáneos suyos: Jackson Pollock, por ejemplo, había causado un gran revuelo en la revista *Life* a finales de los años cuarenta, y Jasper Johns y Robert Rauschenberg acababan de irrumpir en escena. Andy compró un dibujo de Johns de una bombilla y estaba deseando que Johns y Rauschenberg [...] se fijaran en él.<sup>217</sup>

Para el verano de la década de los sesenta empezó a pintar series de botellas de Coca Cola. En esa ocasión invitó a su taller al *marchand* Emilie De Antonio para conocer su opinión de quien no logró llamar su atención.

En 1961 Warhol obtuvo de su amiga Muriel Latow una idea para que su obra pudiera ser reconocida, es decir sugirió la idea de pintar dinero. Ese mismo día surgió la idea de otro de sus cuadros más representativos: las latas de sopa. Ese año, Warhol recibió en su taller la visita de Ivan Karp quien le informó que la galería Leo Castelli buscaba artistas

---

<sup>216</sup> Ver entrevista a Andy Warhol en: Francis, Mark y Foster, Hal. *Pop*, Ed. Phaidon, Hong Kong, 2005, p. 243-244.

<sup>217</sup> Koestenbaum, Wayne. Andy... op. cit., p. 79. *Las cursivas son mías*.

contemporáneos que pudieran exponer. No obstante Warhol no logró llamar en ese momento la atención ya que Leo Castelli representaba a Roy Lichtenstein, cuyo tema eran los cómics.

El año de 1962 fue el parte aguas para que Warhol fuera reconocido ya que logró llamar la atención del público y de los medios mediante la exposición que realizó en la galería *Ferus* de los Ángeles, el 9 de julio de 1962. Esta exposición consistió de treinta y dos latas de sopa de diferente sabor. Lo único que cambiaba en cada una de ellas eran las palabras de las etiquetas.

Lo que lo llevó a la fama fue la serie de retratos que pintó un mes después sobre Marilyn Monroe tras el suicidio de la actriz. Esta obra generó que “se valiera de todo el revuelo provocado alrededor de la muerte de la diva. Además de haber elegido un tema muy oportuno, Andy le había dado un tratamiento espectacular: los colores eran chillones y, al estar levemente fuera de foco, generaban una sensación similar al technicolor de los medios eléctricos, como la televisión”<sup>218</sup>. En ese mismo año los programas de actualidad declararon que el arte pop estaba de moda (**Ver imagen 11 en el anexo**).

Fue hasta principios de la década de los años sesenta cuando Warhol empezó a hacer sus primeras obras pop al mismo tiempo que las combinaba con la producción de películas.<sup>219</sup> Con su obra de Marilyns Warhol se legitimó en el campo de las artes plásticas ya que por un lado ya había expuesto en galerías de renombre y, por otro lado, legitimaba su obra a través de la recuperación e innovación de técnicas aprobadas por artistas, críticos y mercaderes de arte como fue el uso de la serigrafía y el blottle line.

En Junio de 1962 su amigo Henry Geldhazler (quien trabajaba como curador en el Museo Metropolitano) le mostró una foto del periódico *New York Mirror* donde se veía el accidente de un avión en donde habían fallecido 129 personas. Esto inspiró a Warhol a

---

<sup>218</sup> Rial Ungaro, Santiago. Warhol para.. op. cit., p. 47.

<sup>219</sup> Se estima que Warhol realizó una gran cantidad de películas de las cuales muchas de ellas no generaron ganancia alguna. Por tales motivos aún se está investigando en relación a este tema y el impacto que generaron en terreno filmico.

trabajar en la temática de desastres. En Nueva York esta nueva temática no fue muy bien recibida (por el acontecimiento ocurrido en su propio país); al contrario fue víctima de rechazo y hasta indignación pero en Europa fue bien aceptado por la crítica especializada. Su obra se exhibió dos años más tarde en Francia en la galería de Ileana Sonnabend donde además incluyó cuadros de sillas eléctricas.

Para el 31 de octubre de este mismo año Warhol participó en una exposición conjunta en la galería Sidney Manis que marcó el apogeo del Pop Art como movimiento debido a que se lograron reunir obras de los principales exponentes como fueron James Rosenquist, Robert Indiana y Andy. Una semana después inauguraron una exposición individual en la Galería Stable.

A finales de 1963, el presidente Kennedy fue asesinado. Tras este acontecimiento Warhol decidió pintar en base a una “obra de gran actualidad. Basada en ocho retratos de Jackie Kennedy tomados en momentos antes y horas después del asesinato, *Aquella fue la semana que fue* es una de las obras más significativas de los ’60”<sup>220</sup> (**Ver imagen 14 en el anexo**). Como se señala en los libros Warhol ya se había hecho pintor. Ese mismo año decidió alquilar su primer estudio en la calle 87 conocido como la *Factory* en donde combinó tres facetas de su vida que fueron: la pintura, *manager* del grupo *Velvet Underground* y el cine (al dirigir cintas como *Chelsea Girls*, *Horse*, *Sleep*, etc).

La *Factory* “se trataba de un lugar abierto por el cual circulaba, con distintas motivaciones, todo tipo de personajes: acaudalados coleccionistas de arte, artistas de todo tipo, chicas hermosas, músicos de rock, actores y toda una fauna de personajes extravagantes que ayudaban a crear un auténtico hervidero de ideas”<sup>221</sup>. Este lugar fue reconocido en varias esferas ya que por una parte aquí se llevaba el proceso creativo de la obra de Warhol, se organizaban las mejores fiestas y asistían celebridades provenientes de distintos ámbitos (como cantantes como Bob Dylan, María Callas, Mick Jagger, artistas como Salvador Dalí y personas adineradas como Edie Sedwick). La *Factory* combinó dos esferas de la vida de

---

<sup>220</sup> *Íbid.*, p. 85

<sup>221</sup> *Íbid.*, p. 67.

Warhol que fueron, por un lado un taller, local y por el otro sirvió como un espacio de experimentación cultural a través del cine.

Se estima que ese año Warhol filmó cerca de 20 películas, de las cuales sólo logró ser proyectada *Chelsea Girls*<sup>222</sup>. A finales del año, la *Factory* se mudó a la calle 46 Este, el nuevo taller se caracterizó por ser un enorme local, de unos 35 metros por 14. La obtención de este nuevo y mejorado taller se festejó con la élite neoyorquina quienes pudieron verla pintada de plateado como un inmenso reflector o un espejo futurista que le dio el nombre de *Silver Factory*.

La vida de la *Factory*, las personas de renombre que iban a sus fiestas, forma de trabajo y organización se pueden ver de mejor forma en la filmología llamada *Fábrica de Sueños*<sup>223</sup> y *I shot Andy Warhol*<sup>224</sup>. En estas películas se ve que la *Factory* era considerada como el lugar de moda, el espacio que obtenía vida glamorosa por la noche y por el día era un taller artístico.

En una escena de la película *I Shot Andy Warhol* se le ve en una de sus fiestas sentado en un gran sillón ubicado al centro de su taller. Ahí está platicando con Valerie Solanas (quien por ese tiempo atentó contra Andy). Ella intenta persuadirlo para que filme „*Up your ass*’ (‘Por el culo’) o al menos, utilice la idea de su manifiesto SCUM (Sociedad para la descuartización de los hombres). En esta escena se ve la aglomeración de personas de clase media y alta de Nueva York, la excentricidad de algunos, principalmente aquellos que salían en sus películas ya que caminan semidesnudos por el lugar, otros más se están drogando mientras bailan al compás de la música de los *Velvet Underground*, *Rolling Stones*, entre otras bandas. También en esta película se aprecia que la *Factory* se caracterizó por estar completamente forrada de aluminio lo que la hace tan inigualable. El color tan estridente que provoca el plateado ya que parece que uno está en un cubo de espejos. Lo característico de esta imagen es la pasividad (por un lado de Warhol que está sentado hablando con Valerie) y la vivacidad de sus invitados quienes se mueven y actúan sin

---

<sup>222</sup> Ver: Warhol, Andy. *Chelsea Girls*, USA, 1966, 214 min.

<sup>223</sup> Pearce, Guy. *Fábrica de sueños*, Myriad Pictures, Film House, USA, 2006, 99min.

<sup>224</sup> Jared, Harris y Talor Lili. *I shot Andy Warhol*, Metro Goldwyn Mayer, USA, 1995, 103 min.

restricción alguna. Todo esto da la sensación de que en la *Factory* todo es permitido y esta idea se recalca aún más cuando llevan caballos en una ocasión para grabar *Horse*<sup>225</sup>.

En esta década Warhol conoce a Edie Sedwick, una joven de 22 años perteneciente a la aristocracia bostoniana. Su elegancia natural, su glamour, su frágil belleza y su sofisticación captaron inmediatamente la atención de Warhol. En la película *Fábrica de sueños* se puede ver un poco más sobre esta relación que estableció Edie y Warhol y su desenlace trágico.

Edie colaboró en gran medida en las películas de Warhol<sup>226</sup> pero además de eso lo acompañaba y ayudaba (a través de sus conocidos) a promover a Warhol. En una escena de dicha película se observa a Warhol pintando en su taller cuando es interrumpido por Edie quien va acompañada por una mujer de la clase alta de aquella época que está interesada en conocer y comprar su obra. Si bien en un principio esta mujer no muestra gran interés en sus cuadros, Edie logra convencerla de comprar uno al decirle que su madre (quien goza de buena popularidad y buen gusto artístico) tiene uno, en ese momento la dama realiza un encargo a Warhol.

De igual forma, Edie siempre estuvo acompañando a lo largo de su vida a Warhol en todas sus exposiciones por lo que sus amistades tenían acceso a su obra y a este excéntrico artista lo que benefició la difusión y compra de la misma.

Edie y Warhol establecieron una relación muy estrecha pero nunca fueron pareja, por el contrario 1965 fue el año crucial para esta relación. En este año Bob Dylan (quien en ese tiempo era la pareja sentimental de Edie) visita la *Factory*. Aquí Dylan cuestionó la certeza, éxito y originalidad de la obra de Warhol por lo que al ver esto, Andy decide alejarla de su vida mientras la reemplaza con Niko (la vocalista del grupo *Velvet Underground*) del que fungió como *manager*. El problema con Dylan se debió principalmente a que éste se negó

---

<sup>225</sup> Ver: Warhol, Andy. *Horse*, USA, 1965, 105 min.

<sup>226</sup> Warhol, Andy. *Poor Little Rich Girl*, USA, 1965, 66 min.

en participar de manera gratuita en una de sus películas (como lo hacían la mayoría de las personas que aparecían en ellas).

Para 1967 Warhol inaugura su propia exposición en la galería Leo Castelli en donde expuso cabezas de vacas y globos plateados principalmente, ese mismo año Warhol conoce a Valerie Solanas. En la película *I shot Andy Warhol* se ve cómo esta mujer quería terminar con los hombres de toda la sociedad ya que los veía como algo inservible y repulsivo. Si bien Valerie logró acercarse a Warhol, ser escuchada y logró asistir a una fiesta en la *Factory* nunca logró obtener su apoyo. En un intento desesperado Valerie le dispara Warhol y a uno de sus asistentes en su taller el 3 de julio de 1968. La bala le atravesó el pulmón y dañó el esófago, la vesícula, el hígado, el bazo y los intestinos, dejando al salir una herida de un tamaño considerablemente grande. [...] ese mismo día a las 8 de la noche, la misma Valerie Solanas se entregó a la policía”<sup>227</sup>.

### **3.6. Cambiando perspectivas y prioridades**

Tras el incidente que vivió a manos de Valerie, Warhol decidió modificar su vida y en sus últimos años retomó la pintura. Con este atentado su obra se cotizó de manera significativa. Ahora Warhol pintaba desde un punto de vista más rentable al punto de generar un millón de dólares al año. Aprovechando su poder para brindarles a los retratados la ilusión de “glamour” que daba tener un retrato de Warhol, y apoyándose en su eficiente equipo de trabajo, las *Enterprise* ofrecían importantes promociones por cantidad: a los 25.000 dólares que valía cada retrato (había que adelantar 10.000 dólares), se le sumaba promociones de 15.000 dólares por un segundo retrato, de 10.000 dólares por un tercero y de 5.000 dólares por un cuarto. Esta astuta promoción supo atraer a otros clientes: los coleccionistas de arte”<sup>228</sup>. De tal forma que Warhol pintó a personalidades como Michael Jackson, Mick Jagger, Muhammad Alí, Michael Jackson, entre otros.

---

<sup>227</sup> Koestenbaum, Wayne. Andy... op. cit., p. 114.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 127.

Para 1970 se realiza la primera retrospectiva en Pasadena, California a cargo de John Coplands (curador de arte). “El momento elegido fue perfecto y sirvió para confirmar a Andy como una figura pública de importancia histórica, a la vez que vigente. La misma pasó por Chicago, Eindhoven (Holanda), París y Londres, y finalizó al año siguiente en el Museo Whitney de Nueva York. Comprendió sus trabajos realizados desde 1962, en pleno auge del arte pop, dejando afuera sus pinturas anteriores realizadas a mano”<sup>229</sup>. Gracias a esta retrospectiva Warhol se legitimó “como artista y personaje internacional, hecho y confirmado por las entusiastas reacciones de las críticas recibidas en Inglaterra y en Alemania. Con la retrospectiva, Andy se consolidó como *superstar* internacional”<sup>230</sup>.

En 1971 Warhol diseñó la portada del disco de los Rolling Stones titulado *Sticky Fingers*, que tiempo después distinguió al grupo y su sello. Ese mismo año muere Edie Sedwick por una sobredosis de drogas. Un año después empezó a trabajar en sus diarios<sup>231</sup> y otras publicaciones como su *Filosofía de A a B y de B a A*<sup>232</sup> donde abordó temas como el amor, belleza, negocios y dinero. Un año después se muda a su mansión de “seis pisos de estilo georgiano construida en 1011 ubicada en el 57 de la calle 60 Este, en la emblemática Av. Madison.

En 1978 Warhol pintó algunos deportistas como Pelé, O. J. Simpson, Muhammad Alí, entre otros. En este mismo tiempo empezó a producir *Andy Warhol's TV*, un programa por cable que incluía conversaciones, desfiles de moda y entrevistas a grupos de rock.

Durante su última década de vida (años ochenta) decidió apoyar a nuevos artistas con potencial en su obra, en este caso Andy apoyó a Jean Michael Basquiat. Si bien, la relación de Andy y Basquiat empezó como artista-ayudante al poco tiempo empezaron a publicarse críticas que señalaban que la obra de Basquiat era mejor que la de Warhol. Esto se puede apreciar de mejor forma en la película *Basquiat*<sup>233</sup> en donde si bien se ve parte de la biografía de este artista, también se ve la relación estrecha que estableció con Warhol, la

---

<sup>229</sup> Íbid., p. 124.

<sup>230</sup> Íbid., p. 129.

<sup>231</sup> Ver: Warhol, Andy. *Diarios*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1999.

<sup>232</sup> Ver: Mi filosofía de a b y de b A a. En: Cirlot, Lourdes. *Warhol*, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001, p.99-115.

<sup>233</sup> Schanabel, Julian, *Basquiat*, USA, 1996, 102 min.

forma en que se ayudaban en sus cuadros, las exposiciones colectivas en las que ambos participaron y el dolor que representó la noticia de la muerte de su amigo Warhol.

Finalmente Andy muere el domingo 22 de febrero de 1987 como resultado de la complicación de su cirugía de vesícula.

Como se ha planteado a lo largo de este capítulo, el habitus sólo puede ser entendido si se establece la relación con el campo en específico al que está respondiendo. Cada campo sigue una lógica en particular en donde existen *agentes*, una *illusio* (o apuesta dicho en términos más coloquiales) y un *capital* determinado (que es el que posibilita o limita nuestro actuar al interior del mismo).

Si bien el habitus primario de Warhol no contó con una fuerte influencia para despertar su gusto por las distintas expresiones artísticas, su habitus secundario (es decir, su formación escolar) sí lo permitió. Desde muy temprana edad asistió a clases gratuitas en instituciones públicas que lo siguieron a lo largo de su adolescencia y juventud hasta que logró estudiar en el Instituto de Tecnología de Carnegie donde se inscribió a las carreras de Bellas Artes y Diseño.

Dentro de su formación como agente, fue adquiriendo un habitus fuertemente cargado por las reglas de actuar del campo de las artes plásticas en donde se desarrolló tiempo después. En la escuela, Warhol aprendió que “toda la apropiación de una obra de arte, que es una relación de distinción socializada, hecha cosa, es a su vez una relación social y, contra la ilusión del comunismo cultural, una relación de distinción”<sup>234</sup>.

Ante esto, Warhol sabía que si quería ocupar un lugar en el campo de las artes plásticas necesitaba encontrar “los instrumentos de apropiación simbólica de los bienes culturales”<sup>235</sup>. Esto lo consiguió en el momento en el que logra encontrar su sello distintivo

---

<sup>234</sup> Bourdieu, Pierre, La distinción... op. cit., p. 225.

<sup>235</sup> Íbidem.,

que, en este caso, fueron sus series de latas de sopa Campbell's, la serie de Marilyn y Jackie Kennedy.

La legitimación, tal como Bourdieu señala es apoyado por las Instituciones que apoyan la nueva obra, la reproducen y la transmiten “gracias a una organización metódica del aprendizaje y del ejercicio, conocimientos organizados y jerarquizados”<sup>236</sup>.

Por lo mismo la obra de Warhol apuntó a llamar la atención de un grupo en especial, quiso que voltaran a verlo las personas mejor posicionadas de los campos. De esta forma alcanzaba la legitimación gracias a la obtención de los cuatro capitales de Bourdieu que se han venido desarrollando a lo largo de esta investigación. Por tanto, pensar en “legitimidad cultural consiste en que todo individuo, quiéralo o no, admítalo o no está y se sabe situado en el campo de aplicación de un sistema de reglas que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento en relación con la cultura”<sup>237</sup>.

---

<sup>236</sup> Bourdieu, Pierre. *La fotografía: un arte intermedio*. Ed. Nueva Imagen, México, 1979, p. 145.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p.144

## CONCLUSIONES

Para ver lo que crea el valor de la obra no es la rareza (unicidad) del producto sino la rareza del productor, manifestada en la firma, que en la moda se llama ‚griffe‘ es decir, la creencia colectiva en el valor del productor y de su producto. Recordamos a Warhol, quien lleva a los extremos lo que había hecho Jasper Jones al fabricar una lata de cerveza Ballantine de bronce, firmando latas de conservas, soup cans de Campbell’s, y las revende a seis dólares la lata en lugar de quince cents<sup>238</sup>.

La importancia de recuperar a Warhol en esta investigación consistió en analizar los sucesos claves que giraron a su alrededor. Dichos acontecimientos fueron los que posibilitaron su éxito en un lugar y tiempo determinado gracias a las relaciones que estableció con otros agentes.

A lo largo de esta tesis se recupera la pregunta eje que es: ¿qué fue lo que posibilitó que la obra de Andy Warhol alcanzara la legitimación? Para esto es necesario señalar tres aspectos socio-culturales bajo los cuales este artista actuó para que de esta manera se pueda entender la recuperación que hizo mediante su arte.

El primer punto consiste en la recuperación y utilización de su contexto, es decir, la obra de Warhol se basó en los acontecimientos ocurridos durante la década de los años cincuenta y sesenta. Tanto él como la gran mayoría de los artistas que pertenecieron al Pop Art, les tocó presenciar cambios en su sociedad que fueron reflejados en sus cuadros de muy diversas maneras.

Andy vivió y se desarrolló en una sociedad predominantemente joven. Tras la posguerra se dio un incremento poblacional y con esto, se distinguieron de manera más marcada ciudades como Nueva York (espacio en el que Warhol vivió).

Warhol estableció comunicación con jóvenes provenientes de diferentes esferas, empezó con sus profesores de arte en las escuelas y poco a poco hizo amigos de otros campos como

---

<sup>238</sup> Bourdieu, Pierre. Sociología y... op. cit., p. 237.

fue el caso de Jasper Johns y Roy Lichtenstein provenientes del campo de las artes plásticas o Leo Castelli (quien al ser dueño de galerías, su posicionamiento es el campo económico).

En esta sociedad es cuando se dio el auge de la tecnología donde la televisión se consolidó como uno de los principales medios de comunicación y entretenimiento. De tal modo que celebridades como Marilyn Monroe o Elvis Presley fueron recuperadas constantemente en su obra. Aunado a esto estuvieron otros objetos que influyeron en sus cuadros tales como el automóvil, latas de sopa Campbells, detergente Brillo, etc., los cuales representaron rapidez y facilidad tal como se exhibían en las tiendas del país.

La segunda característica que marcó la pauta para la legitimación de la obra de Andy Warhol fue su habitus. Su propuesta pictórica refleja su historia social ya que como agente, adquirió pautas para actuar en los diferentes campos que conforman lo social. En el campo de las artes plásticas<sup>239</sup> Warhol apostó su capital cultural a través de sus cuadros, dicho de otra forma, consideró que su propuesta reflejaba la historia del mismo. Con esto buscó la aprobación y apoyo de los agentes mejor posicionados en este y otros campos para alcanzar la legitimidad.

En el caso del campo de las artes plásticas Andy obtuvo apoyo de críticos e historiadores de arte con los que participó y colaboró a lo largo de su vida mediante exposiciones y retrospectivas que se efectuaron al final de su vida. De igual modo obtuvo apoyo de artistas como Salvador Dalí, Jasper Johns y Jean Michael Basquiat con quienes compartió espacio y crédito en exposiciones individuales y colectivas. En el campo económico<sup>240</sup> obtuvo apoyo de agentes clave como dueños y comerciantes de arte como fue el caso de Ileana Sonnabend, Leo Castelli y Edie Sedwick. Ellos ayudaron a promover la obra plástica de Warhol entre sus conocidos y galerías, a su vez, ayudaron a incrementar el valor monetario

---

<sup>239</sup> En este campo el capital que está en juego y que sirve como arma y como apuesta es el cultural. Este es aprendido en un primer momento en la familia quien marca las pautas de acción y posteriormente se incrementa y modifica a través de la instrucción escolar. Dicho capital se transmite de tres maneras que son: el estado incorporado (a través del habla, escritura y otras habilidades propias de la persona), objetivado (donde se encuentran las posesiones de bienes culturales como obras de arte) e institucionalizado (en donde la Institución valida y otorga el título que acredita al agente como conocedor de las reglas de este campo).

<sup>240</sup> El capital que está en juego aquí es el económico tal como su nombre lo indica. Este hace referencia a todos los factores de producción (propiedades, tierra, trabajo, etc.) , espacio físico y medios de producción.

de estos cuadros mediante la cotización. Finalmente en el campo de lo social<sup>241</sup> estableció estrecha relación con diversas personalidades como Mick Kagger, Jakie Kennedy, John Lennon, Michael Jackson entre otros a quienes pintó por pedido uno o más retratos. Esto significó la obtención del capital simbólico<sup>242</sup> que está relacionado con la legitimación.

A través de este último capital el agente adquiere un mejor posicionamiento en el campo ya que éste le es conferido por los agentes mejor ubicados en os diferentes campos: “Este consiste en ciertas propiedades impalpables, infalibles y cuasi-carismáticas que parecen inherentes a la naturaleza misma del agente. Tales propiedades suelen llamarse, por ejemplo, autoridad, prestigio, reputación, crédito, fama, notoriedad, honorabilidad, talento, don, gusto, inteligencia, etc.”<sup>243</sup> Esto fomenta la legitimación de su obra ya que pasa de ser un „recién llegado’ a un „heredero’ del conocimiento del campo. Esto gracias a la aceptación y difusión de su propuesta plástica que generó afinidad y empatía con agentes mejor posicionados de los diferentes campos.

Lo anterior Bourdieu lo ejemplifica en el siguiente cuadro:

---

<sup>241</sup> En el capital social se encuentran todas aquellas reglas que posee un agente o grupo determinado para mantener la relación en común (bien sea para un asunto de trabajo, cuestiones artísticas, económicas, etc.).

<sup>242</sup> Este capital hace referencia a la adquisición de crédito o autoridad que se le confiere a un agente ya que demuestra posesión y reconocimiento de las otras formas de capital.

<sup>243</sup> Antología. *Perspectivas Teóricas contemporáneas en las ciencias sociales*, Ed. FCPyS-UNAM, México, 1999, p. 164.

**Figura 5. Legitimación**

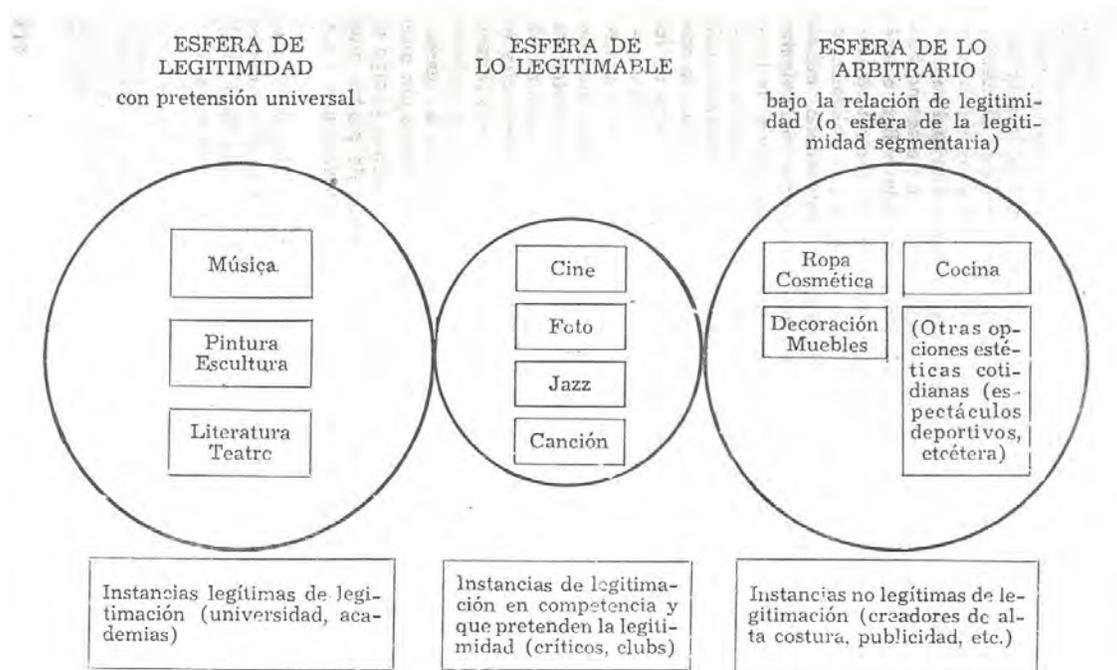


Imagen extraída de: Bourdieu, Pierre. *La fotografía : un arte intermedio*, Ed. Nueva Imagen, México, 1979, p. 146.

De acuerdo con la lógica de Bourdieu, Warhol respondió al arte culto. En su obra titulada *la distinción* realiza una reflexión sociológica sobre cómo las clases sociales incorporan, mediante sus prácticas culturales, el gusto. Dichas prácticas siguen una especie de fórmula, para Bourdieu que es: “[habitus] (capital)]+campo=práctica”<sup>244</sup>.

Es en el gusto a partir de donde se establecen disyuntivas ya que “el grupo se reproduce debido precisamente a ese mutuo “reconocerse” y al reconocimiento de la pertenencia que ese “reconocerse” implica”<sup>245</sup>.

Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable”<sup>246</sup>. Por tanto, el taller de Warhol (mejor conocido como la *Factory*)

<sup>244</sup> Bourdieu, Pierre. *La distinción...* op. cit., p. 99.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 53.

sólo aceptaba a todas aquellas personas que se sintieran identificadas con la lógica del grupo y que a su vez, pudieran aportar algo significativo para sus miembros.

La legitimación en la obra de Warhol consistió en que por un lado se consolidó en el campo a través del uso de una técnica específica, estableció relación con los agentes clave de los campos como críticos y dueños de galerías de Nueva York y además al retomar objetos que son comunes (o de fácil acceso gracias a que él viene del campo de la publicidad) logró tener mayor éxito al traspasar del campo de las artes plásticas al campo de lo social a través del reconocimiento y gusto de su obra entre la gente que se sintió identificada con su arte ya que pese a que no conocieran la técnica que hay detrás del cuadro, conocían el objeto que corresponde a su época y su sociedad.

De tal forma que Warhol alcanzó la legitimación de su obra a través de los gustos, por un lado su obra surgió en función de responder las demandas del arte *camp* (o mejor conocido como arte culto que se basa en el conocimiento de las técnicas) pero también se extendió hacia el gusto *kitch* (o arte popular al recuperar objetos comunes).

A través de esta reflexión a manera de conclusión, la aportación con esta investigación consiste en ver que también desde la sociología se puede abordar temas en torno al arte plástico. Mediante la utilización de conceptos clave de Bourdieu como campo, habitus, capital, se pudo analizar el entramado social que este artista estableció con otros agentes para obtener éxito y legitimación de su obra al interior de un campo determinado. Por tanto, con esta investigación se hace una primera aportación que espera abrir paso a subsecuentes trabajos.

Con estas conclusiones queda terminada esta tesis, más no se da por cerrada ya que creer que una investigación ha concluido sería reconocer que el conocimiento es finito.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arias Ragué, Ma. José. *Los movimientos pop*, Ed. Salvat, Barcelona, 1973.
- Aries, Philippe y Dubby, George *Historia de la vida privada*, Vol. 5, Editorial Taurus, Madrid, 1991.
- Baudrillard, Jean. *El crimen perfecto*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1997.
- . *Cultura y simulacro*, Ed. Kairós, Barcelona, 2002.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Itaca, México, 2003.
- Bonnewitz, Patrice. *Primeras lecciones sobre la sociología de Pierre Bourdieu*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *La fotografía: un arte intermedio*, Ed. Nueva Imagen, México, 1979.
- . *La Distinción, criterios y bases sociales del gusto*, Ed. Taurus, Madrid, 1988.
- . *Sociología y Cultura*, Ed. CONACULTA/Grijalbo, México, 1990.
- . *Raisons pratiques, sur la théorie de l'action*, Senil, París, 1994.
- . *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- . *Respuestas por una Antropología Reflexiva*, Ed. Grijalbo, México, 1995.
- . *Poder, derecho y clases sociales*, Ed. Declée de Brouwer, España, 2000.
- Cirlot, Lourdes. *Warhol*, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001.
- Curran, J., Morley, D. y Walkerdine V. *Estudios culturales y comunicación*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998.
- Eco, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*, TusQuets Ediciones, México, 2006.
- Fabián e Ibeas, Juan Manuel. *El arte del siglo XX*, Ed. Plaza y Jaspes, China, 1999.
- Fleming, William. *Arte, Música e Ideas*, Ed. Mc Graw Hill, México, 1994, p. 347.
- Francis, Mark y Foster, Hal. *Pop*, Ed. Phaidon, Hong Kong, 2005.
- García Bermejo, José. *Pop Art*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1998.
- Haro Tecglen, Eduardo. *La sociedad de consumo*, Ed. Salvat, Barcelona, 1973.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*, Ed. Critica, Barcelona, 1995.
- Honnet, Klaus. *Warhol*, Ed. Taschen, Alemania, 2006.
- Jenkins, Philip. *Breve Historia de Estados Unidos*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

- Jitrik, Noe, *Legalidad y legitimidad*, texto inédito.
- Julio Arrechea, Miguel y Soto Caba, Victoria. *Diccionario de Arte. Pintores del siglo XX*, Ed. Diana/LIBSA, Madrid, 2003.
- Koestenbaum, Wayne. *Andy Warhol*, Ed. Pennguin, Mondadori, Nueva Cork, 2001.
- Lippard, Lucy. *El Pop Art*, Ediciones Destino, Barcelona, 1993.
- Lozano Fuentes, José Manuel. *Historia del Arte*, Compañía Editorial Continental, México, 1976.
- Moix, Terenci. *Historia social del cómic*, Ed. Bruguera, Barcelona, 2007.
- Museo de Arte Moderno. *Kurt Schwitters*, México, 2003.
- Osterworld, Tilman. *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999.
- Rial Ugaro, Santiago. *Warhol para principiantes*, Ed. Era Naciente, Buenos Aires, 2001.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, Ed. UNAM, México, 1996.
- Sellers, Charles y May, Henry. *Sinopsis de la Historia de los Estados Unidos*, Ed. Fratema, Buenos Aires, 1985
- Shanes, Eric. *Andy Warhol*, Ed. Numen, China, 2006.
- Toussaint, Florence. *Televisión sin fronteras*, Ed. Siglo XXI, México, 1998.
- Warhol, Andy. *Diarios*, Ed. Anagrama, Barceola, 1999.
- Weber, Max, *Economía y sociedad*, Tomo I, Ed. FCE, México, 1998.
- Willi, Paul. *Los Estados Unidos de América*, Vol. 30. Ed. SXXI, México, 2005.
- Wilson, Simons. *El Pop Art*, Ed. Labor, Barcelona, 1974.

## FUENES DE INTERNET

De la Mora Martí, Laura. *Las artes visuales a partir del modernismo* [en línea] <http://www.ucol.mx/boletines/noticia.php?id=3546> [consultado el 19 de Diciembre de 2009]

García Canclini, Néstor. *La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu* [en línea]. [http://www.pucp.edu.pe/ridei/pdfs/Garc%C3%ADa\\_Canclini\\_La\\_sociolog%C3%ADa\\_de\\_la\\_cultura\\_de\\_Pierre\\_Bourdieu.pdf](http://www.pucp.edu.pe/ridei/pdfs/Garc%C3%ADa_Canclini_La_sociolog%C3%ADa_de_la_cultura_de_Pierre_Bourdieu.pdf) [consultado el 3 de Enero de 2009]

Rose, Barbara. *Equipo crónica en el contexto del Pop Internacional* [en línea]. [http://209.85.141.104/search?q=cache:IyOAmY\\_P\\_6gJ:www.seacex.es/documentos/e\\_cron](http://209.85.141.104/search?q=cache:IyOAmY_P_6gJ:www.seacex.es/documentos/e_cron)

[ica\\_06\\_pop.pdf+al+igual+que+otros+estilos+del+pop+art,+el+equipo+cronica+fue+a+nive+est%C3%A9tico,+una+reacci%C3%B3n+contra+el+d%C3%A9bil&hl=es&ct=clnk&cd=1&gl=mx](#) [consultado el 14 de Agosto de 2008]

Seminario Interplanteles de apoyo a Historia Universal I II. *El pop art, reflejo de unos años turbulentos; un ejercicio de Historia Universal II* [en línea]. <http://www.cch.unam.mx/historiagenda/11/contenido/sea1.html> [consultado el 15 de Marzo de 2008]

## FILMOGRAFÍA

Jared, Harris y Taylor Lili. *I shot Andy Warhol*, Metro Goldwyn Mayer, USA, 1995, 103 min.

Kultur International Films. *Andy Warhol*, Kultur, USA, 2005, 50 min.

Miller, Ronald y Jeffrey Frazee. *Dali y Warhol*, RTC, History Chanel, México, 80 min.

Pearce. Guy. *Fábrica de sueños*, Myriad Pictures, Film House, USA, 2006, 99 min.

Ric Burns. *Andy Warhol. A Documentary Film*, PBS Home Video, USA, 2006, 240 min.

Schnabel, Julian. *Basquiat*, Miramax International, USA, 1997, 106 min.

Warhol, Andy. *Chelsea Girls*, USA, 1966, 214 min.

Warhol, Andy. *Horse*, USA, 1965, 105 min.

Warhol, Andy. *Poor Little Rich Girl*, USA, 1965, 66 min.

## GLOSARIO

**Action Painting:** Se conoce como pintura de acción (*action painting*) un tipo de arte enormemente dinámico caracterizado por la utilización de una pincelada vigorosa, casi arrolladora, cuyos resultados se mezclan con las modificaciones aleatorias que provocan sobre el lienzo el vertido o chorreo directo de pintura. El término *action painting* es acuñado por el crítico de arte norteamericano Harold Rosenberg para caracterizar la obra de un grupo de artistas vinculados al expresionismo abstracto que utilizaron el método desde principios de los años cincuenta. La pintura de acción es fundamentalmente gestual y se distingue claramente de las obras elaboradas desde tendencias expresionistas como es el caso de la denominada *Color Field* (Rothko, Gottlieb).

**Antiarte:** Término supuestamente inventado por Duchamp hacia 1914 para designar formas revolucionarias de arte. La incorporación por el propio Duchamp de una leyenda obscena y unos bigotes a una copia de la Mona Lisa de Leonardo da Vinci fue un ejemplo de antiarte. El término sintetiza también muchos de los experimentos anárquicos de los dadaístas. Fue empleado después por los adeptos del arte conceptual de la década de 1960 para designar a la obra de quienes afirmaban haberse retirado totalmente de la práctica del arte, o al menos de la producción de obras que pudieran venderse. La exposición por parte de Baldessari de las cenizas de sus pinturas quemadas se consideró un gesto típico de antiarte.

**Collage:** El *collage* (del francés *coller*, pegar) es una técnica consistente en pegar trozos de papel y tejidos en una superficie plana. Un *Napier collé* es un tipo de *collage* que incluye papeles estampados. Braque y Picasso fueron los primeros que utilizaron el *collage* como técnica artística seria. El fotomontaje aplica los mismos principios al uso de fotografías. Fue una técnica importante en el dadaísmo y en el surrealismo y también ha sido utilizada por representantes del Pop Art como Paolozzi.

**Dadaísmo:** El término dadaísmo carece intencionadamente de significado, y se aplicó a un movimiento antiarte internacional que floreció de 1915 a 1922. Su principal centro de actividad fue el cabaret Voltaire de Zúrich, donde poetas, artistas plásticos, escritores y músicos compartían el mismo ideario se reunían para participar en actividades experimentales como la poesía absurda, la <<música ruido>> y el dibujo automático. El dadaísmo fue una reacción violenta contra el esnobismo y tradicionalismo del sistema artístico. Una obra de arte típica del dadaísmo era el *Reddy-made*, que en esencia se trataba de un objeto corriente sacada de su contexto original y expuesto como arte. El movimiento dadaísta, con su culto a lo irracional, ejerció una influencia importante sobre el surrealismo en la década de 1920.

**Ensamblaje:** La incorporación de materiales tridimensionales no artístico y de objetos encontrados a una obra, inspirada originalmente por las técnicas del collage. Las raíces del ensamblaje se hallan en los primeros años del siglo XX, cuando Picasso comenzó a usar objetos reales en sus construcciones cubistas, añadiendo, por ejemplo, una cuchara a su ingeniosa escultura *Vaso de absenta* (1914). Uno de los primeros y más famosos antecedentes del ensamblaje fue la rueda de bicicleta de Duchamp atada a un taburete, conjunto al que catalogó como <<objeto ya creado>> (*Reddy made*). Más tarde, los

*dadaístas* y los *surrealistas* bastaron su obra en sorprendentes conjunciones de objetos e imágenes dispares. La técnica gozó de especial aceptación a finales de la década de 1950, cuando los artistas, como Arman y Dine, hacían obras de ensamblaje, asimilando diversos materiales, como alimentos y objetos desechados, a la pintura y la escultura.

**Enviroment:** Tipo de producción artística consistente en espacios tridimensionales que el espectador en el interior recorrer. El concepto de *enviroment* o <<arte ambiental>> -la inclusión del espectador en el interior de la obra, la hibridación entre arte y realidad, la tensión entre dentro y fuera- ya aparece en los primeros manifiestos del futurismo.

**Expresionismo Abstracto:** Movimiento pictórico norteamericano que se desarrolló en Nueva York en la década de 1940. Los expresionistas abstractos utilizaban invariablemente lienzos de gran formato y aplicaban la pintura con rapidez y fuerza, a menudo utilizando grandes pinceles, a veces derramando la pintura o incluso arrojándola directamente sobre el lienzo. Este expresivo procedimiento pictórico se consideraba a menudo tan importante como la pintura misma. Otros artistas del expresionismo abstracto mostraron interés por adoptar un enfoque pacífico y místico ante una imagen puramente abstracta. No todas las obras de este movimiento eran abstractas (véase Kooning) o expresivas, pero se aceptaba generalmente que la espontaneidad del acercamiento de los artistas a su obra liberaría la creatividad de su mente inconsciente.

**Fotomontaje:** Se trata de una de las técnicas más usadas en la pintura plástica del siglo XX, iniciada por artistas ligados al movimiento dadá que consiste en la yuxtaposición o conjunción de imágenes fotográficas que pueden aplicarse a papel, cartón o lienzo, o cualquier otro soporte, y permite su divulgación por medio de la impresión mecánica, además de la inclusión de dibujo y pintura. En sus comienzos el fotomontaje adquiere tintes de crítica social aunque con el tiempo las sucesivas vanguardias utilizan esta técnica con otros objetivos, e incluso dentro de una poética lírica y creativa, tal como ensayan los artistas ligados al *surrealismo*. (Véase también *collage*).

**Happening:** Fusión de arte, teatro y danza presentada ante una audiencia que a menudo supone participación. El término fue acuñado por el artista Allan Kaprow en 1959 y procede del título de su espectáculo multimedia en la galería Ruben de Nueva York, que tenía como título *18 happenings en 6 partes*. Provenientes de las escenificaciones *dadaístas* en el cabaret Voltaire de Zürich y de las actividades del grupo de Gutai japonés, los happenings intentaron llevar al arte a un público más amplio. Fueron utilizados especialmente por el grupo Fluxus y algunos artistas Pop, entre ellos Dine, Oldenburg y Warhol.

**Instalación:** Empleada inicialmente para designar el proceso de colocación de las obras en el marco de la galería, la instalación ha llegado a significar también un tipo diferenciado de hacer arte. En el arte de instalación, los elementos individuales dispuestos dentro de un espacio dado pueden verse como una obra única y a menudo han sido diseñados para una galería en particular. Estas obras se llaman *específicas de un lugar* y no pueden ser reconstruidas en ningún otro: el marco forma parte de la obra en la misma medida que las cosas que contiene. Los primeros ejemplos del arte de instalación aparecieron a finales de la década de 1950 y comienzos de la de 1960, cuando *artistas pop* como Warhol

comenzaron a diseñar entornos para *happenings*, y en sus ejemplos característicos suponen dramatizaciones teatrales del espacio. Las instalaciones son con frecuencia temporales, y, debido a que a menudo son invendibles, la mayoría de las instalaciones permanentes se crean específicamente para grandes colecciones particulares.

**Objeto Encontrado:** Un objeto cotidiano, encontrado por el artista e incorporado a una obra de arte. Conocido también como *object trouvé*, el objeto encontrado forma parte a menudo de un *ensamblaje*, o se exhibe por el mismo en un contexto artístico como *Reddy-made*. La exposición por Duchamp de una rueda de bicicleta auténtica atada a un taburete es un ejemplo original de esta forma de arte, que fue adoptada más tarde por los *dadaístas*, los *artistas pop* y los nuevos realistas. Al elevar objetos corrientes a la categoría de arte, estos artistas cuestionaron las ideas aceptadas acerca de qué constituye el arte.

**Pop Art:** Movimiento surgido en Estados Unidos y Gran Bretaña en la década de 1950, inspirado en imágenes de la sociedad de consumo y la cultura popular. La historieta, la publicidad y los objetos de producción masiva desempeñaron un papel importante en este movimiento, que fue calificado por uno de sus integrantes, Hamilton, de <<popular, efímero, prescindible, barato, producido en masa, joven, ingenioso, erótico, efectista, encantador y muy rentable>>. El carácter llamativo del tema se subraya a menudo mediante técnicas fotográficas sensacionalistas en la pintura y con una atención minuciosa al detalle en la escultura. El *fotomontaje*, el *collage* y el *assemblage* son también utilizados en el Pop Art. Algunos artistas pop también participaban en *happenings*.

**Puntillismo:** El puntillismo es un estilo de pintura y aparece por primera vez en 1884 en la obra del grupo conocido como Independientes encabezado por el pintor Georges Seurat entre otros.

Esta técnica consistía en llenar la obra a través de cientos de puntos de color que, contemplados desde cierta distancia, componen claramente el objeto pintado.

**Ready-mades:** Término acuñado originalmente por Duchamp para designar un *objeto encontrado* seleccionado por el artista y colocado por sí mismo en un contexto artístico. El ejemplo más famoso es el urinario que Duchamp exhibió en su estado original, llamándolo *Fuente*. Su intención era poner en entredicho las percepciones del espectador acerca de qué creaba <<valor>> en el arte.

Duchamp insinuaba que no era el objeto propiamente dicho el portador del contenido artístico, sino el contexto en el que el objeto se exhibía.

**Serigrafía:** La serigrafía es una técnica del siglo XX para la impresión en color, originada y desarrollada en América. Su presentación oficial como técnica artística tuvo lugar en una exposición de serigrafías en la Feria Mundial de Nueva York de 1939. Desde entonces se ha convertido en un medio muy apreciado para impresiones artísticas originales. El método es básicamente un proceso de plantillas; los diseños se colocan sobre una pantalla de tejido de trama fina (originalmente de seda, de ahí el nombre de serigrafía), montada en un bastidor de madera o metal. Se utilizan para ello diversos materiales capaces de formar películas, además de plantillas recortadas a mano y emulsiones fotosensibles.

El proceso de serigrafía, tal como hoy lo conocemos, se originó en pequeños talleres de Nueva York, donde se desarrolló gradualmente hasta convertirse en un proceso estándar para la decoración textil en patrones libres, diseñados a mano, y para la producción económica de carteles en colores.

**Surrealismo:** El surrealismo nació en Francia en la década de 1920. Según su principal teórico, el escritor André Breton, su objetivo era <<resolver las condiciones anteriormente contradictorias del sueño y la realidad>>, y para conseguirlo recurría a fórmulas muy variadas. Los artistas pintaban escenas desconcertantes e ilógicas con precisión fotográfica, creaban extraños seres a partir de colecciones de objetos cotidianos, o desarrollaban técnicas pictóricas que permitían la expresión del inconsciente. Los cuadros surrealistas, aunque figurativos, representan un mundo extraño, cuyas imágenes oscilan entre la serenidad del sueño y la fantasía de la pesadilla.

## ANEXO DE BIOGRAFÍAS

### **Blake Peter (1932)**

Entre 1946 y 1951 estudia en el Gravesend Technical College and School of Art, y desde 1950 a 1956 en el Royal College of Art, de Londres. En 1953 obtuvo una beca de investigación para estudiar arte popular en diversas zonas de Europa. De aquí derivan sus series de tarjetas sobre <<latin-lovers>>. A partir de 1959 se convierte en uno de los iniciadores del *Pop Art* y comienza a realizar *collages* con pósters, imágenes de estrellas, carteles, portadas e imágenes triviales. Sus diseños nacen de una fascinación por los iconos y elementos efímeros de la cultura popular y de una depurada técnica. La década de los sesenta fue rica en inspiración en Blake. Para muchas de sus obras están naciendo los iconos: Los Beatles, Cliff Richards, Marilyn Monroe y otras estrellas del cine o de la música pop. Pero en la obra de Blake no sólo está presente lo popular moderno. Igualmente aparecen como parte de lo imaginario popular, figuras ya olvidadas, como los personajes de circo o los luchadores, al igual que objetos de consumo como las cajas de cigarrillos o juguetes (*Pasos, 1955; Toy Shop, 1962*).

Los elementos fantásticos de su obra se fueron ampliando, sumergiéndose en los temas literarios de la niñez y la adolescencia como *Alicia en el país de las maravillas* o las *Hadas oscuras* de Shakespeare. Junto a su mujer Jann Haworth y otros cinco artistas fundan la Hermandad de los Ruralistas en 1975 y realizaron una exposición como grupo en la Royal Academy en 1976. En 1983 se realizó una exposición retrospectiva de su obra en la Tate Gallery de Londres que posteriormente se expuso en la Kestner-Gesellschaft de Hannover.

### **Hamilton Richard (Londres, 1922)**

Pintor británico cuya formación se realiza a finales de los años treinta y cuarenta en la Royal Academy School, momento en el que fue expulsado por la dudosa calidad de su trabajo. Entre este año y 1951 estudió pintura en Slade School of Art. Ese mismo año se lleva a cabo su primera exposición individual y el primer diseño de exposición titulado *Growth and Form*, celebrada en el ICA de Londres. A partir de 1952 es profesor de trabajo en plata, tipografía y diseño industrial en el Central School of Arts and Crafts en donde conoce a Eduardo Paolozzi con quien Richard Hamilton funda el denominado Grupo Independiente que reunió a intelectuales y artistas interesados en debatir las relaciones entre arte y tecnología en la era de la máquina. Desde 1953 Hamilton colabora con Victor Pasmore en la Universidad de Durham desarrollando un curso sobre diseño básico al que también asistieron estudiantes de arte. Aunque sus pinturas de este período están relacionadas con el cubismo, Hamilton ya había descubierto, gracias a Nigel Henderson, la importancia de la obra de Duchamp. Su progresiva influencia le llevaría a realizar una versión tipográfica de la *Caja verde* (1960) y más tarde una réplica del *Gran vidrio* (1965-1966); organizando en la Tate, en 1966, una gran retrospectiva del artista francés. Junto a John McHal y John Voelcker, Hamilton fue el encargado de realizar la contribución del Grupo Independiente a la exposición *This is Tomorrow* (Whitechapel Gallery, Londres, 1956) presentado el famoso colage titulado *Pero ¿qué es lo que hace a los hogares de hoy*

*tan diferentes y atractivos?*, que se convirtió en un temprano manifiesto de los intereses del *Pop Art* y en una síntesis icónica de la naciente cultura de masas; chica desnuda, atleta, imaginario cinematográfico, medios de reproducción de sonido, etc. Desde este momento, Hamilton hizo suyos los *collages* fotográficos y las diversas técnicas de reproducción, como sucede en sus *Interiores* (1964-1979). En 1964 sus obras fueron presentadas en la exposición *Pop Art* celebrada en La Haya, Viena y Berlín y fue parte fundamental de la exposición *Pop Art in England* Presentada en 1976 en Hamburgo y Munich.

**Johns Jasper**  
**(Augusta, Georgia, 1930)**

Pintor y artista gráfico norteamericano habitualmente asociado a los inicios del *Pop Art*. Johns estudió entre 1947 y 1948 en la Universidad de Carolina del Sur e inmediatamente marcha a Nueva York para proseguir su carrera artística. En 1954 estableció contacto con Robert Rauschenberg y comenzó sus series de pinturas de banderas americanas. En 1958 fue su primera exposición de pinturas en la reconocida galería Leo Castelli. Aquí su obra giró en torno a objetos como tarjetas, mapas, banderas, números y letras del alfabeto, todo ello en forma muy reconocible y realizado con colores simples (*Bandera blanca, Alfabeto gris*). Su obra fue capaz de elevar todos estos objetos al nivel de íconos por su talento en la manipulación pictórica y el trato sumamente sensible de la textura de la superficie que obtiene por la utilización de la técnica del encausto (mezcla de los pigmentos con cera líquida caliente). En su trivialidad irónica y su rechazo de expresión emocional, estos trabajos tempranos constituyen una separación de los estilos expresionistas abstractos que dominaban la escena artística norteamericana. Tal manera de actuar fue seguida por algunos artistas pop. Una de las obras más conocidas de Johns en este período es una escultura en bronce con dos latas de cerveza (*Bronce pintado*, 1960), al parecer respuesta a la broma de De Kooning en torno a la capacidad del galerista Leo Castelli para vender cualquier cosa, hasta dos latas de cerveza. Desde 1961 Johns comenzó a fijar objetos reales en las superficies de sus lienzos. Mientras continúa pintando números, banderas y etiquetas empieza a incorporar pinceladas más fluidas así como texturas en trabajos como *Buzo* (1962) o *Invenciones* (1961) en la que pega los instrumentos de medición con que se había hecho algunas partes del cuadro. Al cambiar el estilo en los setenta comenzó a producir una pintura casi monocroma compuesta por tramas de líneas paralelas, mientras que la de los ochenta se aproxima a referencias realistas de orden figurativo y autobiográfico.

**Lichtenstein Roy**  
**(Nueva York, 1923-1999)**

Pintor y artista gráfico norteamericano y uno de los principales representantes del *Pop Art*. Estudió en la Art Students League en 1939. De 1940 a 1949 estudió en la Universidad del Estado de Ohio. En el intervalo cumplió su servicio militar en Europa. En 1951 realizó su primera exposición individual en la galería Carlebach. Trabajó en Cleveland como dibujante publicitario y técnico, así como de diseñador de ventanas y chapas de acero. Tras una primera fase pictórica vinculada al expresionismo abstracto, en 1960 entró en contacto con Allan Kaprow y Claes Oldenburg. A partir de esa fecha comenzó a emplear en su obra elementos característicos del dibujo comercial, los cómics y la publicidad, con los que

marcó un estilo peculiar que presentó en 1962 en una exposición individual en la galería Leo Castelli. Lichtenstein encontró sus motivos en cómics, ilustraciones comerciales y reproducciones, imagería banal que exageró y deformó, concentrándose exclusivamente sobre sus valores formales y trasladándolos a un campo específicamente estético. La distancia entre las viñetas originales y el resultado pictórico viene dado por una serie de mecanismos figurativos entre los que destacan la redefinición de los elementos formales, la acentuación del trazo Nero, la insistencia en la reproducción de los puntos (*dots*) que traman los fotograbados o los brutales superficies de colores lisos. Por tanto, la obra de Lichtenstein entra en contradicción con la lógica y estructura formal –seriada– de las tiras de cómic. Aunque su obra es fundamentalmente pictórica, realizó diseños de cerámica, acero y vidrio. También ejecutó un par de murales en la Universidad de Düsseldorf en 1970, y participó en las Documenta IV, V y VI de Kassel (1968, 1972 y 1977). Se han realizado múltiples retrospectivas de su obra, fundamentalmente la celebrada en 1981 en el Museo de Arte de S. Louis.

### **Oldenburg Claes (Estocolmo, 1929)**

Pasó sus primeros años de vida en Estocolmo y Oslo trasladándose en 1936 a Chicago. Estudió en la Universidad de Yale y pronto comenzó a trabajar como periodista recibiendo clases de dibujo en el Art Institute. En 1956 se trasladó a Nueva York donde conoció a Kim Dine. Sus primeros trabajos estuvieron influenciados por el expresionismo abstracto y por la obra de Dubuffet. En 1958 conoce a Allan Kaprow con quien participó en *happenings*. Para Oldenburg, que declara haber <<sentido siempre la necesidad de una comunicación entre el arte y la vida>>, el *happening* <<ya no es un desafío a la pintura, sino más bien su prolongación>>. Este mismo año realiza sus primeros *ensamblajes* neodadaístas de pasta de papel y residuos coloreados de un modo llamativo. Con ello inicia su carrera protagonista en el *Pop Art*. Lleva a cabo diversos ambientes (*La calle*, 1960) y a partir de 1961, con la apertura de The Store en su estudio del Lower East Side, en Nueva York, comenzó a reproducir comestibles como hamburguesas, helados y pasteles, pasando después a los <<Soft Objects>> utilizando el vinilo con fibra de Ceiba (*Soft Toilet*, 1966). Se trató del cielo denominado *The Home* en el que Oldenburg se centró sobre los objetos diarios exponiendo la naturaleza fetichista de la conducta del consumidor. Las esculturas <<blandas>> buscan transformar el medio y son entendidas como experiencias sensoriales y comentarios sobre los objetos y nuestras relaciones con ellos. Todos los objetos son producidos en tres formatos; una versión <<dura>> realizada sobre cartón ondulado recortado; una <<natural>> hecha de lino rellena de algodón de Java; y una última <<blanda>> hecha de vinilo. En 1965 elaboró diseños para monumentos urbanos. En 1979 el Museo Ludwig de Colonia instala el proyecto <<Mouse-Museum/Ray Gun Win>>. En 1983 realizó la escultura de un cepillo de dientes gigantesco delante del Museo Haus Esters, de Krefeld. A partir de 1984 comenzó a concebir su gran trabajo *El trayecto del cuchillo* para Venecia, escenificado en 1985 en el Campo del l'Arsenale acompañado de *performances* en las que él mismo participa.

**Rauschenberg Robert**  
**(PortArthur, Texas, 1925)**

Pintor, grabador, escultor y <<assemblagista>>, alcanzó a ser uno de los artistas norteamericanos más influyentes del período de posguerra. En 1942 se inscribió en la carrera de Farmaceuta por la Universidad de Texas. Tras la guerra estudió historia del arte, escultura y música en el City Art Institute de Kansas. Trabajó como decorador de escaparates y proyectó decorados para películas. En 1948 estudió en París y ese mismo año conoció al coreógrafo Merce Cunningham y al compositor John Cage con los que trabajó a partir de entonces. A raíz de sus primeras exposiciones, donde exhibió obras vinculadas al dominante expresionismo abstracto en series de blancos, negros y rojos (*Pintura roja*, 1953), conoció al arquitecto y diseñador Buckminster Fuller y a los pintores Robert Motherwell y Franz Kline. Mítico es su *Borrado de un De Kooning* (1953) –eliminación de un original de De Kooning- en donde Rauschenberg celebró con plena ironía el revival dadaísta que acentúa en la *combine paintings* de finales de la década (*Canyon*, 1959; *Alegoría*, 1959-1960). Con el rechazo del expresionismo, Rauschenberg inició una nueva relación con el entorno en la que se reflejan objetos y sucesos de la realidad, así como un proceso de integración de objetos reales en su pintura. En el deseo final por combinar el arte y la vida, la pintura representaba uno de los aspectos, si bien privilegiado, del binomio. Por ello, sus *collages* –en los que introducía papeles, carteles o trozos de metal- o sus *ensamblajes* dotan de un lugar privilegiado a la pintura, si bien la aspiración del artista fue intentar trabajar en el intersticio de las diversas técnicas. A lo largo de su evolución cambió muy a menudo los motivos y formas de su arte existiendo una gran distancia entre la pintura austera de su primer período y las complejas instalaciones de finales de los sesenta que incluyeron espacio y música. También se relacionó con el arte procesual. Así en su obra titulada *Mercado negro* (1961) invita al espectador a cambiar la maleta que formaba parte de la obra por cualquier utensilio banal suyo, al señalarlo con el número del objeto sustituido y al registrar el cambio en uno de los cuatro blocs de notas del cuadro. En los años setenta optó por trabajar con cartón, en un estilo minimalista, con telas y postes (*Atasco*) o sobre contrachapado (*Claustros*). Es considerado creador y casi único representante del denominado *junk art* y precedente del *funk art* y pop. De 1976 a 1978 se presenta en diversas ciudades norteamericanas una gran retrospectiva de su obra y en 1980 se realizó en Berlín, Copenhague, Munich y Londres.

**Rosenquist James**  
**(Grand Forks, Dakota del norte, 1933)**

En 1948 comenzó sus estudios artísticos en el Minneapolis Art Institute que continúa a partir de 1953 en la Universidad de Minnesota. A partir de 1955 continúa estudiando en el prestigiado colegio Art Student de Nueva York, donde conoció a Robert Indiana. Durante este período realizó pinturas abstractas de pequeño formato y trabaja parte de su tiempo como conductor. En 1957 conoció a Jasper Johns y Robert Rauschenberg y en 1959 coincide en clase de dibujo con Claes Oldenburg. En 1960 se casó con la diseñadora textil Mary Lou Adams y trabajó como pintor de anuncios y decorador de escaparates para Bonwitt y Tiffany. Durante las elecciones presidenciales realizó el cuadro *Presidente electo*

(1969) en el que el rostro de John F. Kennedy se combina en forma de *collage* con imágenes de sexo y automóviles. Su primera exposición individual se realiza en 1962 en la Green Gallery, vendiéndose todas las obras. A partir de este momento aumenta su participación en exposiciones pinturas por encargo, convirtiendo a su obra en una de las referencias del *Pop Art*. En 1965 comenzó a trabajar con litografías y creó el cuadro de 26 metros F-111, que se exhibió en el Museo Judío de Nueva York y en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo. Este fue uno de sus más importantes trabajos en los que las leyes de composición espacial sugieren la interrelación de los símbolos históricos contemporáneos con aquellos de origen militar y bélico; una visión de la cultura norteamericana que expresa la proximidad en la que se encuentran la euforia y la catástrofe. Sin embargo, tal denuncia en ningún momento aspira, como en el caso de Rauschenberg, a suturar el vacío existente entre arte y vida, sino que acentúa, desde una dimensión estética muy poco problematizada, una escisión histórica a pesar de la engañosa proximidad de los nuevos íconos. En 1968 se realizó su primera exposición retrospectiva en la National Gallery de Canadá, en Ottawa. En 1969 comenzó a experimentar con técnicas filmicas. Para 1970 continuaron las exposiciones retrospectivas en el Wallraf-Richards Museum de Colonia y en el Withney Museum de Nueva York. En 1978 exhibió F-111 en el Pabellón Internacional de la Bienal de Venecia. Sus obras de finales de los años setenta y ochenta (*4 New Clear Women*, 1983), confrontan la estética femenina con una estética mecánica en grandes composiciones de formato rectangular.

### **Warhol Andy (Forest City, 1930-Nueva York, 1987)**

Andrew Warhola, mejor conocido como Andy Warhol fue el hijo menor de una familia de emigrantes checos. Su obra se ha convertido en el gran símbolo del *Pop Art* norteamericano. Entre 1941 y 1945 estudió Dibujo, Pintura, Historia del Arte, Sociología y Psicología en el Carnegie Institute of Technology de Pittsburgh. En 1950 se trasladó a Nueva York en donde trabajó para revistas como *Vogue* y *Harper's Bazaar*, asimismo realizó sus primeros diseños de escaparates para los almacenes Bonwit y anuncios para la fábrica de zapatos Miller. En 1952 realizó su primera exposición individual en la galería Hugo de Nueva York, momento en que define su rubia imagen (mediante el uso de pelucas y accesorios que destacaban aún más la palidez de su piel y su esbelta figura). De 1960 datan sus primeros cuadros basados en tiras cómicas y nombres de productos de grandes compañías, así como sus primeras estampaciones de billetes de dólar sobre lienzo. En 1962 realizó tres obras emblemáticas del Pop norteamericano: *Sopas Campbell*, *Marilyn Monroe* y las *Botellas verdes de Coca-Cola*. Sus temas están extraídos del arte comercial popular (revistas, tiras ilustradas, prensa gráfica). Warhol transformó este material en <<arte>> preservando su carácter *kitsch*. Para ello recurre a diversas técnicas como la fotografía, la serigrafía, el cómic o el cartel publicitario, si bien la técnica más utilizada fue la seriación o repetición de los elementos, que constituyó una forma fundamental de reflejar, en la actividad artística los sistemas de difusión de la imagen propios de la sociedad de masas. Con esta misma fórmula Warhol insistió con la repetición de imágenes de prensa en su serie *Desastres* (*Silla eléctrica*, *Accidente de coche*, *Suicida*, etc.). También introdujo objetos tridimensionales estableciendo así una relación con el neodadaísmo y el *funky art* californiano, aunque Warhol no creó un acercamiento irónico o crítico al objeto, sino

básicamente fascinado, como sucedió con sus famosas cajas de *Brillo*. Atendiendo a este carácter externo y repetitivo de la imagen, no es de extrañar que su estudio recibiera el nombre de *La fábrica*. Entre 1962 y 1964 realizó en ella más de dos mil pinturas y se convirtió en el lugar por excelencia de la cultura *underground* en donde se produjeron todo tipo de imágenes: cuadros, carteles, fotografías, discos, periódicos, etc., y Warhol realizó dos filmes: *Sleep* (Seis horas de duración) y *Empire* (más de ocho) y patrocinó al grupo de *rock Velvet Underground* con el que realizaría entre 1966 y 1968 diversos filmes. En 1968 lanzó su novela <<A>> que consiste en una grabación de las llamadas realizadas desde *La Fábrica*. También en 1968 realizó su primera película para el cine titulada *Flash* con Paul Morrissey, seguida de *Trash*, en 1970. La primera edición de su libro *La filosofía de Andy Warhol* se publicó en 1975. En él refleja su peculiar concepción del arte como mercancía: <<... el arte de los negocios es el paso siguiente después del Arte. Yo empecé siendo artista comercial y quiero acabar como artista de los negocios>>. A partir de mediados de los setenta se suceden las exposiciones internacionales: Dusseldorf, Bremen, Munich, Zurich, Berlín y Viena. En los años ochenta su obra comenzó a diversificarse: así, en la IV Documenta de Kassel de 1982 exhibió cuadros de arquitectura nazi mientras en Leo Castelli de Nueva York y Fernando Vijande de Madrid expuso armas, cuchillos y cruces. Andy Warhol murió en 1987 como resultado de una operación. En 1989 el MOMA de Nueva York organizó la más importante retrospectiva sobre el artista. Todos sus bienes fueron subastados por Sotheby's con el fin de conseguir fondos para construir una fundación para la protección del arte.

**Wesselmann Tom**  
**(Cincinnati, Ohio, 1931)**

Tras estudiar Psicología en la Universidad de Cincinnati, estudió de 1955 a 1956 en la Art Academy y hasta 1959 en la Union School of Art and Architecture de Nueva York. En esta época pintó al estilo del expresionismo abstracto influido por De Kooning. En 1960 cambió a los cuadros figurativos y los paisajes y en 1962 participó en la exposición <<Lo figurativo>> en el Museum of Modern Art de Nueva York. Wesselmann fue un artista vinculado al *Pop Art* el punto de partida de su obra lo constituyen los *collages*, *ensamblajes* y *enviroments* (ambientes) buscando integrar fotografías, reproducciones y objetos actuales en sus trabajos, con lo que configura un espacio tridimensional. Así, *Bañera n° 3 (1963)* combina el lienzo pintado con los muebles de un baño real en donde el prototipo femenino –con una delgadez publicitaria- se presenta con énfasis en los detalles sexuales. El mundo de los objetos publicitarios y de consumo apareció constantemente en su obra como en sus *Paisajes o Naturalezas muertas*. Wesselmann participó en diversas exposiciones retrospectivas como la celebrada en 1974 en el Whitney Museum de Nueva York titulada *American Pop Art*.

ANEXO DE IMAGENES

IMAGEN 1



Imagen extraida de: Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p. 62.

IMAGEN 2



Imagen extraída de: Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p. 65.

### IMAGEN 3

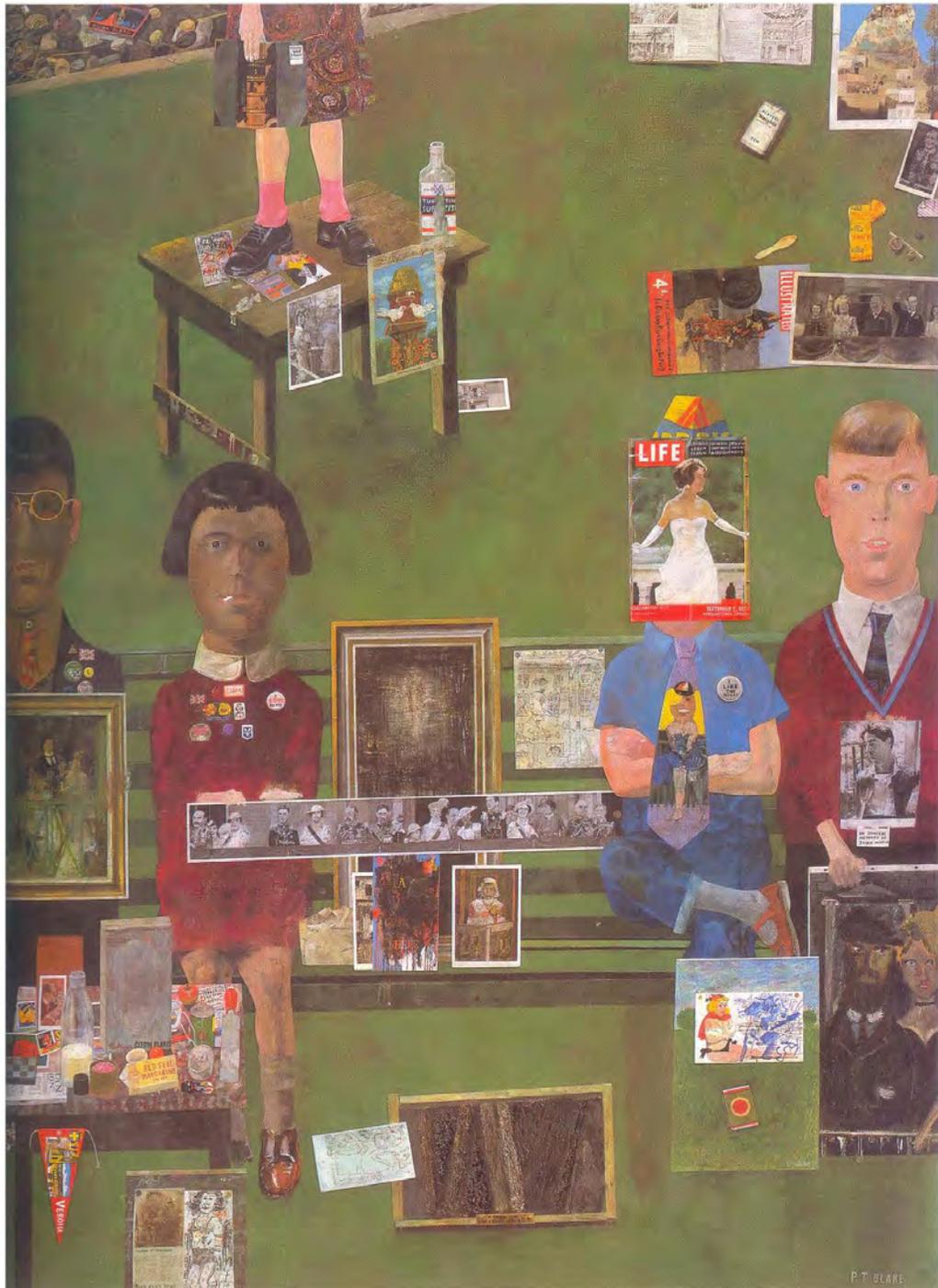


Imagen extraida de: Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p. 67.

IMAGEN 4

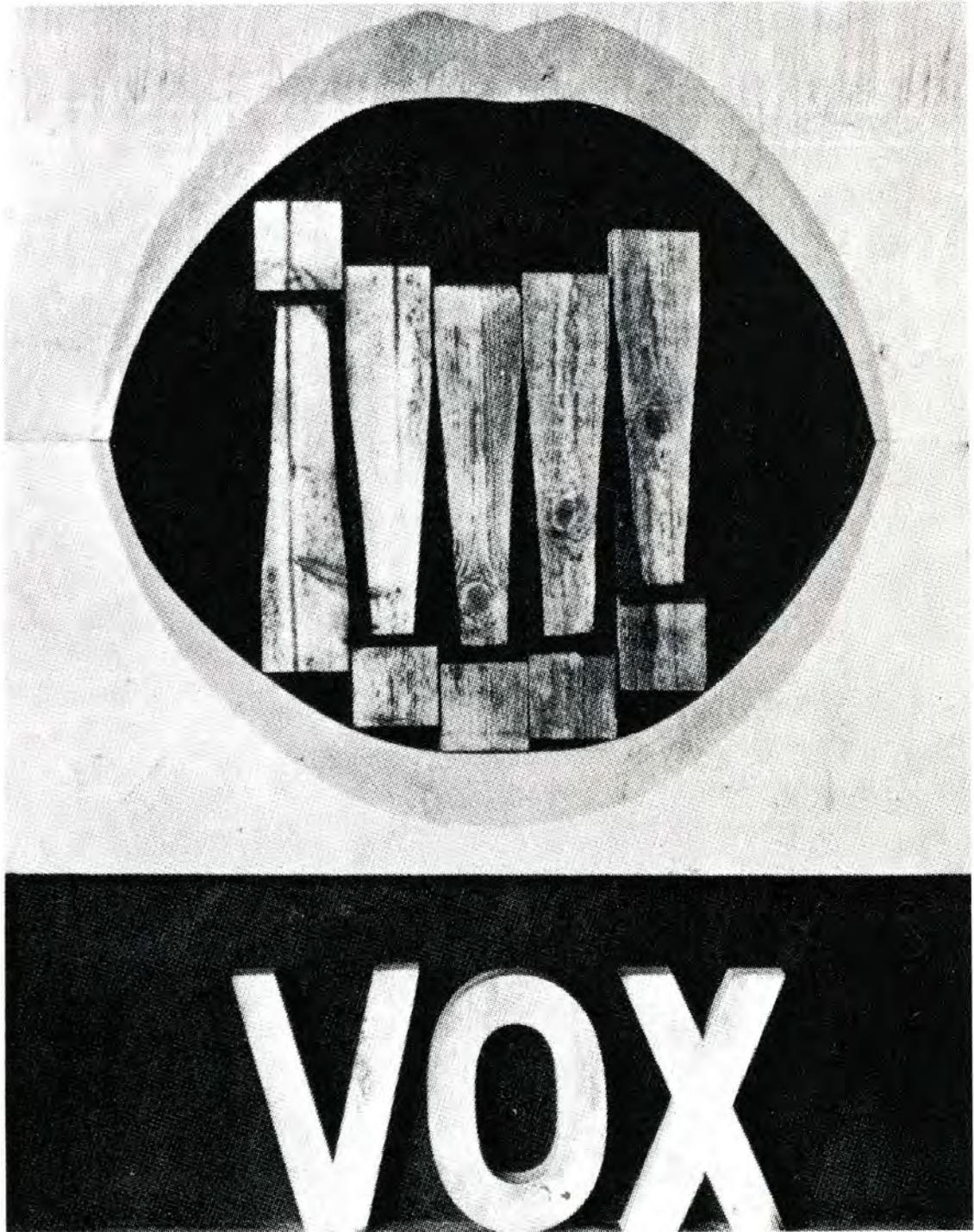


Imagen extraida de: Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p. 80.

**IMAGEN 5**



Imagen extraida de: Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p. 82.

IMAGEN 6



Imagen extraida de: Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p. 101.

Imagen 7

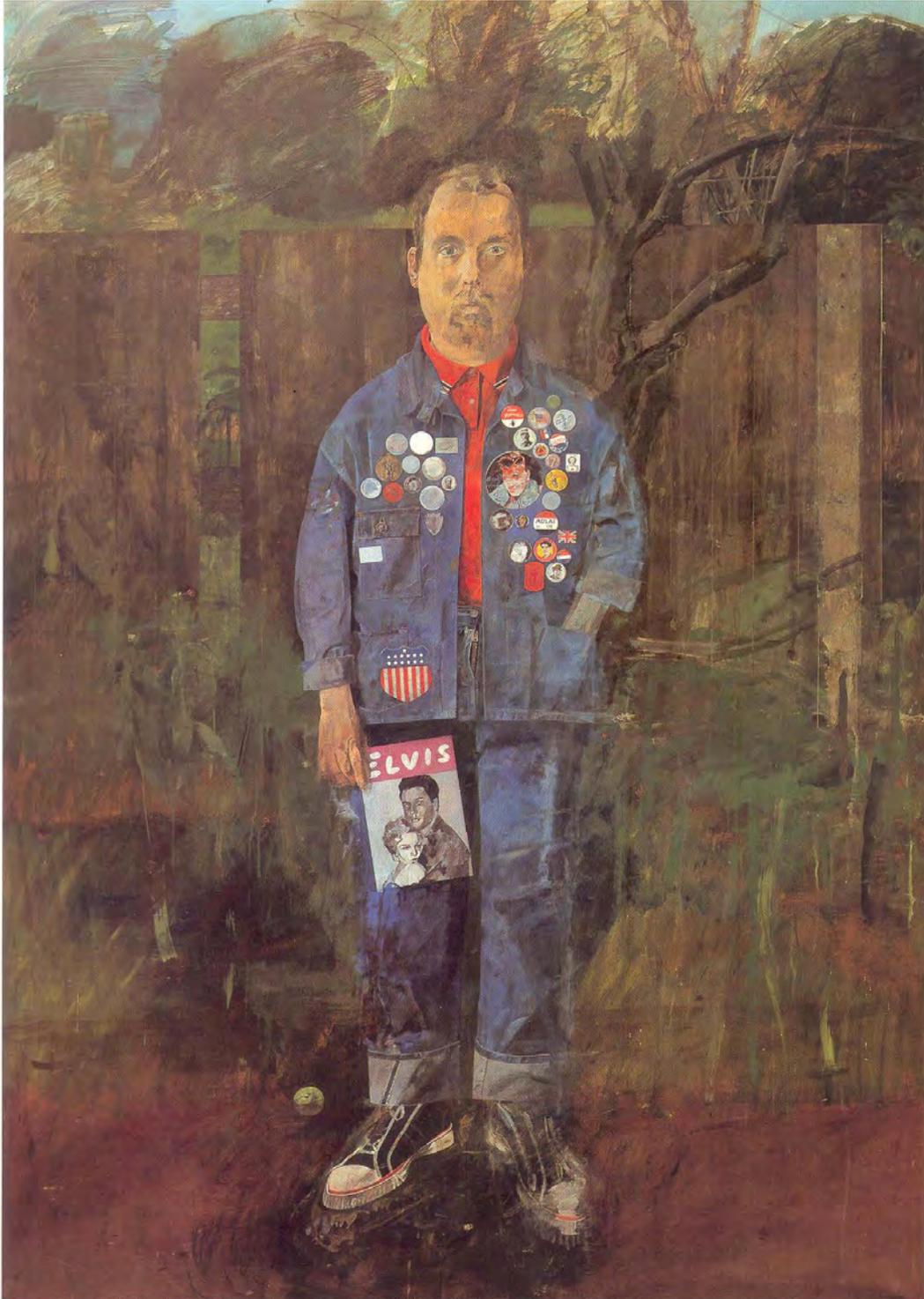


Imagen extraida de: Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p. 52.

## Imagen 8



Imagen extraida de: Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p. 129.

Imagen 9



Imagen extraida de: Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p. 167.

Imagen 10



Imagen extraida de: Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p. 187.

Imagen 11



Imagen extraida de: Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p. 12.

## Imagen 12



Imagen extraída de:  
[http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://img.photobucket.com/albums/v280/tomasutpen/album6/nationsnightmare51vice.jpg&imgrefurl=http://tsutpen.blogspot.com/2009/01/illustrated-history-of-vice-12.html&usg=\\_\\_v9OPq8yTVxICcm4Eg8aWWBfhoYw=&h=499&w=500&sz=38&hl=es&start=3&itbs=1&tbnid=bG6i9rWi0u-o1M:&tbnh=130&tbnw=130&prev=/images%3Fq%3Dnightmare%2Bnation%2Bwarhol%26hl%3Des%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1](http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://img.photobucket.com/albums/v280/tomasutpen/album6/nationsnightmare51vice.jpg&imgrefurl=http://tsutpen.blogspot.com/2009/01/illustrated-history-of-vice-12.html&usg=__v9OPq8yTVxICcm4Eg8aWWBfhoYw=&h=499&w=500&sz=38&hl=es&start=3&itbs=1&tbnid=bG6i9rWi0u-o1M:&tbnh=130&tbnw=130&prev=/images%3Fq%3Dnightmare%2Bnation%2Bwarhol%26hl%3Des%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1)

Imagen 13

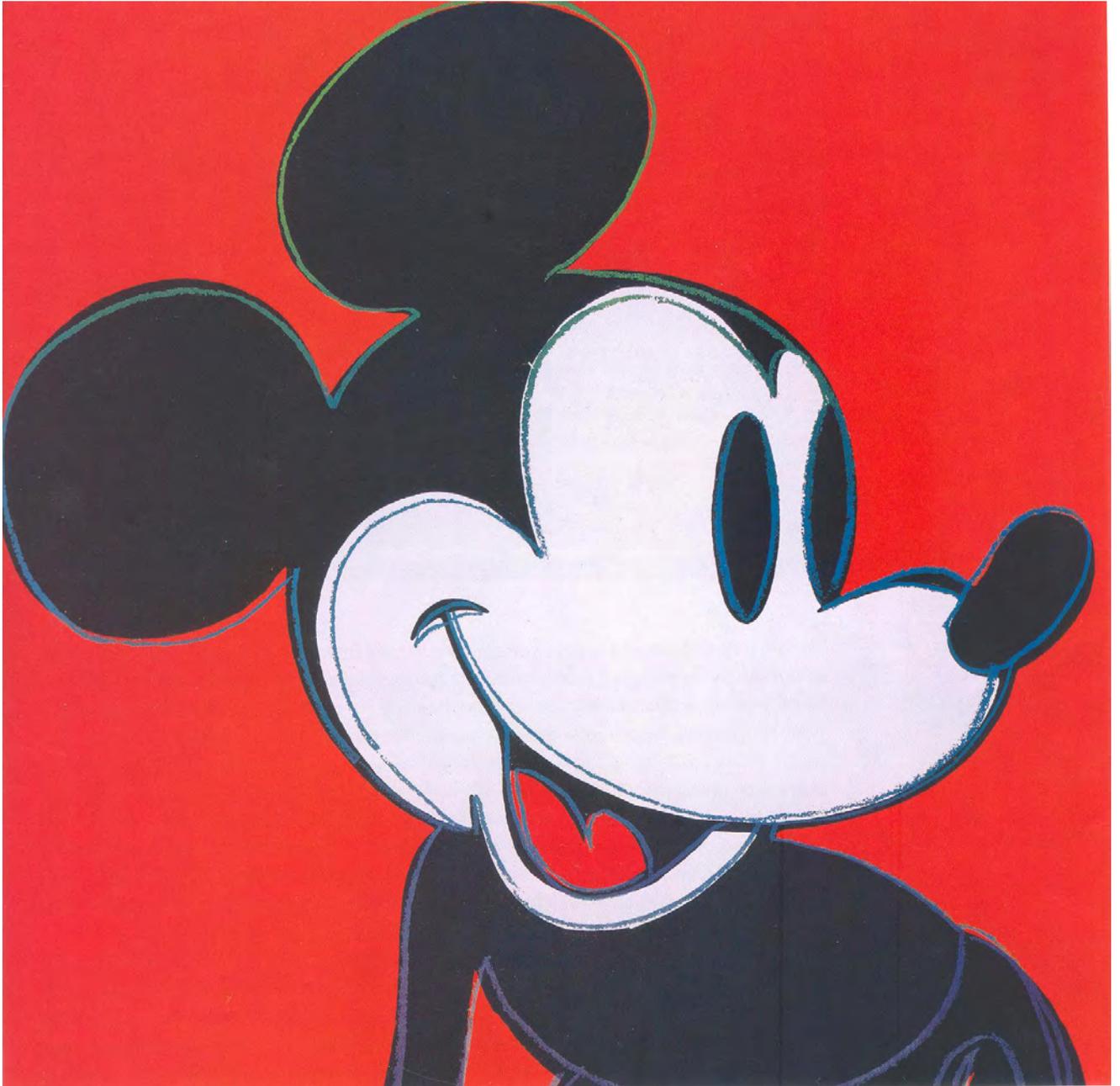


Imagen extraída de: Shanes, Eric, Andy Warhol, Ed. Numen, China, 2006, p.67.

Imagen 14



Imagen extraída de: Honnef, Klaus, Warhol, Ed. Taschen, Alemania, 2006, p. 68.

## INDICE DE IMÁGENES

### 1. Eduardo Paolozzi

*I was a Rich Man's Plaything*, 1947

Collage sobre papel

35.5 x 23.5 cm

Tate Gallery, Londres

Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p.62.

### 2. Hamilton, Richard

*Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956

Collage

26 x 25 cm

Kunsthalle Tübingen

Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p.65.

### 3. Peter Blake

*On the Balcony*, 1955-57

Óleo sobre lienzo

121.3 x 90.9 cm

Tate Gallery, Londres

Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p.67.

### 4. Joe Tilson

*Painted Vox-Box*, 1963

Madera pintada

152.4 x 121.9 cm

Tate Gallery, Londres

Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p.80.

### 5. Jasper Johns

*Flag on Orange Field*, 1957

Encáustico sobre lienzo

167 x 124 cm

Museo Ludwig, Colonia

Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p.82.

### 6. Claes Oldenburg

*Pastry Case*, 1961-62

Esmalte sobre nueve esculturas de escayola en una vitrina

52.7 x 76.5 x 37.3 cm

The Museum of Modern Art, Nueva York

Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p.101.

### 7. Peter Blake

*Self-Portrait with Badges*, 1961

Óleo sobre tabla

174.3 x 121.9 cm  
Tate Gallery, Londres  
Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p.52.

**8. Tom Wesselmann**

*Great American Nude No. 98*, 1967  
Cinco lienzos superpuestos en tres planos  
250 x 380 x 130 cm  
Museum Ludwig, Colonia  
Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p.21.

**9. Andy Warhol**

*Big Torn Campbell's Soup Can (Vegetable Beef)*, 1962  
Óleo sobre lienzo  
274.3 x 152.4 cm  
Galería Bruno, Bischofberger, Zurich  
Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p.167.

**10. Roy Lichtenstein**

*M-Maybe (A Girl's Picture)*, 1965  
Magna sobre lienzo  
152 x 152 cm  
Museum Ludwig, Colonia  
Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p.87.

**11. Andy Warhol**

*The Twenty-Five Marilyns*, 1962  
Serigrafía y pintura acrílica sobre lienzo  
205.7 x 169.5 cm  
Moderna Museet, Estocolmo  
Olsterwold, Tilman, *Pop Art*, Ed. Taschen, Singapur, 1999, p.12.

**12. Andy Warhol**

*The Nation's Nightmare*, 1951  
Papel y tinta, lápiz y acetato en papel  
58.70 x 36.50 cm  
National Galleries of Scotland and Tale

[http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://img.photobucket.com/albums/v280/tom-asutpen/album6/nationsnightmare51vice.jpg&imgrefurl=http://tsutpen.blogspot.com/2009/01/illustrated-history-of-vice-12.html&usq=\\_\\_v9OPq8yTVxlCcm4Eg8aWWBfhoYw=&h=499&w=500&sz=38&hl=es&start=3&itbs=1&tbnid=bG6i9rWi0u-o1M:&tbnh=130&tbnw=130&prev=/images%3Fq%3Dnightmare%2Bnation%2Bwarhol%26hl%3Des%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1](http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://img.photobucket.com/albums/v280/tom-asutpen/album6/nationsnightmare51vice.jpg&imgrefurl=http://tsutpen.blogspot.com/2009/01/illustrated-history-of-vice-12.html&usq=__v9OPq8yTVxlCcm4Eg8aWWBfhoYw=&h=499&w=500&sz=38&hl=es&start=3&itbs=1&tbnid=bG6i9rWi0u-o1M:&tbnh=130&tbnw=130&prev=/images%3Fq%3Dnightmare%2Bnation%2Bwarhol%26hl%3Des%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1)

**13. Andy Warhol**

*Mitos (el ratón Mickey)*, 1981

Pintura de polímero sintético y serigrafía  
152.4 x 152.4 cm  
Colección Mugarbi  
Shanes, Eric, *Warhol*, Ed. Numen, China, 2006, p. 67

**14. Andy Warhol**

*Jackie III*, 1966

Serigrafía sobre papel

101.6 x 76.2 cm

Extraída de la carpeta <<Eleven pop artists III>>, Nueva York  
Honnef, Klaus, *Warhol*, Ed. Taschen, Alemania, 2006, p. 68