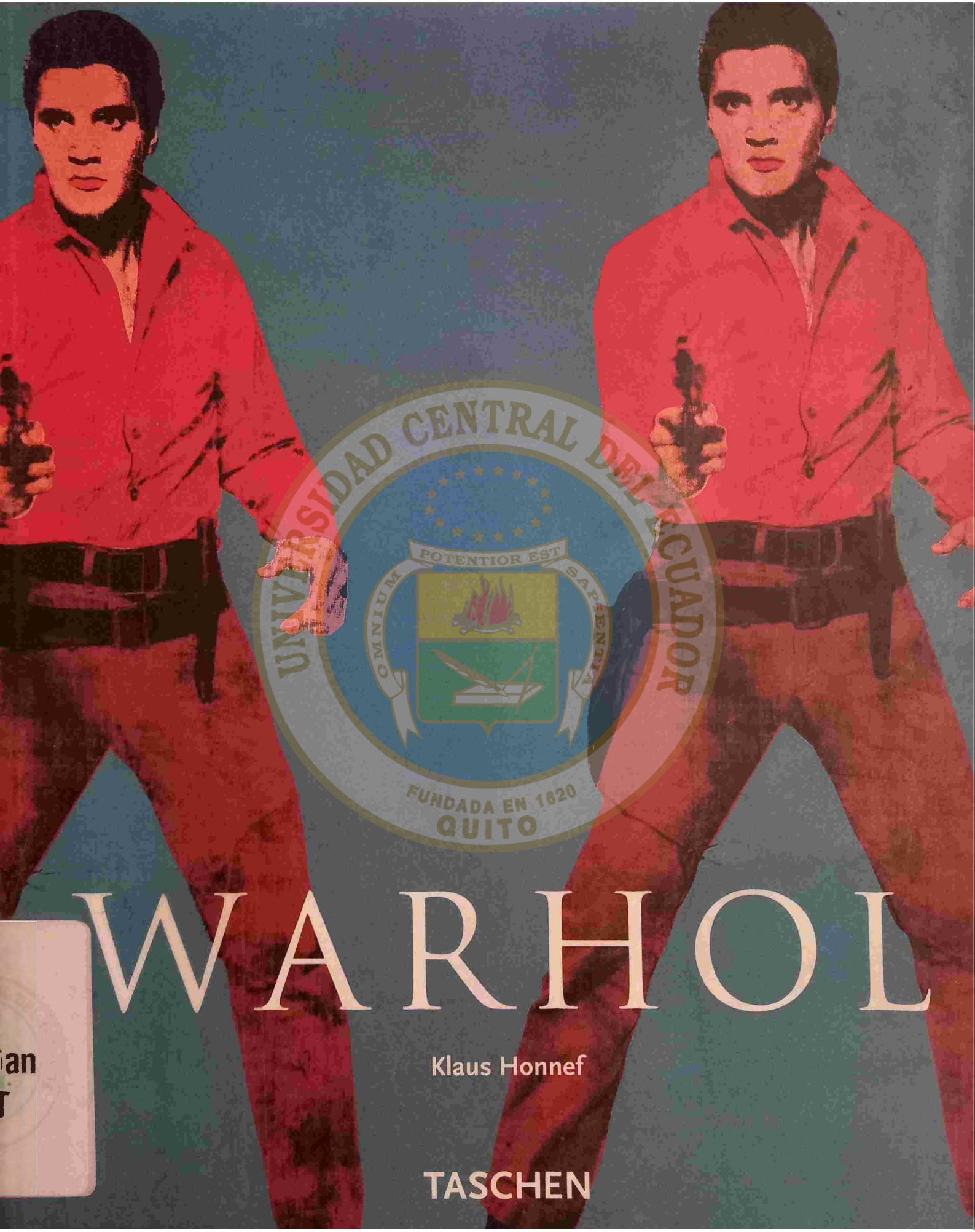


WARHOL

Klaus Honnef

TASCHEN

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sistema Integrado de Bibliotecas
Biblioteca digital UCE
Calle Jerónimo Leyton y Gato Sobral – Cdla. Universitaria
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y literal vii "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes			**PISO**	
				ESTANTE	02
				BANDEJA	26
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		**UNIVERSIDAD**			

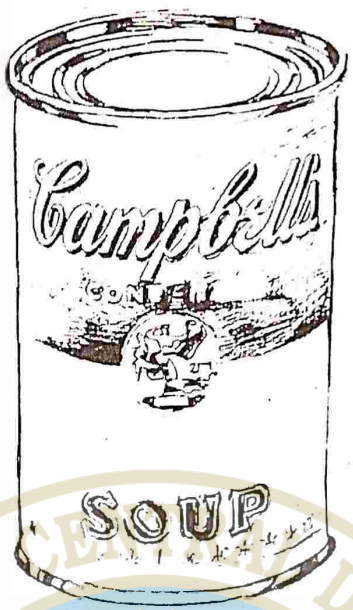
Andy Warhol

«Me encanta América; para esto hay varias razones. Mis cuadros son mensajes simbólicos sobre los estridentes productos impersonales y esos destellantes objetos materiales sobre los que hoy en día se levanta Estados Unidos. Son la proyección de todo lo que puede comprarse y venderse, símbolos prácticos, pero efímeros, que nos mantienen en movimiento»

Andy Warhol

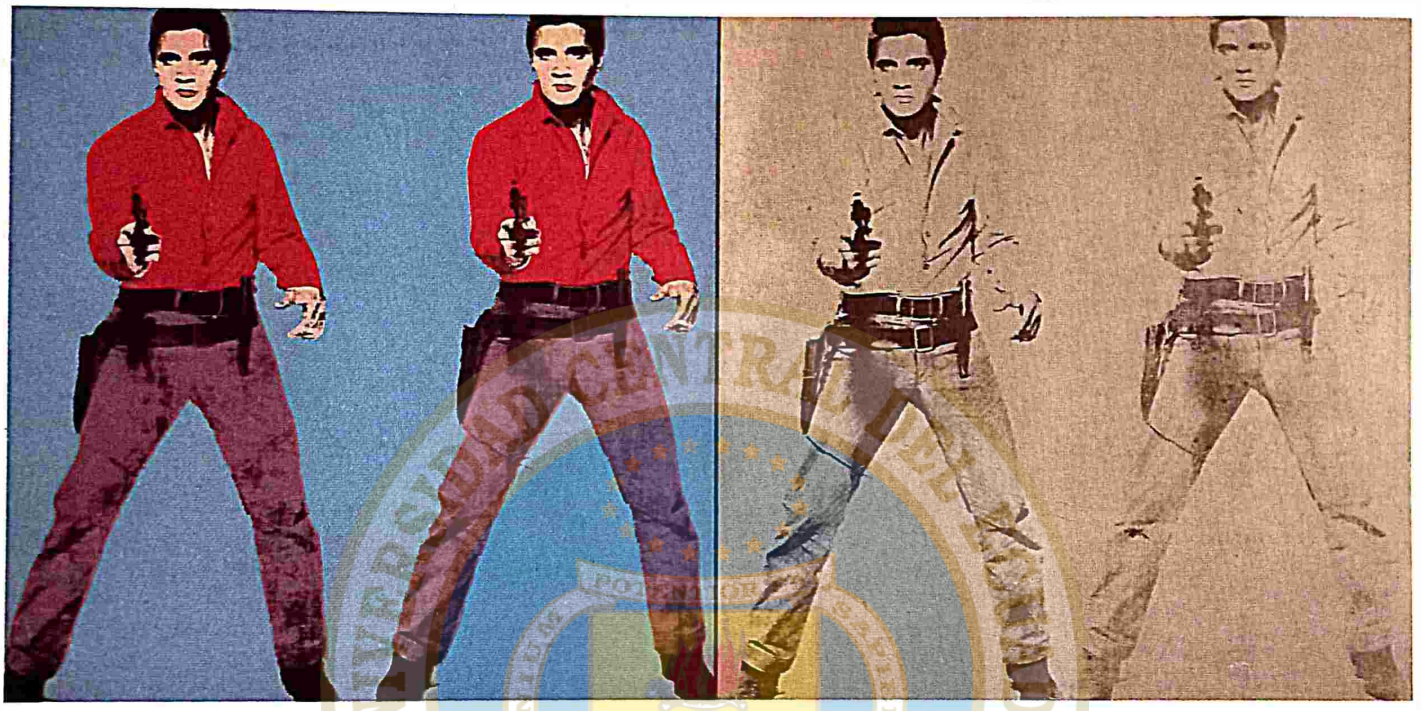
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SCIENTIA
FUNDADA EN 1920
QUITO

759
B126on
12126



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

LIBRI
LIBRERIA IN
JUAN LEO
TELF.: 234
FAX 5
SUCURSALES:
HOTEL O
QUIC
QUITO-



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Klaus Honnef

UNIVERSIDAD CENTRAL
CONTROL DE BIENES
5086246

CTP.92

ANDY WARHOL

1928–1987

El arte como negocio

Facultad de Artes
BIBLIOTECA

TASCHEN

KÖLN LONDON MADRID NEW YORK PARIS TOKYO

PORTADA:
Elvis I y II (detalle), 1964
Elvis I and II
Cuadro izquierdo: serigrafía sobre acrílico sobre lienzo,
208,3 x 208,3 cm
Toronto, Art Gallery of Ontario,
Gift from the Women's Committee Fund, 1966

ILUSTRACÍON PÁGINA 2:
Elvis I y II, 1964
Elvis I and II
Cuadro izquierdo: serigrafía sobre acrílico sobre lienzo
Cuadro derecho: serigrafía sobre pintura de aluminio sobre lienzo
Cada cuadro: 208,3 x 208,3 cm
Toronto, Art Gallery of Ontario,
Gift from the Women's Committee Fund, 1966
(Foto: Powey Chang, AGO)

CONTRAPORTADA:
Andy Warhol, 1974
© Foto: Helmut Newton

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

© 2000 Benedikt Taschen Verlag GmbH
Hohenzollernring 53, D–50672 Köln
www.taschen.com
© 1988 Reproducciones: The Estate of Andy Warhol, Nueva York
Redacción y producción: Angelika Taschen, Colonia
Traducción del alemán: Carmen Sínchez Rodríguez, Friburgo
Portada: Catinka Keul, Angelika Taschen, Colonia

Printed in Germany
ISBN 3-8228-5828-5

Índice

6
Andy Warhol
La primera estrella del arte

20
El camino hacia la fama
De dibujante publicitario a celebrado artista del «Pop art»

44
Una técnica se convierte en distintivo
La serigrafía como instrumento artístico

70
De cineasta underground a tigre social

92
Final y presente

94
Biografía

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM INTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

AndyWarhol
La primera estrella del arte

Fue una leyenda incluso mientras vivió. Sobre casi nadie se ha escrito (y chismorreado) tanto como sobre él. Las páginas de todos los textos que estudian su vida y su obra abarcan, colocadas en fila, una parte del globo terráqueo. En sus apariciones ante el público daba la impresión de no ser de este mundo: siempre tímido, amable, a menudo sonriente y un poco ausente. En él se materializaba el sueño americano de una carrera desde lavaplatos a millonario; si bien –naturalmente– nunca fue lavaplatos. No es seguro cuando nació. En la bibliografía se encuentran diversas fechas, no obstante, tuvo que ser entre 1928 y 1931. Él mismo afirmó que su partida de nacimiento de 1930 era una falsificación. Normalmente se suele señalar el 6 de junio de 1928 como su fecha de nacimiento. Incluso sobre el día de su muerte circulan (por lo menos) dos versiones; pero de ello no cabe duda: falleció el 22 de febrero de 1987 como cónsecuencia de una operación de vesícula biliar. Tampoco es dudoso su lugar de nacimiento, Forest City, Pennsylvania. También se conoce con seguridad su nombre de nacimiento: Andrew Warhola.

Resulta difícil descubrir la verdad sobre la vida de Andy Warhol, tal como se llamó a sí mismo tras su traslado a Nueva York en 1949. La contradicción parece que fue su elixir vital y su método consistió en ocultar sus datos personales y biográficos. Aunque estudió dibujo publicitario, él se consideraba a sí mismo un artista–y como artista creó un tipo completamente nuevo, un tipo que irritó al mundo del arte, lo sacudió y lo transformó. Algo en su postura artística nos recuerda, sin embargo, a la conducta de los artistas barrocos y renacentistas. Era considerado como una persona tímida, especialmente retraído ante los periodistas. «No es justo hacerle esta entrevista a Andy Warhol. Él sufre y no le gusta descubrirse, ni tan siquiera enseñar su pasaporte», con estas palabras introducía Eva Windmöller una amplia entrevista con el artista, publicada en la revista *Stern* (8 de octubre de 1981). Y a pesar de todo, ningún otro artista de su época nos ha dejado tantos escritos como él: junto a las numerosas entrevistas y aforismos, dos libros autobiográficos. Si bien nadie sabe en realidad quién fue el que los escribió, si el mismo Warhol o uno de sus muchos ayudantes.

Aunque no faltaba a casi ningún acontecimiento público que se celebrara en su entorno, ni a casi ninguna fiesta, le gustaba ser sustituido por dobles. Andy por doquier. Lo que, en el país de las posibilidades ilimitadas y las distancias gigantescas, en la mayoría de los casos no llamó excesivamente la atención. En una ocasión, sin embargo, la trampa salió a la luz: Warhol estaba celebrando con «The Chelsea Girls» sus primeros



Bota dorada de Elvis Presley, 1956
Golden boot Elvis Presley
Collage, blotted line y pan de oro,
52,7 x 37,5 cm
Colección Tom Lacy, Nueva York

LÁM. IZQUIERDA:
Elvis una vez, 1964
Single Elvis
Serigrafía sobre lienzo, 210 x 105 cm
Colección Ludwig, Neue Galerie, Aquisgrán



Dos cupidos, 1955
Two Cupids
Blotted line y acuarela sobre papel,
24,4 x 22,6 cm
Colección Michael Becher, Bremen

éxitos comerciales como cineasta: tras haber pronunciado algunas conferencias en diversos colegios americanos, encomendó su trabajo, por puro aburrimiento, a Allen Midgette que se hizo pasar por él. A consecuencia de lo cual se produjo el escándalo. Warhol solía esconderse detrás de unas gafas oscuras y bajo una peluca canosa. Ninguna otra cosa podía acentuar más su apariencia externa, la cabeza que así resultaba demasiado grande y la sonrisa soñadora. Aún no había llegado a Nueva York cuando se tiñó el pelo de un rubio pajizo.

Andy Warhol admiraba con entusiasmo y fervor a las estrellas del cine y de los modernos círculos literarios norteamericanos. Coleccionaba sus autógrafos e incluso escribió a Truman Capote, el niño mimado del mundillo cultural neoyorquino, quien, sin embargo, no se dignó a contestarle. Pero sus propias superestrellas desplazaron a las estrellas de la fase heroica del cine americano del puesto de la fama, hasta entonces incuestionable – y éstas, a su vez, serían amenazadas cada vez más por las megaestrellas, y los astros efímeros entre las personalidades popularizadas por los medios de comunicación. «Ser famoso durante 15 minutos», una de las máximas de Warhol que para muchos hizo realidad el espíritu de fugacidad de la época.

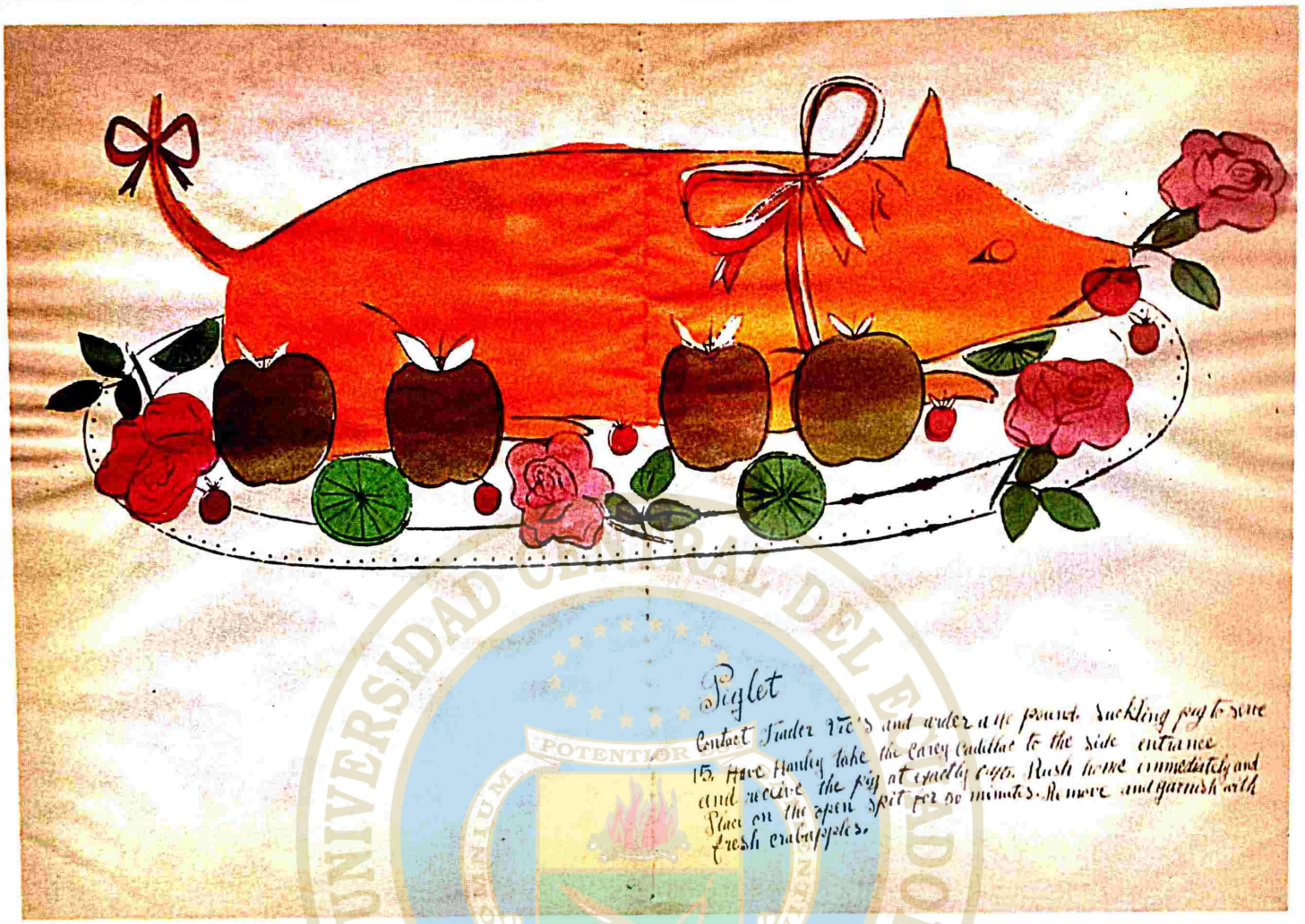
Andy Warhol encarnaba a la perfección el nuevo tipo de estrella. Inventor, realizador y actor en una sola persona, enriqueció al mundo con la estrella del arte que se haría cargo de la sucesión del genio en el ámbito artístico. Comercializó hábilmente su desbordante creatividad – o mejor dicho su propia personalidad– como jefe de un taller con 18 empleados («the boys and the girls»). «Para Andy Warhol, que se consideraba a sí mismo como un artista-negociante, el arte resultó realmente hermoso a través del dinero» (Eva Windmöller). Un amigo de sus primeros años y además uno de sus promotores decisivos, Henry Geldzahler, elogia en el artista la fascinante «compenetración de negocio y arte». Quizá el negocio hubiera sido considerablemente más difícil sin la consciente estilización de su personalidad como una estrella al margen de la realidad. Toda estrella, cualquiera que sea su carácter y origen, irradia algo de divino; esto es, las proyecciones de sus admiradores le conceden un aura de divinidad. El sociólogo y cineasta Edgar Morin afirma que «En el ser elevado y mítico (la estrella) proyectamos toda una serie de ansias y deseos que no se pueden colmar en la vida real». Con ello está señalando los requisitos sociopsicológicos fundamentales del culto a las estrellas en el siglo XX. La estrella se presenta en principio como una aparición, una aparición de luz y sombras. De ahí que su culto no se pueda considerar, tal como podría suponerse, como un culto a una persona de carne y hueso cuya presencia física sirve, exclusivamente, para probar la existencia real de la aparición.

Nadie ha comprendido el funcionamiento del culto a la estrella mejor que Andy Warhol, ilustrado hasta la saciedad por su característica presentación ante el público. Presente y ausente al mismo tiempo, parece como si fuera una aparición viviente. Henry Geldzahler interpreta esta forma de presentarse como la causa decisiva del éxito legendario de Warhol. «Gracias a su aspecto exterior como el 'dumb blond', pronto fue equiparado por el público con el movimiento pop. Raras veces ocurre que, en este país y en este siglo, un artista consiga suscitar el reconocimiento del hombre de la calle: Pablo Picasso, Salvador Dalí, Jackson Pollock– la lista es corta.» Marilyn Monroe, la modelo más popular de Warhol (págs. 14, 15 y 17), también fue considerada como «dumb blond». Sin embargo, a diferencia de su retratista, ella siempre estuvo presente,

LÁM. DERECHA:
Judy Garland, 1956
Collage, blotted line y pan de oro,
51,2 x 30,4 cm
Colección Michael Becher, Bremen

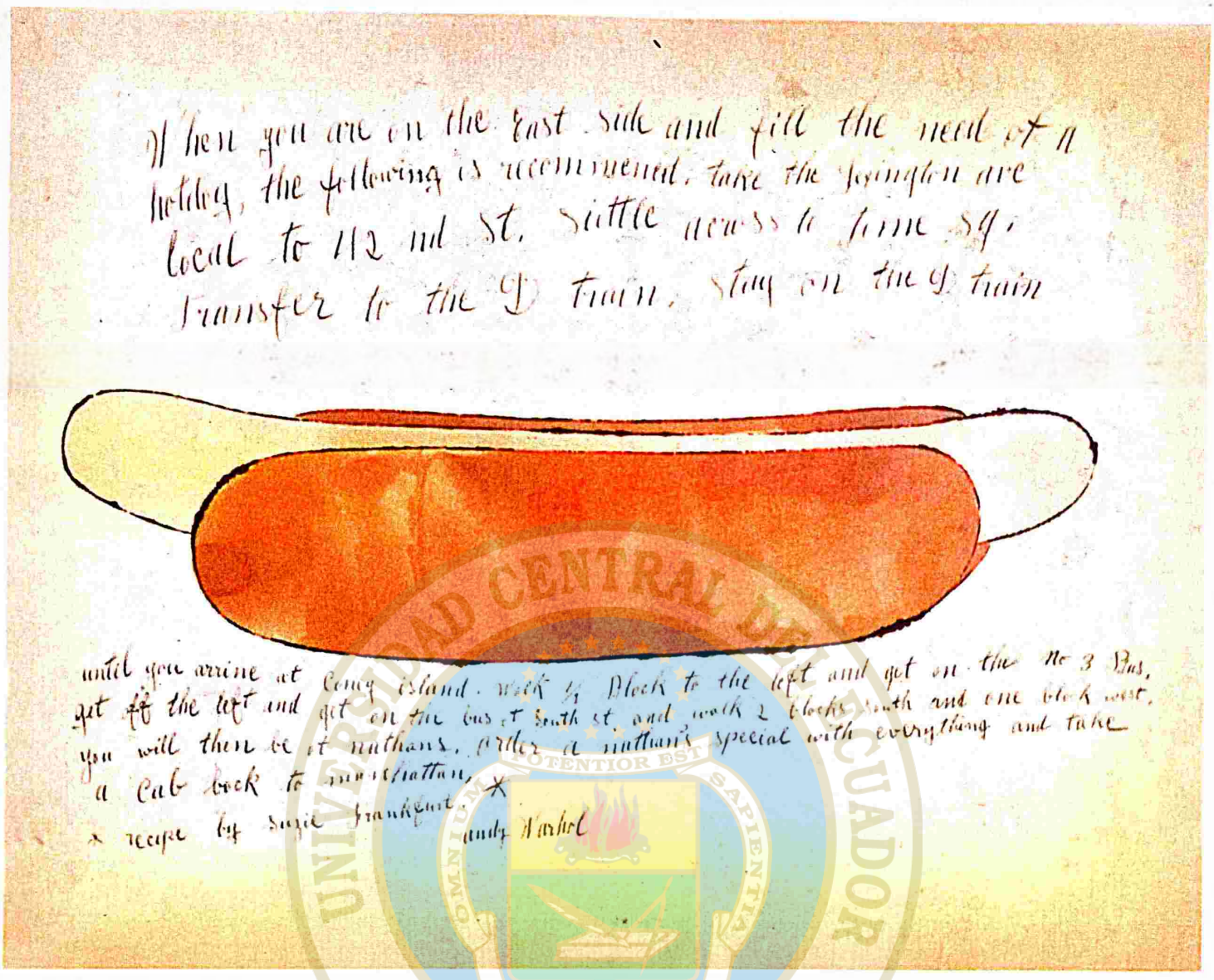


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
MNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Lechón, 1959
Piglet
Acuarela y blotted line sobre papel,
44,5 x 28,6 cm
Página doble extraída de «Raspberries»
editado por Andy Warhol y Suzie Frankfurt
Nueva York 1959

incluso aunque de hecho muy pocas personas la llegaran a ver en persona. Su frivolidad se materializaba en la pantalla y sólo la pantalla concedió a la actriz Marilyn Monroe la figura de la diosa del sexo. La estrella Andy Warhol por el contrario, no necesitaba la pantalla cinematográfica, sino que utilizaba los medios de comunicación «documentales». Lo que la película ficticia significaba para los dioses de Hollywood – comenzando por Mary Pickford, la primera estrella que se ganó este calificativo, pasando por Charles Chaplin, Greta Garbo, Marlene Dietrich, Mae West, Bette Davis, Clark Gable y Humphrey Bogart hasta James Stewart, Ingrid Bergman, Elizabeth Taylor y Marilyn Monroe –, era la prensa sensacionalista para Andy Warhol, la cual trabaja siempre con la verdad aparente. El pintor se aprovechó de la transformación de lo real en ficción, un proceso favorecido, más aún escenificado, por la marcha triunfal de la televisión en los años 60. Con ello se borró poco a poco la frontera entre realidad y fantasía. La televisión, esa máquina de ficción en apariencia documental, demostró por primera vez su poder con motivo del duelo dialéctico ante las cámaras de los dos candidados a la presidencia, Kennedy y Nixon; si bien sigue siendo dudosa la influencia que tuvo aquel show político sobre la decisión de los americanos en las elecciones presidenciales. A partir de



Hot dog, 1957/58
Blotted line y acuarela sobre papel,
51 x 76 cm
Colección Michael Becher, Bremen

este hecho histórico en los medios de comunicación, la televisión comenzó a desempeñar un papel esencial en todas las campañas electorales del mundo. Sobre todo en los Estados Unidos donde el candidato político debe ser *telegénico* si quiere tener perspectivas de éxito.

Andy Warhol escogió a Marilyn Monroe como modelo de su arte cuando ésta ya había desaparecido; la muerte había ratificado su existencia sobrenatural (págs. 14, 15 y 17). Junto con Humphrey Bogart fue la única estrella cinematográfica cuya fama póstuma superó su popularidad en vida. Andy Warhol contribuyó indudablemente a ello con su aportación. Tan sólo se puede determinar con dificultad qué fue lo que atrajo su atención hacia la bomba erótica del cine – por aquel entonces el trono de la diosa del sexo todavía seguía estando reservado a Rita Hayworth y, sólo tras mucho tiempo, le fue adjudicado a la Monroe. Desde la perspectiva actual, la decisión a favor de Marilyn ilustra la certera intuición de Warhol para reconocer los gustos de moda de la época. Con toda seguridad que el excitante atractivo sexual de la actriz no fue el elemento decisivo. ¿Fue quizá la leyenda que ella había tejido en torno suyo? El historiador cinematográfico Enno Patalas escribió lo siguiente sobre Marilyn Monroe: «A lo largo de su juventud había creado una leyenda a su medida, según la



Preguntas que propone toda América, 1953
Questions all America is asking
Dibujo para la NBC
Cubierta bicolor para un programa de televisión con preguntas del público.
Presentado en Graphics Annual 1953/54, pág. 112.

LÁM. DERECHA:
Elvis triple, 1964
Triple Elvis
Serigrafía sobre lienzo, 209 x 152 cm
Colección particular, Nueva York

misma, había sido golpeada por sus padres con una correa de cuero, violada cuando tenía seis años por un ‹amigo› de la casa y, años después, mandada de un lado para otro por unos crueles padres adoptivos. Una historia que el periodista Ezra Goodman pudo desmentir más tarde; pero que, al encajar tan bien con su imagen, fue creída de buen grado incluso mucho tiempo después.»

Elvis Presley y Elizabeth Taylor fueron los otros dos ídolos que Andy Warhol utilizó en su arte, en un conjunto de obras y una serie de cuadros (págs. 6, 13 y 19), aunque no con la misma frecuencia que Marilyn Monroe. A pesar de sus diferencias, hay algo que une a estas estrellas: personifican a la perfección la historia del éxito americana. Norma Jean Baker, alias Marilyn Monroe, de niña maltratada– si queremos creer su leyenda – a celebrado *sex-symbol*; Elvis Presley, de camionero cantante a ídolo histéricamente adorado por toda una generación; y Elizabeth Taylor, de niña mimada del cine a una de las estrellas mundiales mejor pagadas de Hollywood. Todos ellos están envueltos por un aura de tragedia –Marilyn Monroe intentó, tan desesperadamente como en vano, escapar del estereotipo de bomba sexual; Presley sufrió a menudo depresiones; y Liz Taylor siempre tuvo problemas de salud.

No sería extraño que Andy Warhol se identificara con ellos, o por lo menos en parte. El culto al éxito es el lazo que une a los Estados Unidos de América, y Andy Warhol quiso ser uno de sus sumos sacerdotes. También él entretejió con decisión una leyenda en torno a su vida, así contó en una ocasión que su padre había muerto en la mina. Realizó un viaje a Pittsburgh, capital de la región norteamericana del carbón y el acero, en cuyos alrededores vio la luz por primera vez. Una película de Michael Cimino ha documentado ese lugar sombrío, sucio y cargado de violencia: «The Deer Hunter». Sin embargo, la imagen que la película ofrecía de esa región era tan poco auténtica como la narración de Warhol. El padre de Warhol trabajaba realmente en la minería, en las minas de carbón de West Virginia, de modo que raras veces estaba en casa. Andy y sus dos hermanos crecieron bajo el cuidado de la madre. En el año 1942 murió el padre, tras una larga enfermedad, a causa de una intoxicación. Los padres de Warhol habían emigrado de Checoslovaquia a los Estados Unidos; su padre en 1909– otras fuentes hablan de 1912 – para huir del servicio militar en su país natal, y su madre nueve años después. Tras la muerte del padre, la familia Warhola fue sobreviviendo al borde de un mínimo existencial. Durante las vacaciones Andrew vendía fruta y ayudaba en la decoración de escaparates. Una fotografía de 1941 muestra a un guapo muchacho rubio con la mirada soñadora.

«Siendo niño tuve tres depresiones nerviosas, siempre con intervalos de un año; una con ocho años, otra con nueve y otra con diez. Los ataques, que se presentaban bajo la forma del baile de San Vito, comenzaban siempre el primer día de las vacaciones de verano. No sé lo que aquello significaba. Me pasaba el verano entero tumbado en la cama, oyendo la radio con mi muñeco Charly McCarthy y mis recortables sin recortar esparcidos sobre la colcha y bajo la almohada. Mi padre estaba casi siempre muy lejos trabajando en la mina, así que en realidad casi nunca le veía. Mi madre me leía cuentos, tan bien como podía con su acento checo, y yo siempre le decía: ‹Gracias mamá›, cuando había terminado Dick Tracy, incluso aunque no hubiera entendido ni una sola palabra. Siempre me daba una pastilla dechocolate Hershey cuando terminaba una hoja de mi cuaderno de dibujo.» El material para las leyendas. Por aquella época, los Estados Unidos de América intentaban superar las

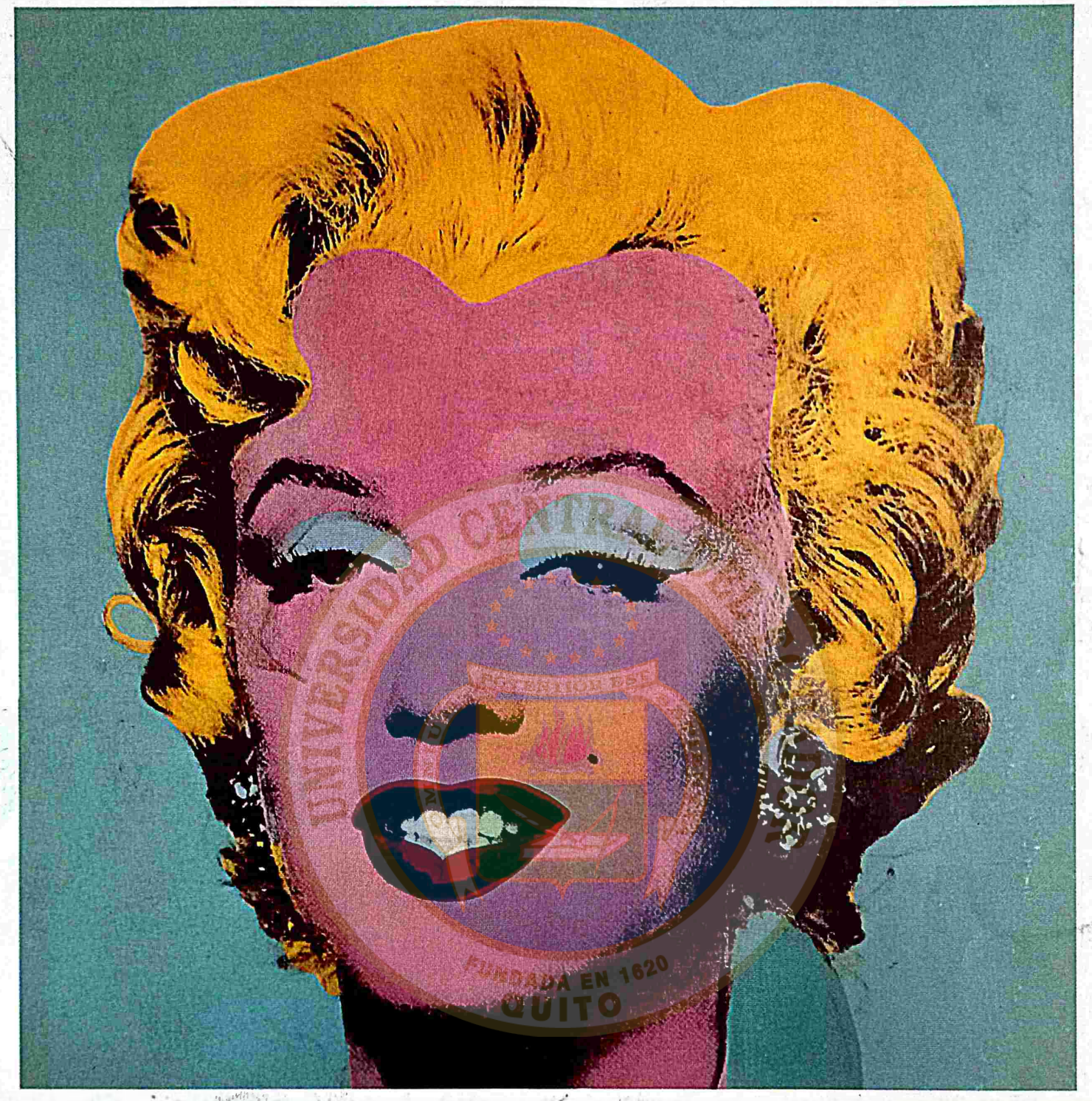

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Las dos Marilyns, 1962
The Two Marilyns
Serigrafía sobre lienzo, 55 x 65 cm
Colección particular, Nueva York

graves consecuencias de la gran crisis económica de los años 30. Pero la rasante marcha triunfal por Europa del ejército nacionalsocialista alemán, al que sólo se resistían los británicos, y el destructivo ataque japonés a la flota americana del Pacífico en Pearl Harbor, obligaron muy pronto a los EEUU a tomar parte en una guerra que afectaba a todo del mundo, y que además exigió numerosas víctimas entre la población civil.

En los grandes almacenes donde trabajaba temporalmente durante las vacaciones de verano, tomó contacto por primera vez con aquel mundo que más tarde constituiría su ambiente específico: el mundo del consumo y la publicidad. Como hijo de emigrantes europeos, cuya madre nunca aprendió correctamente el uso de la lengua inglesa, como joven cuya realidad social estuvo siempre traspasada por los recuerdos narrados del antiguo continente, y como escolar que emprendía el camino «a través del guelo checo con las babuschkas y los monos tendidos en la cuerda de la ropa» (Warhol), Andy Warhol contaba con los mejores requisitos que le permitirían desarrollar una intuición sismográfica para lo genuinamente americano dentro de la cultura americana. Los grandes almacenes le ofrecieron, a aquel pobre diablo, la visión de una profusión de objetos deseables; su trabajo le llevó a enfrentarse con la apariencia estética y la fascinación que envolvían todas aquellas cosas. «Para un hombro maravilloso, Mr. Vollmer, tuve que ojear *Vogue, Harper's Bazaar* y otras revistas de moda europeas. Ganaba alrededor de 50 centavos a la



Marilyn, 1964
Serigrafía sobre lienzo, 101,6 x 101,6 cm
Con la amable autorización de Thomas Ammann, Zúrich

hora y mi trabajo consistía en buscar ‹ideas›. No puedo acordarme de que llegara a encontrar o a tener alguna. Mr. Vollmer era para mí un ídolo porque venía de Nueva York, y eso me parecía muy excitante. A pesar de todo, yo mismo nunca llegué a pensar realmente en ir a Nueva York.» Cuando se trasladó a aquella ciudad, fue Carmel Snow, la legendaria periodista de moda de *Harper's Bazaar*, quien le proporcionó su primer trabajo.

Puede ser que fuera una casualidad pero también puede ser que no le quedara otra alternativa: Philip Pearlstein, el conocido pintor americano de desnudos expresivos con el que Andy Warhol estudió, definió como «una escuela de diseño» la enseñanza en el Carnegie Institute of Techno-

UNIVERSIDAD CENTRAL
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Para mí la Monroe no es más que una persona entre muchas. Y por lo que respecta a la pregunta de si se trata de un acto simbólico pintarla con tales colores chillones, sólo puedo decir: creo que depende de la belleza y ella es hermosa, y, si hay algo que sea hermoso, eso son los colores bonitos. Eso es todo. Así o de forma parecida funciona la historia.» ANDY WARHOL

logy de Pittsburgh donde se encontraron. Pasaron mucho tiempo juntos y el joven Warhol trabó una profunda amistad con Pearlstein, un hombre mayor que él y que antes había servido en el ejército. Sus profesores no pueden referir nada extraordinario sobre el estudiante. «Era un joven delgado de poca estatura – yo no le conocía muy bien, pero hacía su trabajo [...] y algunas cosas eran realmente buenas», cuenta Robert Lepper que, según Pearlstein, «era el único profesor bueno de verdad» en el Carnegie institute. Pittsburgh, si bien era una ciudad provinciana, contaba con una intensa actividad política y una vida cultural muy dinámica. Philip Pearlstein recuerda que el baile despertaba el interés de Warhol: «Artistas como José Limón, un bailarín americano que por aquella época era considerado como una especie de héroe en los círculos culturales. Y recuerdo que siempre íbamos a verle cuando actuaba. También me acuerdo perfectamente del grupo de Martha Graham. Ella tenía una técnica especial. Creo que Martha Graham es, en cierto sentido, similar a Bert Brecht. Por aquel entonces habíamos oído hablar sobre la teoría de Brecht y su técnica del ‹teatro épico›, el efecto de distanciamiento.» Andy Warhol concluyó sus estudios con el grado de *Bachelor of Fine Arts*, equivalente a la licenciatura de las universidades españolas. Pronto abandonó Pittsburgh. La época de estudiante había concluido.

El traslado a Nueva York señaló el comienzo de los años de aprendizaje. Warhol y Pearlstein compartían un estudio junto a la plaza de St. Mark en la Lower East Side, allí donde malvivían los artistas acabados del mundillo literario y musical de Nueva York, y donde se desarrollaron en los años 80 los círculos del graffiti. «Cuando tenía 18 años, un amigo me metió en una bolsa de la compra y me llevó a Nueva York», de este modo comenta lacónicamente Warhol aquel paso decisivo (sin embargo, según Rainer Crone el pintor tenía ya 21 años).

Nueva York, la ruidosa metrópoli con su atmósfera electrizante y su ajetreo contagioso es para los europeos un sinónimo de América. Sin embargo, a casi ningún americano le interesaría, afirma con ironía el filósofo y sociológo Eugen Rosenstock-Huesy, si Nueva York fuese destruida por una bomba atómica. Para Warhol, el hijo de emigrantes de Europa Central, era la meta de todas sus aspiraciones: la Fifth Avenue con sus elegantes comercios, la Madison Avenue donde palpita el corazón de la publicidad, El Dorado del arte comercial, la Park Avenue con sus apartamentos exclusivos. Observaba toda aquella agitación con una cierta distancia, pero, al mismo tiempo, con la mirada penetrante del extranjero que se fija en todo lo inusitado, lo que es evidente para los neoyorquinos. Al principo trabajó como dibujante publicitario, diseñó anuncios para revistas de moda, tales como *Glamour, Vogue* y *Harper's Bazaar*; y además acortó su nombre: Andy Warhol. Cambió varias veces de vivienda y estudio, intentando hacer nuevas amistades. «Vivía con otras personas y pensé que quizá podríamos llegar a ser buenos amigos y compartir nuestras preocupaciones; pero siempre llegué a la conclusión de que sólo buscaban alguien que pagara parte del alquiler.» Alcanzó el éxito relativamente pronto. El sueño americano del ascenso imparable se cumplió en él con más rapidez de la que hubiera podido esperar.

En torno al proceso seguido para alcanzar el éxito, se enredan, naturalmente, numerosas anécdotas. El crítico de arte Calvin Tomkins cuenta que Tina Fredericks, por aquel entonces directora artística de *Glamour*, contribuyó a ello de forma determinante. Le habían entusiasmado los dibujos de Warhol, pero no había sabido qué uso darlos. «Ella le dijo que los dibujos eran buenos, pero que *Glamour*, por el momento, sólo necesi-

Serie negativa: Marilyn, 1979–1986
Reversal Series: Marilyn
Serigrafía sobre lienzo, 46 x 35 cm
Colección de la Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

taba dibujos de calzado. Al día siguiente volvió Andy, en una bolsa de papel marrón llevaba 50 dibujos de zapatos [...] Nadie ha dibujado los zapatos como Andy.»

Muchos consideraron los dibujos de zapatos, hasta comienzos de los años 60, un motivo persistente en sus trabajos, el capítulo más significativo de la fase comercial de su obra y, en cierta medida, la época de Warhol antes de Warhol. Tomkins elogió su refinamiento dentro del estilo de Henri de Toulouse-Lautrec, y admiraba su precisión empírica, «cada hebilla estaba colocada en el sitio perfecto». Un gran éxito alcanzó la serie los *Golden Shoes*, creaciones libres dedicadas a estrellas del cine, por ejemplo Mae West, Judy Garland (pág. 9), Zsa Zsa Gabor, Julie Andrews, James Dean y Elvis Presley (pág. 7); o a escritores como Truman Capote y el travestí Christine Jorgensen. Aquellas obras representaban en cierta medida a las personas. Incluso Margaret Truman, la pianista hija del presidente americano en los años de la guerra fría, recibió el homenaje correspondiente. A veces dejaba un trozo de pierna dentro de la bota, como en el caso de Mae West; pero, en su mayoría, eran zapatos presentados de perfil, configurados a modo de *collage* con pan de oro y sin ningún adorno superfluo. En una exposición en la Madison Avenue se exhibieron en 1956 el conjunto de los «Golden Shoes» – un fértil campo de trabajo para zahoríes ilustrados en psicología.

Las connotaciones sexuales de los dibujos que, sin la relación con la personalidad a la que iban dirigidas, resultaban demasiado abstractas, son menos interesantes que el cuidadoso acercamiento de su creador al aura mágica de las estrellas. Con perplejidad nos damos cuenta de que Warhol identificaba el producto con la persona real, una estrella cinematográfica. Sus tendencias fetichistas, directas y sinceras se pusieron de manifiesto en la idea (que no se llegó a realizar) de vender la ropa interior de las

Decoración de un escaparate de los Bonwit Teller, Nueva York, abril 1961
En el fondo cuelgan cuadros de Andy Warhol, de izquierda a derecha: *Advertisement* (anuncio), 1960; *Little King* (pequeño rey), 1960; *Superman*, 1960; y *Saturday's Popeye*, 1960





Liz, 1965
Serigrafía sobre lienzo, 106 x 106 cm
Colección particular, Nueva York

estrellas del cine: lavada por cinco dólares y sin lavar con la subida de precio correspondiente.

Las huellas del artista Andy Warhol, así se lamenta Rainer Crone, se pierden entre una maraña de anécdotas e historias. La crítica del arte ha encubierto a propósito la vida y la obra de Warhol, transformándolas en un mito; ha moldeado su personalidad artística de acuerdo con el consumo para convertir lo exclusivo de su arte en una bagatela. Sin embargo, tal como ya hemos señalado, fue generalmente el propio Andy Warhol la fuente de las anécdotas e historias que se enredan en torno a su persona –tenía para ello un buen motivo, porque no son sino los chismorreos, la versión profana de las antiguas sagas de los dioses, los que dan vida a la estrella. «Nunca perdió de vista su auténtica meta: ser un artista y, aunque nunca dijo algo parecido, una estrella», resume Henry Geldzahler, aquel amigo de los años de juventud.



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

El camino hacia la fama
De dibujante publicitario a celebrado artista del «Pop art»

A pesar del aprecio creciente del que Andy Warhol comenzó a gozar en el mundo de la publicidad y el lujo, su aspiración era ser reconocido como artista, como un «auténtico» artista conocido exclusivamente por sus cuadros cuyo valor alcanzara, cuando no superara, el de codiciados artículos de lujo. Se sabe que Warhol ocultaba sus trabajos comerciales cuando esperaba la visita de coleccionistas de arte, puesto que también en la Nueva York de los años 50 el arte comercial tenía un matiz reprobable. ¿Acaso no significaba cálculo, rutina, copia, mecanización e incluso mentira? ¿No era todo lo contrario del arte «auténtico», el verdadro espejo del alma y el corazón, sentido pero no fabricado, comprometido incondicional y eternamente con la verdad? Es de suponer que el artista principiante ya conocía por aquel entonces los clichés en vigor. No obstante, Andy Warhol, incluso después de ser aceptado como artista-artista, continuó llevando, además de un estudio de arte-arte, otro comercial para trabajos publicitarios. Y, aunque este último acabara ocupándose de la comercialización de sus propios productos, ello prueba la inteligencia calculadora de Warhol, así como su sensibilidad con respecto a la escala de valores de los círculos artísticos.

Llevó a cabo numerosos intentos fallidos de reorientación. Sin embargo, Warhol era demasiado empírico y estaba demasiado obsesionado por lo visible y lo concebible, como para alcanzar el éxito en los Estados Unidos de los años 50, todavía bajo el dominio incuestionable del expresionismo abstracto. El culto al mundo interior y al idealismo desbordante elogiados en los cuadros de los pintores expresionistas abstractos – tales como Jackson Pollock, Franz Kline, Clyfford Still, Mark Rothko y Barnett Newman – y su relación con una conciencia política misionaria de los Estados Unidos, revelaron su verdadero carácter en un rechazo riguroso a todo lo objetivo y material. Ni las influencias artísticas que le transmitieron sus profesores del College de Pittsburgh, ni aquellas queconoció y asimiló durante sus años de aprendizaje en Nueva York– desde el arte de Rubens y Courbet, pasando por la caricatura hasta el arte popular americano – le proporcionaron las señales deseadas. Sus diseños para los costosos anuncios de las revistas de lujo y moda cosechaban, por el contrario, un reconocimiento creciente. «Todo lo que él ilustraba, ya fuera un champú, bisutería, una barra de labios o un perfume, contenía una originalidad decorativa tal que llamaba la atención. Los corazones infantiles y los andróginos angelitos rosados que utilizaba [. . .] causaban una impresión, levemente sugestiva, que los especialistas reseñaban y elogiaban.» (Calvin Tomkins, pág. 8) Para la realización de sus dibujos publi-



Bote grande de sopa Campbell, 1962
Large Campbell's Soup Can
Lápiz sobre papel, 60 x 45 cm
Colección particular

LÁM. IZQUIERDA:
Bote de sopa Campbelll, 1968
Campbell's Soup Can I
Pintura acrílica y liquitex, serigrafía sobre lienzo, 91,5 x 61 cm
Colección Ludwig, Neue Galerie, Aquisgrán



Billete de un dólar con el retrato de Washington, 1962
One Dollar Bill with Washington-Portrait
Lápiz sobre papel, 45 x 60 cm
Colección particular

citarios había aprendido la técnica de la reproducción directa: dibujaba sus diseños con lápiz sobre papel hidrófugo, después repasaba los contornos a tinta china e imprimía el dibujo, todavía húmedo, sobre un papel absorbente. El procedimiento, en principio una sencilla técnica a base de papel secante, si bien era primitivo, resultaba muy expresivo. Las líneas adquirían un aspecto inacabado, leve, igual que un boceto; ya que la imagen no presentaba una línea continua, sino interrumpida en ciertos puntos, en unas partes más ténue y en otras más marcada. A causa del modelo creado cuidadosamente, el resultado final cristalizaba en un conjunto de líneas esbozadas pero relacionadas entre sí, y formas conocidas – que sin embargo resultaban un poco extrañas. Tras la impresión, las superficies eran coloreadas, con tonos pastel, rosa, fucsia, azul pálido, verde pistacho claro o naranja claro, por Warhol o uno de sus ayudantes, que pronto se agruparon en gran número en torno suyo. Warhol empleó también la técnica de la *blotted line*, la línea esbozada, en sus trabajos «libres», ilustraciones para libros, editados por él mismo con una corta tirada de 100 ejemplares en Seymor Berlín (Nueva York), y que su madre completó con textos aclaratorios y comentarios en una caligrafía ornamental infantil (págs. 10 y 11). Aquellas hojas debían proporcionarle la posibilidad de consolidar su posición en el negocio del arte. Las expuso en galerías alquiladas, por ejemplo en junio de 1952 en la Hugo Gallery, según algunos de sus biógrafos en una exposición individual, según otras fuentes en una exposición de grupo; pero, no obstante, sin gran resonancia. James Fitzsimmons reseñó en la revista *Art Digest*: las frágiles impresiones de Warhol le recordaban a Aubrey Beardsley, Henri de Toulouse-Lautrec, Charles Demuth, Balthus y Jean Cocteau; mostraban una nota de preciosismo, de perversidad estudiada cuidadosamente; en las mejores hojas se trataba de un arte que transmitía sentimientos incomprensibles y ambiguos.

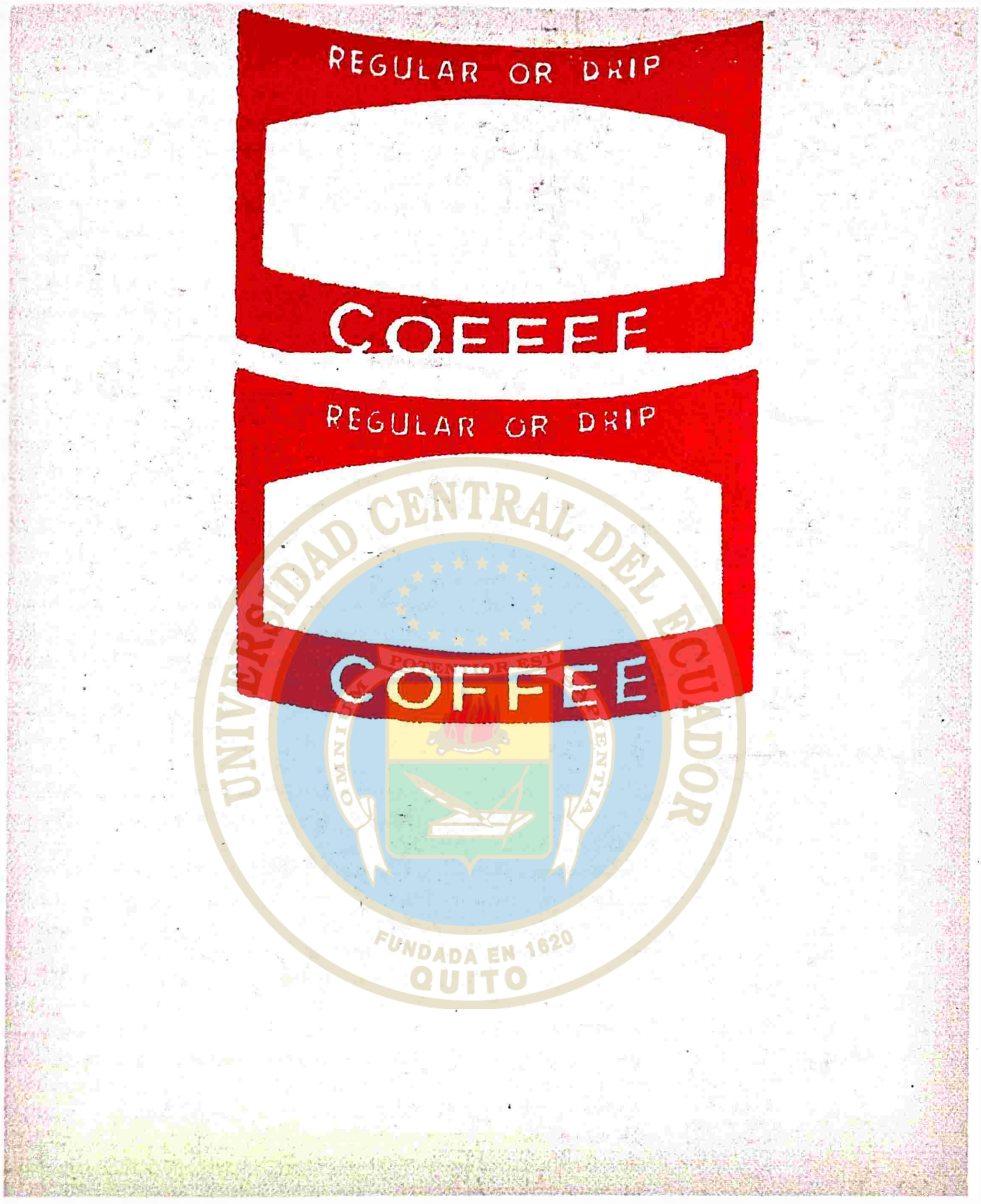
LÁM. DERECHA:
80 billetes de dos dólares (anverso y reverso), 1962
Two Dollar Bills (front and rear)
Serigrafía sobre lienzo, 210 x 96 cm
Museum Ludwig, Colonia

Numerosos críticos valoran la técnica *blotted line* como un paso decisivo en el desarrollo artístico de Andy Warhol. Mediante la impresión de líneas a tinta china reproduce el dibujo originario, desvalorizando así el concepto del original, una de las vacas sagradas en la historia del arte. Por otro lado, esta técnica desacostumbrada, mejor dicho inusual, no se dife-





Contrapuerta, 1960
Storm Door
Pintura acrílica sobre lienzo, 117 x 107 cm
Con la amable autorización de Thomas Ammann, Zúrich



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Etiqueta de café, 1962
Coffee Label
Serigrafía sobre lienzo, 29,5 x 24 cm
Colección particular, Nueva York

«Era una de aquellas veladas en las que pedía propuestas a diez o quince personas, hasta que una amiga mía me hizo la pregunta apropiada: ‹¿Qué es lo que más te gusta?› Así comencé a pintar dinero.»

ANDY WARHOL

rencia tanto de los procedimientos de reproducción habituales en el arte (la xilografía, la calcografía, el aguafuerte o la litografía) como para atribuirle un valor revolucionario. El postulado según el cual la exclusividad es una (y no la única) condición necesaria para que un trabajo se considere una obra de arte, no afecta al procedimiento del papel secante. Andy Warhol emprendió una embestida subversiva contra la doctrina del original a través de su esporádica participación real en la elaboración de algunas hojas que, mediante la coloración e inscripción, se consideraban únicamente cuasi-originales. Los dibujos, semiimpresiones y semioriginales eran, en último término, el producto de una manufactura. Nathan Gluck, uno de los primeros colaboradores de Warhol, manifestó más tarde su opinión, todavía entusiasta, sobre el sistema basado en la división del trabajo: «Cuando Andy tenía mucho que hacer en el estudio de publicidad, necesitaba a alguien que le ayudara. Uno de mis amigos había colaborado con él durante dos meses y luego le había dejado plantado. Andy me preguntó si yo no podría ... Sustituí a mi amigo y trabajé con él – por aquella época en la Lexington Avenue 242– de tres a cinco horas diarias. Andy vivía en el piso superior con su madre, Sam y Hester (los gatos) ... Cuando Andy tenía alguna cita con el New York Times o alguna revista de moda, solía volver a casa cargado con zapatos, joyas, frasquitos de perfume, prendas de punto o cualquier otra chuchería de moda, para realizar ilustraciones de las mismas. Mi tarea consistía en realizar detallados dibujos de los objetos y, a veces, concebir una maqueta con los mismos. Andy corregía después los detalles de los dibujos o cambiaba la composición de la maqueta. Luego los dibujos eran calcados en otro papel y después se aplicaba el procedimiento del *blotting*. Al final teníamos los dibujos acabados con las características líneas interrumpidas (*blotted line*). De vez en cuando, Andy me sonsacaba ideas para una tarjeta de navidad o una maqueta. Aquel trabajo me gustaba.» La acertada descripción de Gluck arroja una luz significativa sobre la forma de trabajar de Warhol y su actitud frente al trabajo. Él disponía y controlaba, pero elegía y decidía también según las ideas de sus ayudantes. En la Lexington Avenue ensayó lo que más tarde llevaría a cabo en la legendaria «Factory» a gran escala.

No obstante, ni el modo ni los procedimientos de trabajo eran algo fuera de lo corriente entre reconocidos dibujantes publicitarios. Sus rivales en la lucha por el éxito no actuaban de otra manera. Y la trasposición al arte del sistema de la división del trabajo, propio de la sociedad industrial y/o postindustrial, sólo podía espantar a los gurus de un concepto artístico idealista. El artista, como provocador y adversario de la industria y la burocracia, que lleva personalmente a término todos los pasos del trabajo creativo– esta idea esotérica, fruto del espíritu idealista de tipo germano, también animó durante mucho tiempo al arte americano; desde los paisajes monumentales del emigrante alemán Albert Bierstadt, hasta las erupciones cósmicas de Jackson Pollock.

«Lo hermoso de este país es que América ha fundado una tradición, según la cual los consumidores más ricos compran, en esencia, las mismas cosas que los pobres. Uno se sienta delante de la televisión y bebe Coca Cola; y sabe que el presidente bebe Coca, Liz Taylor bebe Coca; y piensa para sí, tu también te puedes permitir beber una Coca.»

ANDY WARHOL

Los maestros del Renacimiento, para cumplir las exigencias de originalidad de un encargo, tan solo tenían que retocar personalmente el rostro de la Madonna; mientras dejaban confiados el resto del fresco o la pintura a cargo de sus ayudantes. El príncipe entre los pintores del Barroco, Peter Paul Rubens, llevó a la perfección el principo del trabajo dividido, fundando incluso, conforme a las reglas, una fábrica de pintura con especialistas en paisajes y detalles, algunos de los cuales, Anthonis van Dyck, Jacob Jordaens y Frans Snyders, alcanzarían la fama mundial. El maestro concebía los cartones, fijaba los detalles del cuadro deseado y,

por lo demás, se dedicaba a sus negocios, ya fuera conseguir encargos lucrativos o viajar por motivos políticos. En general, combinaba ambas funciones sin tener ningún escrúpulo. Un artista era, por aquella época, alguién que poseía un talento especial para crear con formas y colores un mundo capaz de despertar sentimientos, avivar pasiones, transmitir ideas; un mundo más hermoso, poderoso y conmovedor gue el de la existencia diaria. El espíritu creador que, en una soledad infinita, lucha literalmente con su arte, no determinaría la imagen del artista hasta siglos más tarde. Un efecto secundario oportuno para aquellos gue se podían permitir encargar una pintura a un maestro famoso era el prestigio social que aumentaba gracias a la posesión de semejantes obras de arte. ¿Acaso no ie divertía en secreto también a Andy Warhol que muchas personas coigaran en la pared sus cuadros de la silla eléctricao los espectaculares accidentes de tráfico?

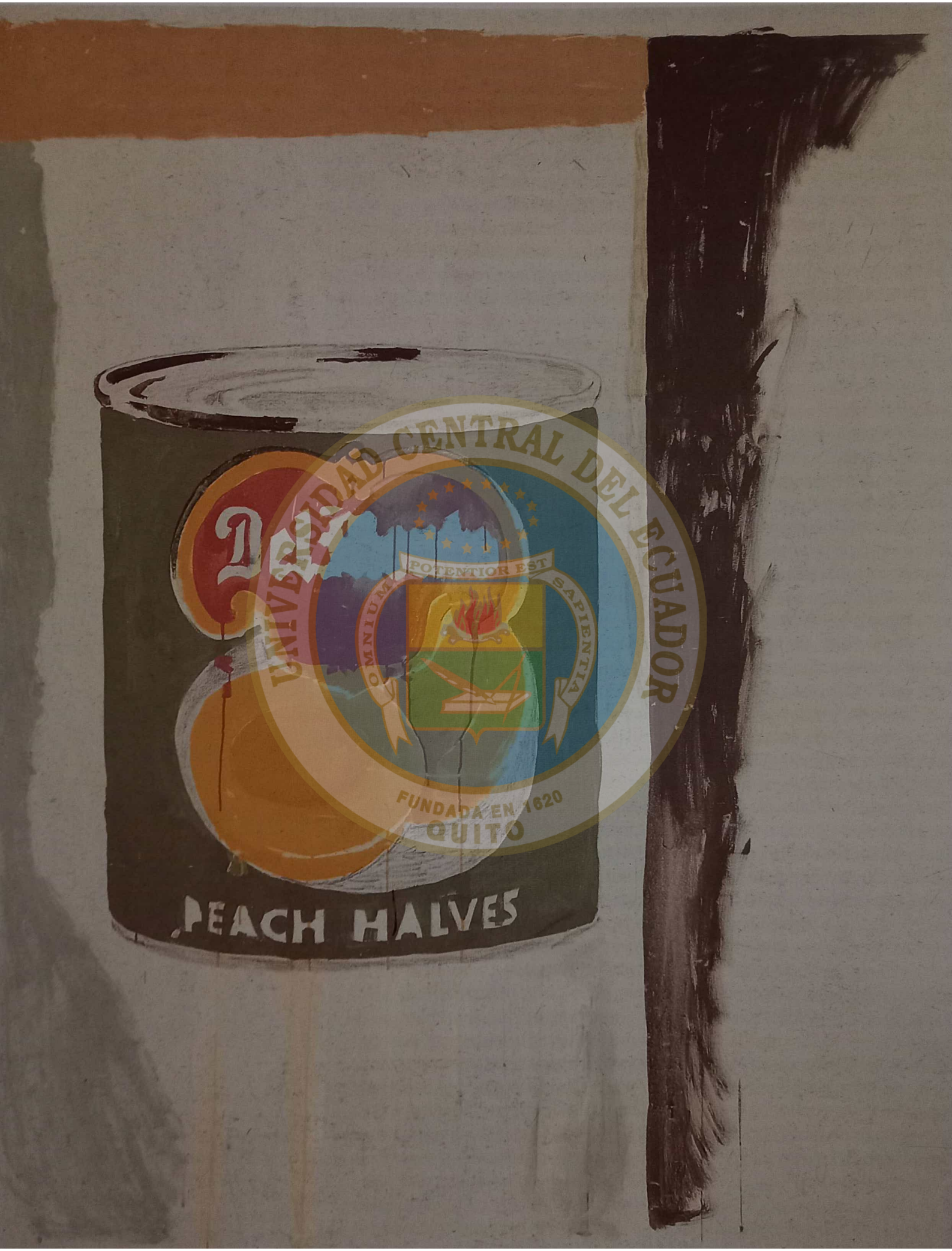
Warhol estaba muy solicitado como dibujante publicitario, sin embargo, todavía no había conseguido el reconocimiento como artista. 1965 sería un año decisivo para él. Emprendió un viaje alrededor del mundo que, entre otros sitios, le llevaría a Italia donde Florencia le impresionó especialmente con sus obras de arte renacentistas y reforzó sus ambiciones artísticas. Ese mismo año fue galardonado con el «Thirty Fifth Annual Art Directors'Club Award» por su publicidad de calzado para la elegante tienda de la afamada empresa Miller; y el Museum of Modern Art, templo dei arte contemporáneo, ie invitó a participar en una exposición con «Los dibujos más modernos de EEUU». Con ello había puesto un pie en el umbral del arte «serio», y *Life Magazine* publicó una serie de sus ilustraciones. Fue por aquellos días cuando Andy Warhol aumentó su interés por el cine y sus estrellas.

Warhol era una figura conocida en los círculos sociales de Manhattan, ganaba mucho dinero, coleccionaba lámparas y piezas de cristal de Tiffany, sillas vienesas, antigüedades americanas y también obras de arte—, «un Magritte, un par de litografías de Miró y otras cosas por el estilo. Uno de sus amigos de aquellos tiempos calificaba como ‹victoriano-surrealista› el estilo de su casa» (Calvin Tomkins). Su madre vivió con él hasta su muerte y pertenecía, al igual que diversos gatos persas – los machos se llamaban todos Sam y las hembras Hester– al inventario viviente de la modesta vivienda de dos pisos en la Lexington Avenue, entre la caiie 33 y 34, directamente sobre el «Florence's Pin-up Bar». Se sabía que «tenía que ser alguien especial» (David Bourdon). «Vestía con mucha elegancia, llevaba un traje entallado con forro de cachemir en un rojo chilión... No era guapo, pero juvenil o, mejor dicho, simpático y encantador, con las mejillas rosadas de origen eslavo; cuando lanzaba una carcajada, soiía echar la cabeza hacia atrás. Andy era, ya por aqueilos días del Pre-pop, aigo así como una personalidad – alguien que cosechaba premios, un ilustrador muy admirado con un estilo característico. Me llamaba la atención su aspecto tan mundano pero, al mismo tiempo, aiegre y autocrítico. Parecía ser tan tímido como seguro de sí mismo; discreto cuando hablaba de su persona pero, con aplomo, no dudaba en ponerse en el centro de atención.»

El texto de David Bourdon evoca el término Pop. Sin embargo, sólo desde nuestro punto de vista actual progresista, que tiende a considerar el pasado como un simple preámbulo del presente, fueron los años 50 una década del Pre-pop. La realidad era otra. La abstracción regía incuestionablemente en el arte. Toda la cultura occidental, con excepción de algunos «disidentes» franceses e italianos, estaba dominaba por una pa-

LÁM. DE LA PÁG. 28:
Mitades de melocotón, 1962
Peach Halves
Óleo sobre lienzo, 177,5 x 137 cm
Staatsgalerie, Stuttgart

LÁM. DE LA PÁG. 29:
Cerrar la caja antes de encender (Pepsi Cola), 1962
Close Coverbefore Striking (Pepsi Cola)
Pintura acrílica sobre lienzo, papel de lija, 183 x 137 cm
Museum Ludwig, Colonia



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

say "Pepsi please"

CLOSE COVER BEFORE STRIKING

AMERICAN MATCH CO., ZANSVILLE, OHIO

«...Ganar dinero es un arte, y trabajar es un arte, y hacer buenos negocios es el arte más elevado.»
ANDY WARHOL

sión misionaria en favor de la «libertad» artística, la abstracción, el radiante y arrogante adversario del «realismo» provinciano de origen socialista y comunista. Aunque algunos grupos marginales en la literatura, el teatro, el cine y la escultura habían declarado la guerra a tal doctrinarismo; y aunque el dadaísmo y el anti-arte de Marcel Duchamps elevaban sus horribles testas frente los ciudadanos– ¿Podrían calificarse de Pre-pop? No, no se trataba de eso. El Pop cayó como un rayo sobre el mundo artístico establecido, que reaccionó con la correspondiente conmoción. Los que conservaron los nervios consideraron, en el peor de los casos, como un episodio aquello que había irrumpido súbitamente. El omnipotente crítico del arte, Clement Greenberg, *praeceptor artis* en aquellos años, degradó todavía más aquel fenómeno indeseable interpretándolo como un episodio en la historia del gusto. Había que ser bastante más abierto de miras para, por lo menos, conceder un valor artístico rudimentario a las impetuosas «pinturas» de Robert Rauschenberg y las peculiares obras de Jasper Johns. En cualquier caso, estas obras no traicionaban por completo las convicciones sagradas del expresionismo abstracto y, a pesar de la integración chocante de objetos ordinarios –ya fuera real o pictóricamente–, confirmaban una interpretación subjetiva y un carácter individual. El arte mantuvo, si bien con difucultades, la superioridad sobre la realidad ordinaria. No, el Pop vino como una marea y tan sólo uno estaba preparado para ello – aunque fuera inconscientemente: Andy Warhol. En este sentido es el único que, en verdad, representa la fase del Pre-pop.

Muchos se vanaglorian de haber inventado el término «Pop». En un *collage* perdido delartista británico Richard Hamilton aparece este calificativo por primera vez a modo de título– algunos piensan que es una abreviatura de «popular», de forma análoga al famoso término «Merz» creado por Kurt Schwitters que, tras su expulsión de la Alemania nacionalsocialista, buscó asilo en Inglaterra. El crítico inglés Lawrence Alloway introdujo el término en la historia del arte. Describía las aspiraciones artísticas que analizaban críticamente los artículos del consumo de masas, las etiquetas y los símbolos de la industria de consumo, las fórmulas empleadas en los anuncios publicitarios, las historietas esquemáticas del comic, los ídolos típicos del cine y el mundo de la música, los anuncios luminosos en los centros de las grandes ciudades– en resumen: el vocabulario trivial de símbolos e imágenes, sencillos representantes de productos e ideologías destinados a ser consumidos de inmediato. El «Pop art» británico condensaba el espectáculo en una visión del vacío, el embrutecimiento y el fraude.

Andy Warhol, aunque trabajaba en el arte comercial de la publicidad, hacía propaganda de productos exclusivos y diseñaba anuncios para revistas de lujo, no pertenecía a aquel mundo. A comienzos de los años 60 transformó abrupta y radicalmente su espectro temático. De repente estaban allí: los cuadros con los dólares, las estrellas cinematográficas, los botes de conserva, las botellas de Coca-Cola y salsa de tomate, las historietas de Dick Tracy, Popeye y Superman. Unos paneles con motivos del cómic le sirvieron como fondo para la decoración de un escaparate de los grandes almacenes Bonwit Teller en la calle 57 (pág. 18).

Por 350 dólares compró a Leo Castelli un dibujo de Jasper Johns, al que, junto con Robert Rauschenberg, había conocido a través de Emile de Antonio. Trabó amistad con el influyente curador de arte contemporáneo del Metropolitan Museum, Henry Geldzahler, y comenzó a trabajar con el director de la Galería Castelli, Ivan Karp. También cambió su apariencia



Bote de sopa Campbell, 1962
Campbell's Soup
Óleo sobre lienzo– (dos botes en un marco), 50,5 x 81 cm
Museum Abteiberg, Mönchengladbach

exterior, tal como señaló David Bourdon: «Su metamorfosis en una persona pop había sido calculada y bien planeada. Abandonó su aspecto esnob, cuando, de una persona mundana con un abono en la Metropolitan Opera, se transformó en una especie de adolescente pop, con el chicle en la boca y aparentemente ingenuo, dedicándose a las formas más elementales de la cultura pop. Cuando esperaba una importante visita del mundo del arte, notables partidarios del arte moderno, como Ivan Karp o Henry Geldzahler, cambiaba la música clásica por un disco pop. Tenía su tocadiscos cuidadosamente instalado para que siempre sonara la misma canción pop y coloreaba como narcotizado las imágenes que componía en sus lienzos».

El éxito artístico de Warhol estaba previsto cuando descubrió que su selección de motivos era falsa. Resultaba apropiada para diseños elegantes, pero era demasiado cultivada para impresionar a los esnobs de los círculos culturales neoyorguinos. Únicamente los zapatos fetichistas despedían un cierto dejo de ordinariez. Los motivos artísticos comercializados degeneraron en elementos decorativos baratos, les faltaba fuerza y provocación. Desde comienzos de los años 60 Warhol dejó de enriguecer el dibujo publicitario con formas y fórmulas del arte culto, y, en su lugar, enriqueció el arte culto con los llamativos símbolos ópticos de la publicidad de masas. Abandonó los elegantes comercios de la Fifth Avenue y volvió su atención hacia los supermercados de Queen, el Bronx, Brooklyn y otros suburbios americanos. Andy Warhol elegía sencillamente sus motivos de otros ámbitos «más bajos». De esta forma se vio catapultado literalmente a la esfera del arte y, tras algunos meses, ya había sido aceptado como artista. Los comics, las etiguetas de botellas y latas, las



LÁMS. DE LAS PÁGS. 32 Y 33:
Botes de sopa Campbell, 1968
Campbell's Soup I
4 hojas de una carpeta con 10 serigrafías
Formato: 80,5 x 46,7 cm; 89 x 58,5 cm
Edición: 250 ejemplares con el sello numerado y firma a bolígrafo por el reverso
Editor: Factory Additions
Con la amable autorización de la Colección Ludwig, Neue Galerie, Aquisgrán

fotografías de los medios de comunicación social y, mas tarde, las fotografías instantáneas tomadas por él mismo, se convirtieron en la base de su actividad artística.

Al principio continuó utilizando pincel y pintura (págs. 24 y 28) y, al mismo tiempo, perfeccionó sus técnicas de impresión (pág. 23). Su ayudante, Nathan Gluck, describe así su modo de trabajar: «Incluso antes de dedicarse intensamente a la pintura pop, Andy quería realizar impresiones. Primero tallábamos bloques planos de madera de balsa (creo que fue así como hicimos una botella de Coke en dos colores). Después descubrimos que la esteatita se podía trabajar más fácil y rápidamente. Teníamos la posibilidad de conseguir bloques grandes de aquel material 'jabonoso' de color marrón dorado, y nos dedicamos a tallar pájaros, flores..., corazones, soles brillando entre las nubes y otros motivos. Los empleábamos, por así decirlo, a modo de troquel utilizando tinta china, y las superficies se podían colorear después. Andy realizó algunos motivos de 45 a 60 cm con papel de estraza. Se imprimieron ramos de flores, bodegones y otras composiciones que luego fueron coloreadas. Cuando había que realizar algo de gran tamaño, o bien lo imprimíamos por partes con *blotted line*, o lo dibujábamos con una línea que se punteaba *a posteriori*.»

Warhol varió también su «firma»: sustituyó las líneas onduladas del



dibujo comercial por espesas pinceladas anchas y dotó a los objetos de oscuras zonas sombreadas, tal como hacen los ambiciosos fotógrafos aficionados. «Warhol busca», escribe Werner Spies, «temas vulgares y un estilo pictórico en el que – en los primeros cuadros que todavía pinta a mano – renuncia a todo aquello que había determinado su dibujo. En los botes de sopa y las botellas de Coca-Cola elige una pintura inusitada en él. Por tanto no se puede hablar en su caso de una ‹continuación› de los temas opulentos y una eficiente pintura publicitaria, sino más bien hay que hablar de una ruptura radical». Si en otro tiempo había envuelto los productos de lujo con el encanto de lo exclusivo, a partir de ahora se dedicaría, cada vez con más vehemencia, a los productos en serie del consumo americano (págs. 20, 25, 28, 29 y 31 a 39); y no cabe ninguna duda que éstos simbolizaban la «American Way of Life» con más expresividad y claridad que los zapatos de los ricos y los famosos.

Los dibujos que datan del año 1962 presentan casi todo el inventario del «mundo artístico» de Andy Warhol: los botes de sopa Campbell (pág. 21), los tarros de salsa de tomate Heinz, los billetes y fajos de dólares (pág. 22), las chapas de Coca-Cola, y los retratos de famosas estrellas cinematográficas como Joan Carwford, Ginger Rogers y Hedy Lamarr. Anchas pinceladas aplicadas con fluidez configuran los contornos de los

«Tú eres el Voltaire de América. Tú das a América exactamente lo que se ha ganado – un bote de sopa en la pared» TAYLOR MEAD



Brillo – Caja, 1964
Brillo–Box
Serigrafía sobre madera, 44 x 43 x 35,5 cm
Colección particular, Bruselas

objetos representados; las letras de las etiquetas e impresiones están trabajadas con limpieza; los fondos aparecen frecuentemente sombreados; y los contrastes se acentúan con la contraposición del blanco y el negro. «Frente a los trabajos de los años 50, se pone de manifiesto en las hojas una intencionada nota antiestética. Lo que resulta más evidente cuando un dibujo realizado en parte con lápiz duro, se colorea con acuarelas. La delicada y elegante línea de los dibujos con *blotted line* de la época anterior, ha desaparecido por completo . . . Es evidente que Warhol no tenía ningún interés por continuar la tradición de una línea elegante y decorativa – para lo cual siempre estuvo predestinado dadas sus facultades de dibujante–, y recorrer una trayectoria estilística unitaria en un sentido académico convencional.» (Rainer Crone)

¿De dónde sacaba su inspiración este artista que transformó el arte de forma tan radical? En primer lugar se ha citado la pintura americana de la «Ash Can School» (Escuela de los cubos de basura). Este calificativo peyorativo designa a un grupo de ocho pintores, agrupados en torno a Robert Henri y John Sloan, que han pasado como *realistas* a la historia del arte americano. Fundaron una tendencia próxima a la actualidad y comprometida socialmente; una pintura muy expresiva que, si bien no favorecía ningún tema en concreto, tampoco despreciaba ninguno. Robert Henri decretaba lo siguiente: «El tema puede estar concebido como se quiera. Ya sea hermoso o feo. La belleza de una obra de arte reside en la obra misma». Las pinturas y dibujos representan situaciones y acontecimientos extraídos de la vida en las grandes ciudades. Para la temática de Warhol parece más correcto hacer alusión a dos pintores americanos de los años 20 y 30, Charles Sheeler y, sobre todo, Stuart Davis cuyo «retrato» de un frasco de Odol contacta, como una premonición, con el universo de Warhol. Davis fue un alumno de Henri y creó, a finales de los

Brillo – Caja, 1964
Brillo–Box
Serigrafía sobre madera, 33 x 41 x 30 cm
Colección particular, Bruselas



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Del Monte – Caja, 1964
Del Monte – Box
Serigrafía sobre madera, 24 x 41 x 30 cm
Colección particular, Bruselas

años 20, el programa artístico «Standard Still Life». Sus cuadros de un guante de goma, un ventilador eléctrico y un neumático para la nieve, prepararon, terminológicamente, el camino al «Pop art». No menos esencial para la comprensión del arte de Andy Warhol es, además, el estilo fotográfico del pintor Sheelers, cuya influencia es, con toda seguridad, más significativa que el mundo pictórico de Ben Shans que estimuló en ocasiones a Warhol antes de su adhesión al «Pop art».

El cuadro de Warhol *Storm Door* (pág. 24) data de 1960; es un cuadro convencional bastante indeciso, equilibrado mediante fuertes contrastes de claro-oscuro. Fue realizado a pincel con el esmerado descuido del expresionismo abstracto. El fondo se divide en tres zonas: en la parte superior aparece un remate rectangular de color oscuro, quebrado en el centro, que permite ver el fondo más claro. La zona inferior se caracteriza por el blanco opaco y su tamaño se corresponde, aproximadamente, con el de la parte superior. La zona central más grande sirve de zona intermedia por lo que se refiere al color, entre arriba y abajo; muestra también huellas del pincel así como pintura escurrida. El cuadro no sería digno de atención si no contara en el centro con un grupo de números y el comienzo de una frase con letras de molde, así como el esbozo de una contrapuerta. Las cifras y las letras aparecen con todo su volumen, y las superficies interiores de la puerta están concebidas de tal manera que parecen reflejar un detalle de un espacio arquitectónico que se encontra-

ría a la izquierda del espectador. El «12» ofrece un aspecto esterotipado y mecánico, al igual que el comienzo de la frase «made to» que se interrumpe bruscamente. La puerta podría haber sido extraída de una viñeta de comic. A pesar de todo, este cuadro está demasiado contagiado del espíritu del expresionismo abstracto para que pueda ser considerado un signo del cambio.

Robert Rauschenberg y Jasper Johns ya habían lanzado, mucho antes, violentas embestidas contra los bastiones del expresionismo abstracto – Rauschenberg con sus impresionantes ensamblajes, una especie de composición chocante que combinaba una pintura a base de pinceladas impetuosas y objetos reales oxidados y usados; Johns con sus cuadros en los que aparecían conocidas formas simbólicas y emblemas trabajados con una pincelada sensible y cultivada. Estos dos artistas habían iniciado la revolución, evitando así la ruptura. Es comprensible el hecho de que una pintura como *Storm Door* no contara con su aceptación. Warhol, con su certera intuición para las tensiones ambientales y la reacciones intelectuales, no ignoraba que los círculos culturales progresistas de Nueva York, que avanzaban bajo la dirección de Rauschenberg y Johns, (todavía) le ignoraban como artista, lo que le causaba un gran enojo. «De (Emile de Antonio) tenía una amistad tan buena con Jasper (Johns) y Bob (Rauschenberg), que pensé que posiblemente me podría explicar algo que quería saber desde hacía mucho tiempo: ‹Está bien Andy, si de verdad lo quieres saber, te lo explicaré. Eres demasiado afeminado y eso les confunde›.»



Salsa de tomate Heinz– Caja, 1964
Heinz Tomato Ketchup – Box
Serigrafía sobre madera, 21 x 40 x 26 cm
Colección particular, Bruselas



Cajas de distintos productos de consumo americanos, 1964

Dos cosas le achacaban los protagonistas del estilo americano más moderno al recién llegado: su aspecto y el comportamiento que había adoptado les parecían una parodia de su homosexualidad viril; pervertían su creencia de ser una fuerte provocación frente a los fundamentos manidos de los imitadores del arte abstracto. Aparte de ello, Andy Warhol todavía no había perdido la fama de artista comercial y, precisamente, su desesperado esfuerzo por imitar a los artistas «serios» copiando sus motivos, parecía dejar patente el malentendido. *Storm Door* era una manifestación evidente de que Warhol estaba siguiendo las huellas falsas. Rauschenberg y Johns habían avanzado considerablemente en sus investigaciones. Johns en concreto, con sus cuadros de banderas y dianas, estudiaba el problema de la imagen y la copia. Como bandera, las «barras y estrellas» eran símbolo de los Estados Unidos de América, y como objeto artístico representaban una imagen ante la cual bajamos la cabeza – una fría demostración de autonomía artística. Simplemente el trabajo artesanal reconocible permitía intuir un resto de individualidad artística, marcando una diferencia con respecto a los «ready mades» de un Marcel Duchamp.

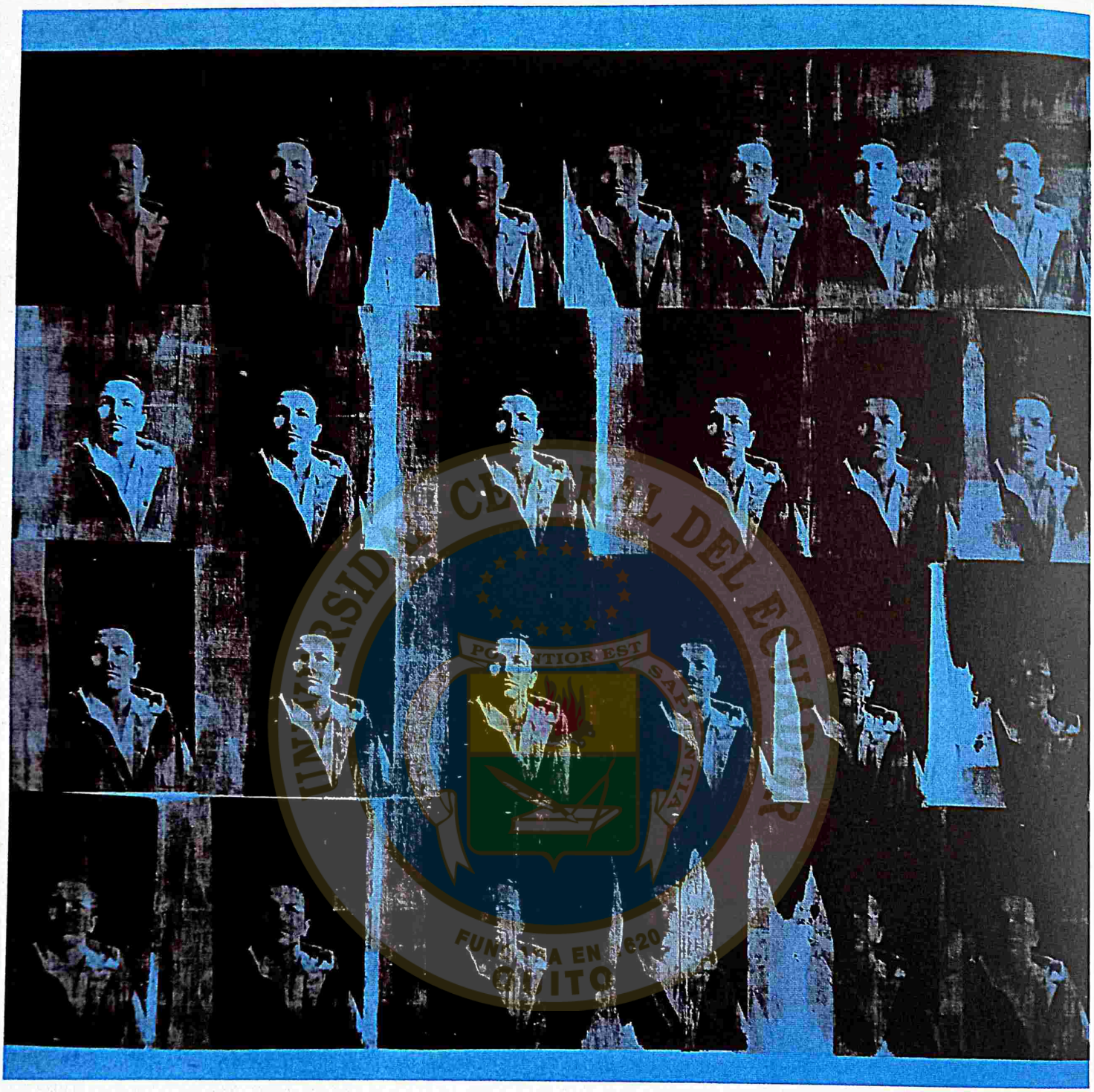
Los ensayos de Warhol prueban con que cautela procedió. Pintó simultáneamente cuadros de distinto carácter, distinto contenido y con distinta técnica. Al mismo tiempo que creaba *Storm Door* (pág. 24), empleó por vez primera el comic como modelo pictórico – si hemos de fiarnos de la fecha de los cuadros. Las populares figuras de Popeye y Dick Tracy poblaron sus cuadros. Warhol proyectaba detalles de susmotivos preferidos sobre un lienzo y después los repasaba a grandes rasgos. Igual que en *Storm Door*, combinaba el motivo objetivo con diversas letras. Contemplados a primera vista, los cuadros parecen estar hechos con ayuda de plantillas, pero en realidad fueron realizados con el pincel. Y aunque el pintor se limitó a utilizar pocos colores y estos puros, aplicándolos como si se tratara de un cartel publicitario, las huellas del trabajo manual son evidentes. «Pero con ello, en lugar de aportar al trabajo una nota expresiva personal, subrayaban (por ejemplo los colores que gotean) la calidad, ya de por sí inerte, de lo representado. Las gotas de pintura provocan una impresión de un trabajo más bien chapucero, en lugar de trasmitir viveza y expresividad.» (Gail Kirkpatrick) Andy Warhol ya se había separado de los principios del Expresionismo abstracto y, con la fría distancia del observador, dirigió su atención hacia una realidad que – sin reivindicar expresamente autonomía – comenzaba a establecerse como tal por puro derecho. El hecho de que sus primeros cuadros, auténticamente pops, fueran concebidos como una decoración de escaparate para Bonwit Teller (pág. 18) neutralizó como una tara la fuerza explosiva que en otro caso hubieran tenido en el mundo del arte.

Pero Andy Warhol no era el único artista, a la búsqueda de nuevas soluciones en el Nueva York de los incipientes años 60, que, movilizado por la proclamación de la «New Frontier» del joven presidente John F. Kennedy, experimentó un nuevo despertar cultural. Casi al mismo tiempo, Roy Lichtenstein había descubierto el lenguaje simbólico de las populares historietas que todavía no habían sido utilizadas. Al margen de la cultura de la élite social se había desarrollado aquella expresión cultural específica, directa y sencilla. No eran las noticias políticas ni los comentarios lo que los lectores de los diarios devoraban, sino las páginas con las tiras ilustradas. Sus figuras más populares se convirtieron en modelos para los héroes de numerosas películas de Hollywood. Las historietas aventajaban normalmente a las películas en cuanto a que eran retenidas

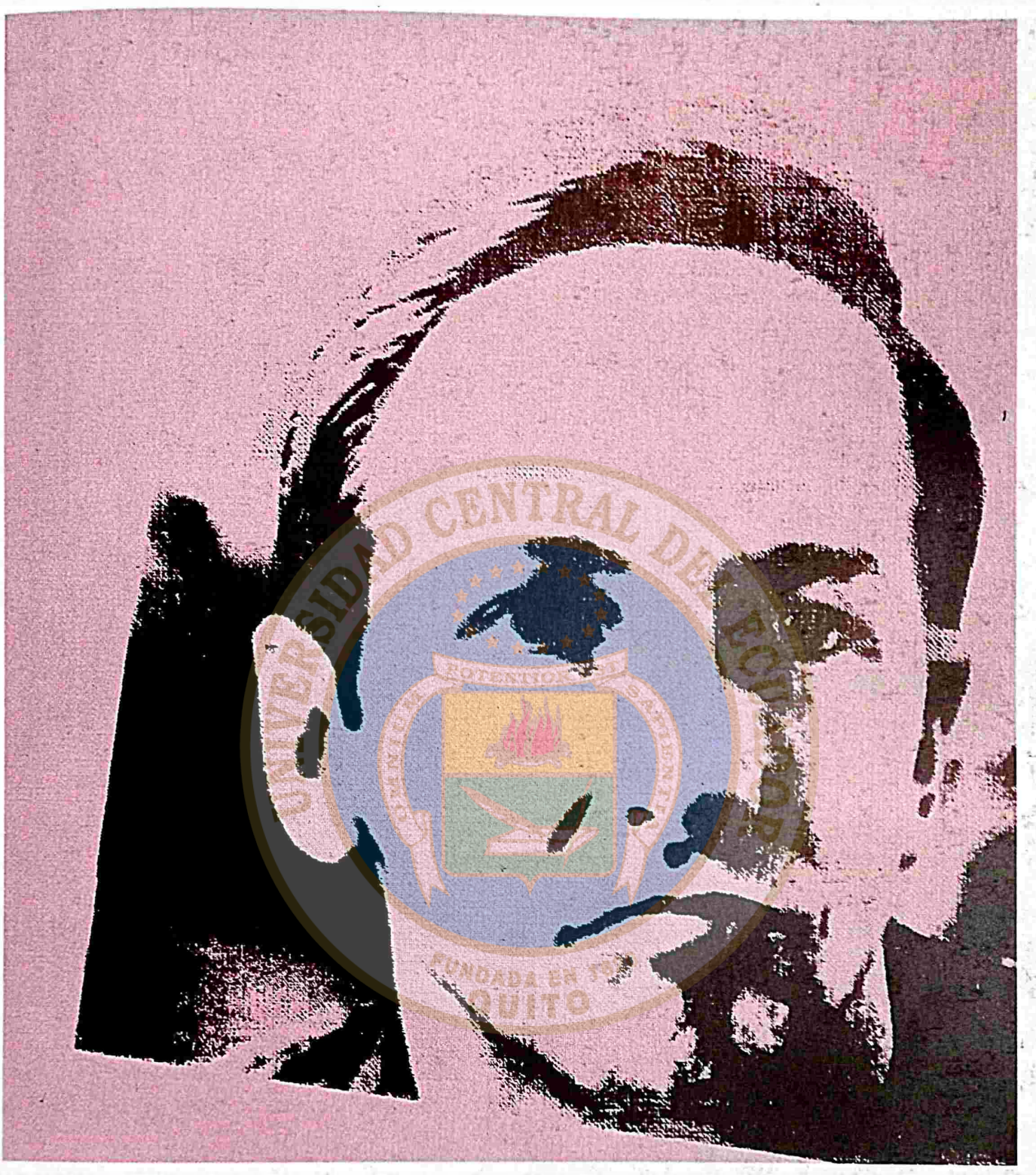
LÁM. DERECHA
Conjunto de cajas de Brillo, Del Monte y Heinz, 1964
Serigrafía sobre madera, 44 x 43 x 35,5 cm; 33x41x30cm; 24x41x30cm; y 21x40x26cm
Colección particular, Bruselas



FacultaddeArtes
BIBLIOTECA



Tejano, retrato de Robert Rauschenberg, 1963
Texan, Portrait Robert Rauschenberg
Serigrafía sobre lienzo, 208 x 208 cm
Museum Ludwig, Colonia



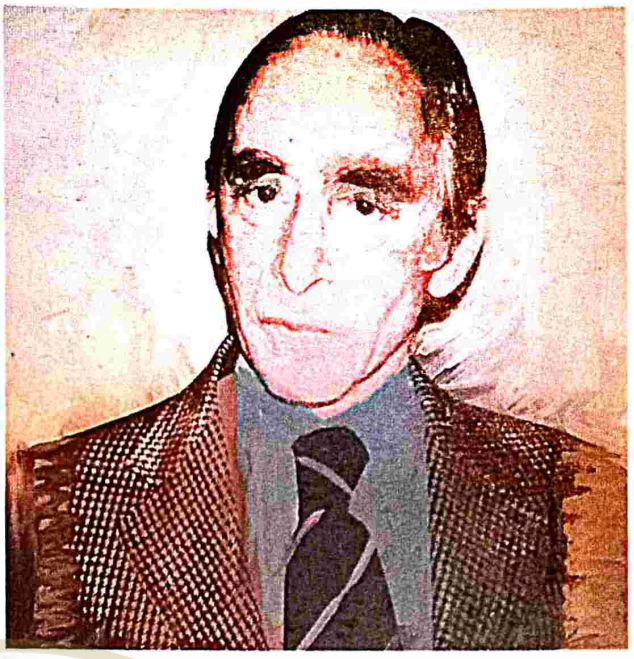
Robert Rauschenberg, 1967 .
Serigrafía sobre lienzo, 30 x 28 cm
Colección de la Galerie ThaddaeusRopac,
Salzburgo



Flores, 1964
Flowers
Polímero sintético, serigrafía sobre lienzo, 208 x 208 cm
Con la amable autorización de Thomas Ammann, Zúrich

con facilidad por el lector y su capacidad de réplica visual. Siendo un muchacho, los comics habían consolado a Warhol durante los melancólicos días de enfermedad. Eran algo tan natural en la vida diaria del adolescente norteamericano como muy pronto había de serlo la televisión. No importaba qué historias contaran, los comics nunca perdieron el contacto con el mundo imaginado por el espectador, sirviéndose para ello, tal como expone Jürgen Trabant, de determinadas técnicas de transmisión: «La ilusión de autenticidad se logra gráficamente a través de los instrumentos pictóricos convencionales desde el Renacimiento, la perspectiva espacial, la precisión anatómica, el movimiento y el mimetismo realista. La concep-





Retrato de Leo Castelli, 1973
Portrait of Leo Castelli
Pintura acrílica y serigrafía sobre lienzo, cada uno 110 x 110 cm
Leo Castelli Gallery, Nueva York

ción formal adoptó métodos representativos cinematográficos: vista panorámica, primer plano, encuadre. Todo esto ocurre en interés de la credibilidad, puesto que el cine y la fotografía siguen siendo entendidos como sinónimos de una realidad fidedigna.» El cine y la fotografía son un elemento mediador entre la realidad empírica y las representaciones tipificadas de los comics, reforzando así su carácter realista. Al emplear las viñetas de comics populares en sus cuadros, Andy Warhol se acercaba a su tema artístico central, si es que en realidad llegó a tener uno, el contacto visual. Pero cuando supo que tenía un rival en la innovadora utilización de la iconografía trivial, abandonó abruptamente sus experimentos, a pesar de que éstos seguían una dirección distinta por completo a la pintura esteticista de Lichtenstein. Warhol comentaba lacónico al respecto: «Le conté a Henry (Geldzahler) que iba a dejar de pintar historietas; él opinaba que no debía hacerlo. Ivan (Karp) me acababa de enseñar *Ben Day Dots* de Lichtenstein y pensé: ‹¿Por qué no se me habrá ocurrido a mí?› En seguida me decidí a acabar con los comics, ya que Roy los pintaba tan bien; y trabajar en otra dirección donde habría de ser el primero. Cantidad y repetición, por ejemplo. Henry me dijo: ‹Pero tus comics son estupendos, no son mejores ni peores que los de Roy, el mundo puede necesitar ambos. No se parecen en absoluto›. Sin embargo, Henry confirmaría después: ‹Como una decisión del Estado mayor desde el punto de vista estratégico, tenías naturalmente toda la razón. El territorio ya estaba ocupado.›» En una época en la cual la creación originaria cuenta por sí misma incluso en el arte, a los segundones no se les concede una especial atención, ni tampoco se les aprecia en su justa medida. Entretanto, los mecanismos del mercado habían intensificado su propagación en el arte, y aquel que como artista quería mostrar un estilo inconfundible podía ser sospechoso de tener una deficiente consecuencia artística. Las marcas registradas son garantía de calidad incluso en el terreno artístico, o por los menos en apariencia.

FINAL ★★ 5¢ **New York Mirror**

WEATHER: Fair with little change in temperature.

Vol. 37, No 296 MONDAY, JUNE 4, 1962 C

129 DIE



(UPI RADIOTELEphoto)

IN JET!

Una técnica se convierte en distintivo
La serigrafía como instrumento artístico

Una pintura con un tema de muerte se encuentra al principio de una notable serie de obras que inician una nueva etapa en la Historia del Arte. Un accidente de avión en Nueva York, el más grande hasta entonces en la historia de la aviación, había despertado la inspiración artística. Sin embargo, no fue la caída misma del jet de pasajeros lo que impulsó la iniciativa artística de Andy Warhol, sino más bien la foto del avión destrozado, publicada en el periódico «New York Mirror» el 4 de junio de 1962. Warhol proyectó sobre la pantalla la fotografía de prensa en la que se ven las alas levantadas del reactor siniestrado, dominando por completo el escenario, y después la copió con medios pictóricos (pág. 44). No sólo tomó la imagen fotográfica, sino también el titular de aquel periódico sensacionalista, que comienza de forma espectacular con «129 DIE» en letras mayúsculas, y continúa bajo la foto con las palabras «IN JET!». En el borde superior de la pintura discurre el nombre del periódico «New York Mirror» incluidas la fecha y el número de publicación. Warhol suprimió algunos detalles sin importancia y añadió una estrella– arriba a la izquierda. La fotografía, el nombre del periódico y el titular están pintados sobre lienzo con pinturas acrílicas.

Desde nuestra perspectiva actual quizá nos sorprenda que Warhol necesitara tanto tiempo para descubrir su tema artístico: el mundo de la fotografía, un mundo que depende todavía más de la realidad susceptible de ser experimentada, que el de los comics, el de las etiquetas de los artículos de consumo y el de las pinturas del arte «culto». La fotografía refleja, con más autenticidad que cualquier otra imagen, aquello que vemos con nuestros propios ojos, inmortalizando así la realidad visible. El distanciado observador, Warhol, tuvo que haberse dado cuenta mucho antes del papel tan importante que la fotografía y el cine desempeñaban en la conciencia humana en la percepción de la realidad. Pero, posiblemente, la fotografía estuviera todavía peor vista en los círculos artísticos durante los años 50 que el lenguaje gráfico de los comics y los anuncios. Rauschenberg había «incorporado» fotografías en sus pinturas, si bien tomándolas a modo de citas dentro del espacio pictórico. En el fondo, la fotografía tenía escasa relevancia en los medios del arte, precisamente por ello se prestaba como un medio ideal para los objetivos de Warhol. El pintor alemán Gerhard Richter pensaba de forma similar. Warhol y Richter fueron quienes introdujeron la fotografía en el arte y le concedieron su legitimación artística. No la utilizaban – tal como Jean Auguste Dominique Ingrès, Eugène Delacroix y otros artistas del siglo XIX – en secreto como modelo, sino de forma visible como fragmento natural de la realidad que

«En agosto del 62 comencé con las serigrafías. El método del sello de goma, que había utilizado hasta entonces para repetir imágenes, de repente me parecía trivial.»

ANDY WARHOL

LÁM. IZQUIERDA:
129 muertos (Accidente de aviación), 1962
129 DIE IN JET (Plane Crash)
Pintura acrílica sobre lienzo,
254,5 x 182,5 cm
Museum Ludwig, Colonia



Foto de prensa, modelo para «Disturbios raciales rojos».

filtra la imagen de la misma y transforma la materia, que pasa a través de su rejilla, imprimiéndole su ideal de percepción. En el cuadro *129 DIE* Andy Warhol no representa la realidad ni directa, ni espontáneamente, sino que se sirve de un vehículo intermedio entre la realidad y el observador: una fotografía de prensa sobre el desastre que ha ocurrido de hecho. La realidad plasmada en esta pintura no es la realidad verdadera, ni tan siquiera un aspecto de ella; es la realidad de un instrumento ilustrativo que, por su parte, se muestra como un fragmento de la realidad. Mediante su aparición por millones se ha apartado de la realidad visible y experimentable, manipulando la observación. A causa de su extraordinaria autenticidad, la fotografía es considerada como un testimonio sagrado de la realidad que representa. Mediante la avalancha de representaciones en apariencia auténticas, se crea una realidad de segunda mano, la realidad de los *mass media*, de las revistas, de la amplia publicidad, del cine y la televisión, que progresivamente triunfa sobre la realidad empírica. Por ejemplo, para la figura del fiscal general del Bronx, Abe Weiss, en la grandiosa epopeya de Tom Wolfe «La hoguera de las vanidades», sólo cuenta lo que se enseña en la televisión.

En su pintura *129 DIE* Warhol ilustra la transmisibilidad de toda experiencia real en la época de los medios de comunicación masiva. El suceso, 129 personas mueren violentamente en un accidente de avión, se documenta aquí en una composición estética compuesta por una copia fotográfica y expresivas letras mayúsculas. Sin embargo, esta «composición» es, sólo hasta cierto punto, el resultado de una intervención estética. La muerte de 129 personas se convierte en un motivo estético ya a través de la toma fotográfica, que aparece como un presagio fatídico en la portada del «New York Mirror», y a través de la distribución rítmica del titular. Por tanto, la realidad presentada por Warhol en el cuadro es, en primer término, la realidad de las imágenes de prensa del «New York Mirror» que él – consecuentemente con su entendimiento artístico – emplea a modo de realidad autónoma; y, sólo en segundo término, es trasmitida por la información abreviada, y por tanto desfigurada, del periódico sobre la realidad de la catástrofe y sus horribles consecuencias. Mediante el aislamiento y la ampliación de los elementos característicos de los medios de comunicación, Wahrol agudiza la conciencia del espectador para reconocer el carácter de segunda mano de toda experiencia de la realidad. De esta forma, la realidad, producida en masa y preparada para ser asimilada fácilmente, pierde su horror pudiendo así ser apta para el consumo masivo. Si se tiene en cuenta esta pérdida furtiva de realismo, es decir que las experiencias reales son sustituidas por sucedáneos, Warhol actúa de forma ambivalente. No comenta nada, sino que permanece distanciado y reservado– un mudo observador del mundo.

De ahí que no resulte curioso que la bibliografía sobre Andy Warhol analice el tema del cuadro *129 DIE* sólo de forma somera, mientras que se le presta una gran atención a la cuestión del objeto pictórico, la elección de una foto de prensa. Únicamente Janis Hendrickson estudia el tema a fondo y advierte que la mayoría de las víctimas de la catástrofe eran miembros de una asociación de arte de Atlanta (Georgia), que volvían de un viaje cultural por Europa..«Tuvo que fascinar a Warhol el que aquellos viajeros culturales fueran víctimas de su propio complejo de inferioridad cultural, mientras él mismo presentaba en sus cuadros objetos típicamente americanos.» Las portadas de los periódicos sensacionalistas ya habían inspirado con anterioridad los dibujos y las pinturas de Warhol: el «New York Post» con los titulares «A Boy for Meg» (1961) y «Movie Play»

LÁM. DERECHA:
Disturbios racialesrojos, 1963
Red Race Riot
Pintura acrílica y serigrafía sobre lienzo,
350 x 210 cm
Museum Ludwig, Colonia

LÁMS. DE LAS PÁGS. 48 Y 49:
Daily News, 1962
Pintura acrílica y liquitex sobre lienzo,
183,5 x 254 cm
Museum für Moderne Kunst, Francfort


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
SAPIENTIAE ET SCIENTIAE
FUNDADA EN 1826
QUITO

FINAL

DAILY NEWS

NEW YORK'S PICTURE NEWSPAPER®

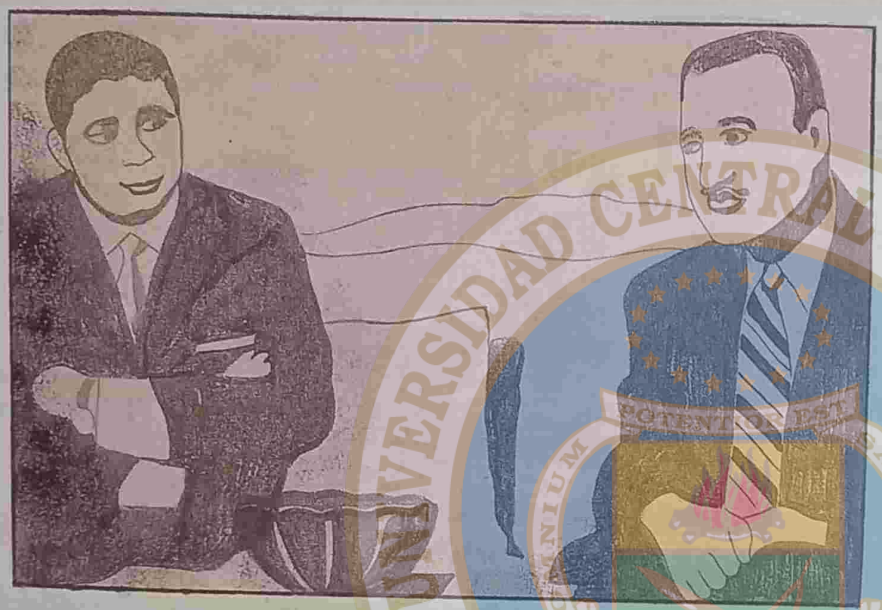
Daily—1,900,00
Sunday 3,200,00

88 New York 17, N.Y., Thursday, March 29, 1962 5 CENTS

MET RALLY EDGES LA, 4-3

YANKS CURB CARDS, 4-1

Stories on Page 7









UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

FINAL

DAILY NEWS

NEW YORK'S PICTURE NEWSPAPER ®

5¢

Vol. 43. No. 238 Copr. 1962 News Syndicate Co Inc. New York 17, N.Y., Thursday, March 29, 1962* WEATHER: Mostly fair and mild

EDDIE FISHER BREAKS DOWN

In Hospital Here; Liz in Rome



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

«Reconozco que todo lo que hago está relacionado con la muerte.» ANDYWARHOL

con un retrato de Ginger Rogers, por ejemplo, o el «Daily News» con la noticia de la crisis de Eddie Fisher por problemas amorosos a causa de las escapadas de su esposa, Liz Taylor (págs. 48 y 49). No obstante, estos trabajos no llegan a alcanzar el significado de *129 DIE IN JET*, puesto que, con respecto a la temática, todavía se incluyen dentro del mundo del lujo y la moda, del que Warhol ya se había apartado.

Para subrayar el rango que el cuadro del accidente de avión alcanza en la obra de Warhol, Werner Spies aporta una ingeniosa interpretación en la que considera al mismo como el último desquite con el Expresionismo abstracto. La popa levantada en el cuadro le recuerda las características formas negras de las pinturas de Franz Klines. «Las alas levantadas, destrozadas en pedazos y deformadas, recuerdan los numerosos cuadros gestuales del Motherwell y los cuadros negros de Franz Klines en las que semejantes superficies desmenuzan dramáticamente el espacio pictórico. Creemos que Warhol representaba en su cuadro *129 DIE* el final de la hegemonía del Expresionismo abstracto. Prueba de ello es la fecha de la muerte de Franz Klines, el 13 de mayo, poco tiempo antes de que Warhol pintara este cuadro el 4 de julio.» Una especulación seductora y no carente de atractivo.

Considerando que este cuadro también fue el origen de una de las numerosas historias sobre la vida de Andy Warhol, su importancia dentro de su obra es tanto mayor. Una vez más intervino Henry Geldzahler: «Creo que le mostré el primer periódico a partir del cual realizó ‹129 DIE IN JET›. Fue en junio del 62. Yo dije, ¡basta ya de vida... Ahora le toca el turno a la muerte! Y él preguntó: ‹¿Qué quieres decir con ello?›. Contesté: ‹¡Ya está bien de la afirmación de las sopas y las botellas de Cola› Así es como en realidad ocurrió... Estábamos muy unidos, pero yo consideraba la cuestión como los pintores del Renacimiento que se dirigen a los sabios que conocen las leyendas sagradas y están bien informados sobre la antigüedad. Acudían a un erudito y le preguntaban: ¿Es esto un buen tema? O bien el sabio les proponía uno. Y así era también nuestra relación por lo que se refiere a su arte. En realidad, personalmente nunca tuve nada que ver con sus cuadros. Sólo le ayudaba a decidir lo que debía hacer.» Warhol siempre aprovechó las sugerencias de otros sin renunciar a su libertad de elección. Posiblemente hubiera dado con el tema de las fotos impresas aun sin el consejo de Geldzahler. El que de hecho probara todos los temas posibles antes de transformarlos en pinturas, habla en favor de su espíritu despierto. Coleccionaba propuestas de terceros, igual que coleccionaba revistas y periódicos, para utilizarlos como modelos una vez llegado el momento. Actuaba con decisión en el momento apropiado – cuando Warhol reconocía que una imagen multiplicada en serie o un producto de uso diario ostentaba rasgos sintomáticos y se podía interpretar como espejo de la conciencia colectiva, como modelo de relaciones donde se habían agrupado numerosas convicciones colectivas. No todas las imágenes ni todos los productos encarnaban ese espíritu colectivo, aunaban tantas ideas y convicciones como para convertirse en un fenómeno cultural.

Ello se podía aplicar, en cualquier caso, a las etiquetas y a los envases de la industria alimenticia. Las sopas y la verduras enlatadas, y las bebidas embotelladas dicen más sobre nuestras costumbres que la mayoría de los restantes testimonios culturales. También es significativo que los productos en conserva se identifiquen con determinadas marcas y etiquetas. Las sopas Campbell, la limonada de Pepsi o Coca Cola, el detergente Brillo y el ketchup Heinz representan una forma y un nivel de

Accidente automovilístico blanco 19 veces, 1963
White Car Crash 19 Times
Polímero sintético, serigrafía sobre lienzo, 368x211,5cm
Con la amable autorización de Thomas Ammann, Zúrich


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUI MELIUS SAPIT
FUNDADA EN 1620
QUITO



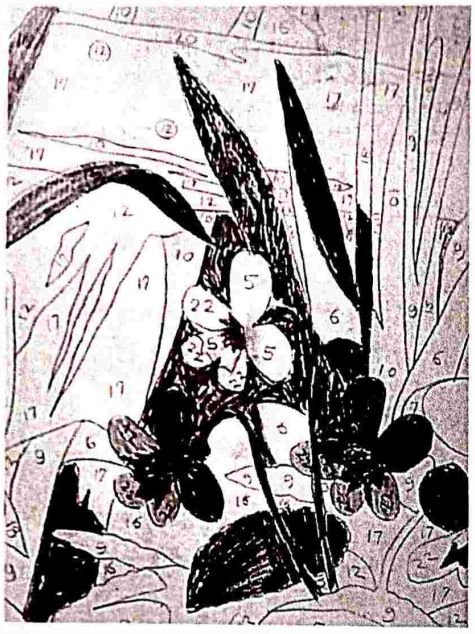
Accidente automovilístico naranja 10 veces, 1963
Orange Car Crash 10 Times
Pintura acrílica y liquitex sobre lienzo, 2 láminas cada una de 334 x 206 cm
Colección Ludwig, Museum moderner Kunst, Viena

vida. Para los antropólogos del futuro, arqueólogos de nuestra conciencia, estas insignias de la civilización moderna informan sobre la humanidad a fines del siglo XX, sobre las técnicas de producción y conservación, así como sobre las costumbres alimenticias colectivas y sus consecuencias, directase indirectas, sobre las formas humanas de comportamiento. En las novelas americanas el «Product Placement», la mención de marcas, es algo habitual para apoyar el «nivel de realidad» de la ficción. Cuando Warhol eligió los botes de sopa de Campbell, las botellas de Coca-Cola y Heinz, y las cajas de Brillo, como motivos de su arte, los elevó a la categoría de iconos de la cultura contemporánea (pág. 20, 29 y 31 a 39).

En ese sentido, resulta curioso que la mayoría de sus críticos no hayan aplicado el apelativo «icono» ni a sus dibujos ni a sus pinturas, sino a los motivos que ellos representan. Interpretando de forma equívoca el significado y el carácter de los iconos, se han declarado falsamente las marcas de los correspondientes artículos de consumo «iconos de la era de la civilización de masas». Aunque los iconos – pinturas sagradas sobre madera, por lo general cristianas, en estrecho contacto con el rito de la iglesia ortodoxa– se han producido en grandes cantidades, ya que, al



Auto verde ardiendo I, 1963
Green Burning Car I
Pintura acrílica y liquitex siguiendo procedimientos serigráficos sobre lienzo,
203 x 229 cm
Colección particular, Zúrich



Propuesta para pintores aficionados (Narcisos), 1962
Do-It-Yourself (Narcissus)
Lápiz y pinturas de colores sobre papel, 60x45 cm
Colección pública, Kunstmuseum Basel, Basilea

igual que la palabra Dios, se consideraban como algo inmutable, sólo presentan imperceptibles variaciones en su expresión gráfica. Sin embargo, su imagen estereotipada no se puede comparar por principio con los clichés creados por la producción industrial en serie. Estas etiquetas y distintivos, completamente idénticas, se convirtieron en iconos secularizados sólo gracias a un acto estético y la decisión de un artista que, por así decirlo, los ennobleció y les concedió el rango de obras de arte. Esto sucedió cuando Warhol las trasladó a un lienzo, las elevó artisticamente, y las condujo de los supermercados a las galerías de arte. Al contrario que en otra época Marcel Duchamp, el artista no había trasplantado un objeto de la vida diaria, donde tenía que cumplir una función concreta, a un espacio estético liberado de toda funcionalidad, para convertirlo en un objeto susceptible de ser experimentado. Más bien sometía los «ready mades» de la producción industrial en serie a un proceso de transformación artístico-estético. El alcance y la profundidad del mismo carecen de importancia, porque incluso la más mínima intervención varía el carácter de un objeto. Las consecuencias más duraderas de una transformación tal se consiguen cuando el objeto tiene su reflejo en el ámbito de la pintura – no importa si se trata de un objeto tridimensional como una botella de Coca-Cola, o uno bidimensional como un billete de dólar (págs. 22 y 23), o un anuncio impreso de Coca-Cola, ketchup de Heinz o Sopas de Campbell.

Warhol, ese astuto predistigitador del arte contemporáneo, prefería mantener ocultas sus cartas en el juego del arte. De esta forma contribuyó a la confusión general sustituyendo paulatinamente la técnica pictórica tradicional, de la que se había servido hasta entonces, por una técnica más acorde con los nuevos motivos. El famoso dibujante publicitario ya debía conocerla a fondo. El intenso trabajo con fotos impresas y etiquetas, a las que entretanto daba preferencia, es posible que fueran un estímulo adicional. En cualquier caso, Warhol se dedicó enseguida a la serigrafía fotográfica utilizando en adelante sus posibilidades en sus «pinturas». La serigrafía fotográfica le ofrecía diversas ventajas. Con su ayuda consiguió borrar los rasgos personales característicos de sus cuadros, liberándose así definitivamente de las garras del Expresionismo abstracto. Además de ello, una técnica, que producía el cuadro con el anonimato y la precisión mecánicos, concordaba con su frío temperamento de observador cuidadoso y reflexivo. Por otro lado, la serigrafía fotográfica tuvo que haber estimulado la decisión de Warhol, ya que favorecía la creación de un estereotipo artístico, si bien el estereotipo «no estaba constituido por el mundo de los hechos, sino por el ‹mundo interior› de la conciencia, las opiniones y las ideas» (Dawid C. Borower), propagando así el reflejo del alma colectiva. La actitud ambivalente del pintor frente a la apariencia de la realidad empírica se corresponde con la estrategia del distanciamiento personal, de la objetividad hipotética y de la indiferencia individual. La propia argumentación de Warhol resulta lapidaria y pragmática: «He intentado pintarlos (los cuadros con los billetes de dólar) a mano, pero me parece más sencillo utilizar un tamiz. Así no me hace falta manipular en absoluto mis objetos. Uno de mis asistentes, bueno, en realidad cualquiera, puede reproducir un estudio tan bien como yo mismo.» La nueva técnica hacía innecesarios en el ámbito del arte los molestos y costosos dibujos preliminares de las pinturas. Warhol consiguió, mediante la directa trasposición fotoquímica de un modelo fotográfico sobre un tamiz, aquella claridad en atención al observador, similar a la de las imágenes de los medios de comunicación, y sin por ello exponer a sus cuadros al peligro

«Comprar es más americano que pensar y yo soy más americano que ningún otro.»
ANDY WARHOL

de caer en el torbellino del rápido olvido, igual que ocurre con las imágenes de prensa. Él lo impidió utilizando de un modo especial la técnica serigráfica.

Propuesta para pintores aficionados – Flores (pág. 57) es el título de una pintura que precisamente representa el cambio de técnica en la carrera del artista. Presenta un bosquejo pintado sólo en parte pero con el formato de un mural, que el pintor aficionado puede completar según las detalladas indicaciones, transformándolo en una correcta imagen multicolor. El estudio del cuadro de flores a realizar es esquemático y los colores propuestos concuerdan con los colores típicos de la cultura industrial. El modelo sugiere una labor manual, pero el ejemplar no es más que uno entre miles idénticos. Si todos los aprendices de pintor siguieran las instrucciones del modelo hasta el más mínimo detalle, los resultados de su trabajo deberían ser iguales a simple vista. ¡Miles de originales casi idénticos! Esta idea absurda en la era de la producción industrial en serie no sólo hubo de estimular artísticamente a Warhol, sino que, al mismo tiempo, se convirtió en la base de su praxis artística. Warhol no hace más que invertir el principio absurdo de un modelo pictórico para diletantes: mediante las técnicas de producción en masa, crea series de pinturas que se diferencian entre sí en virtud de la utilización específica de la técnica, aunque sólo sean matices, de forma que no cuestionan el carácter único de la obra de arte original, todo lo contrario, incluso se aprovechan de su aura. *Propuesta para pintores aficionados – Flores* es, en ese sentido, igual que cualquier pintura, una pintura original ya que no existe otra que sea idéntica. Sin embargo, degrada el exagerado concepto de originalidad en el arte contemporáneo casi hasta la desfiguración, aunque sin llegar a negarlo. «La actitud de Warhol de un completo distanciamiento del proceso técnico de la serigrafía, se contradice con su tratamiento real del mismo: Siempre participó directamente en la producción de sus cuadros y condicionó el aspecto mecánico del medio a través de una impresión irregular y las diferencias de pasada con la raedera.» (Roberta Bernstein)

La estrategia del artista presenta rasgos subversivos. Destruye el nimbo del original– indispensable para la autoconcepción del arte contemporáneo, ya sea vanguardista o no– y confunde a sus intérpretes con un simulacro chocante, sin expulsar la categoría estética de la originalidad del desván de la historia.

Pronto comenzó a repetir en el mismo lienzo los objetos elegidos. Incluso diferenció los botes de sopa Campbell según el contenido: para cada sopa un cuadro especial. A veces presentó el mismo motivo en diferentes proporciones. Pero, en general, utilizó una simple serie aunque los motivos repetidos no siempre ocupaban la superficie total del lienzo correspondiente. En algunas pinturas imprimió el motivo y sus variantes superpuestas en parte y de forma alterna, a veces con regularidad, a veces con una ordenación aparentemente arbitraria. Además, realizó algunas variantes de casi todos los tipos de cuadros. Incluso aunque Warhol fomentara la creencia de que no concedía una especial atención al proceso productivo de sus cuadros, ponía mucho cuidado en que los motivos idénticos se diferenciaran a través de matices en la composición final. Coloreaba los tamices de formas distintas o simplemente los limpiaba, para destacar un motivo del otro según la intensidad o la densidad del color. Mientras no cambiaba el color, las diferencias no resultaban reconocibles. Y menos podían llamar la atención ante el telón de fondo de un arte que representaba el principio de la innovación, de la invención perpetua de nuevos mundos pictóricos con energía y dedicación. Compa-

LÁM. DE LA PÁG. 56
Propuesta para pintores aficionados (Paisaje), 1962
Do-It-Yourself (Landscape)
Pintura acrílica sobre lienzo, 178 x 137 cm
Museum Ludwig, Colonia

LÁM. DE LA PÁG. 57:
Propuesta para pintores aficionados (Flores), 1962
Do-It-Yourself (Flowers)
Pintura acrílica y serigrafía sobre lienzo, 175 x 150 cm
Con la amable autorización de Thomas Ammann, Zürich




UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620

«Uno no creería cuanta gente tiene en su casael cuadro de la silla eléctrica– sobre todo cuando el color del cuadro hace juego con las cortinas.» ANDYWARHOL

rados con una conciencia artística semejante, los cuadros de Warhol tenían que parecer simples productos industriales, artículos fabricados en cadena.

Hay que atribuir un especial significado a la circunstancia de que Warhol, según parece, utilizó la técnica serigráfica en un primer momento, únicamente, porque le facilitaba el trabajo. Sin embargo, al principio, ignoraba la posibilidad de imprimir zonas cromáticas una junto a otra de forma casi exacta. En sus cuadros las líneas limítrofes se suelen superponer, creándose así un «salto» óptico, entre el modelo fotográfico impreso en blanco y negro y la posterior coloración (págs. 51 y 53). A pesar de la técnica poco esmerada, del uso inadecuado de la raedera y la utilización de tamices sucios; en la impresión básica en blanco y negro son perceptibles los rasgos ilusionistas del modelo fotográfico empleado. Las coloraciones chillonas– salvas luminosas de composiciones multicolores – actúan, por el contrario, como una cortina estampada plana que altera la vista de la «imagen originaria». El artista imprime así el rasgo característico sobre todo en sus retratos (págs. 40 y 41). De esta forma acentúa la rigidez de los rostros retratados y suprime cualquier resto de individualidad que la pose fotográfica concedía al modelo. Transformó los retratos fotográficos estereotipados, que únicamente simulan la individualidad, en luminosos iconos de una era profana; desligó la imagen de su portador y lo convirtió en una máscara tras la que se podían esconder las ansias y los miedos del alma colectiva– una máscara puramente superficial. Sin embargo, la superficie se equipara en la obra de Warhol con la falta de profundidad, no pudiéndose confundir con la superficialidad: «La mayoría de las personas están como para comérselas a besos cuando no llevan maguillaje. Los labios de Marilyn no incitan a ser besados, pero se pueden fotografiar muy bien.» El grito atormentado de Marlene Dietrich resuena como un eco cuando el cineasta Maximilian Schell la invitó a una entrevista ante las cámaras: «¡Me han fotografiado hasta la muerte!»

Desde agosto hasta fines de 1962, el artista realizó alrededor de 2.000 cuadros. Quería medirse con Picasso y su legendaria productividad. Tras conseguir su primera exposición individual en Nueva York, en la Stable Gallery, se mudó nuevamente a un edificio de bomberos vacío en la Zona Este, en la calle 87. Conoció a Gerard Malanga, un joven poeta que se convirtió en su asistente. Warhol había alquilado por 150 dólares al mes aquel edificio destinado al derribo. Malanga describe así el comienzo de su trabajo práctico en las artes plásticas: «Empezamos enseguida con la serigrafías con un retrato de Elizabeth Taylor sobre lienzo que habíamos preparado pulverizando el fondo con pintura dorada. Este trabajo no fue demasiado difícil, pero un poco después resultó realmente sucio cuando tuvimos que limpiar el tamiz con varnolene. Sea lo que fuere lo que atrajo la atención de Andy Warhol hacia Elizabeth Taylor y Marilyn Monroe, Elvis Presley y Marlon Brando, todos ellos poseían un valor simbólico para determinadas corrientes en la conciencia colectiva de la sociedad americana. Personificaban el ideal de belleza y éxito, en cierto sentido eran más expresivos de lo que uno se pueda imaginar. Su éxito se caracterizaba además por un componente sexual subcutáneo que contrastaba claramente con la mojigatería del cine de Hollywood en los años 30 y 40. Taylor y Monroe, Presley y Brando irradiaban el sexo provocador de los que han llegado a la cumbre, sacudiendo los tabús de la conservadora clase alta americana. El propio Warhol negó enérgicamente que el componente sexual le hubiera influido. «Creo», dijo a su entrevistadora Gretchen Berg, «que en algunos de mis cuadros – por ejemplo el de Marilyn

«Algunas personas, incluso personas inteligentes, dicen que la violencia puede ser hermosa. Yo no puedo entenderlo porque sólo existen instantes hermosos y, para mí, semejantes instantes no son nunca hermosos.» ANDY WARHOL



Silla eléctrica grande, 1967
Big Electric Chair
Pintura acrílica y serigrafía sobre lienzo, 137 x 186 cm
Con la amable autorización de Thomas Ammann, Zúrich

Monroe o Elizabeth Taylor – he representado a los grandes «sex symbol» de nuestro tiempo. Para mí Marilyn Monroe no es más que una persona entre muchas. Y, por lo que respecta a la pregunta de si se trata de un acto simbólico pintarla con tales colores chillones, lo único que puedo decir: Sólo me importaba la belleza y ella es bella; y si hay algo que sea bello, eso son los colores bonitos. Eso es todo. Así o de una forma parecida ocurrió la historia.»

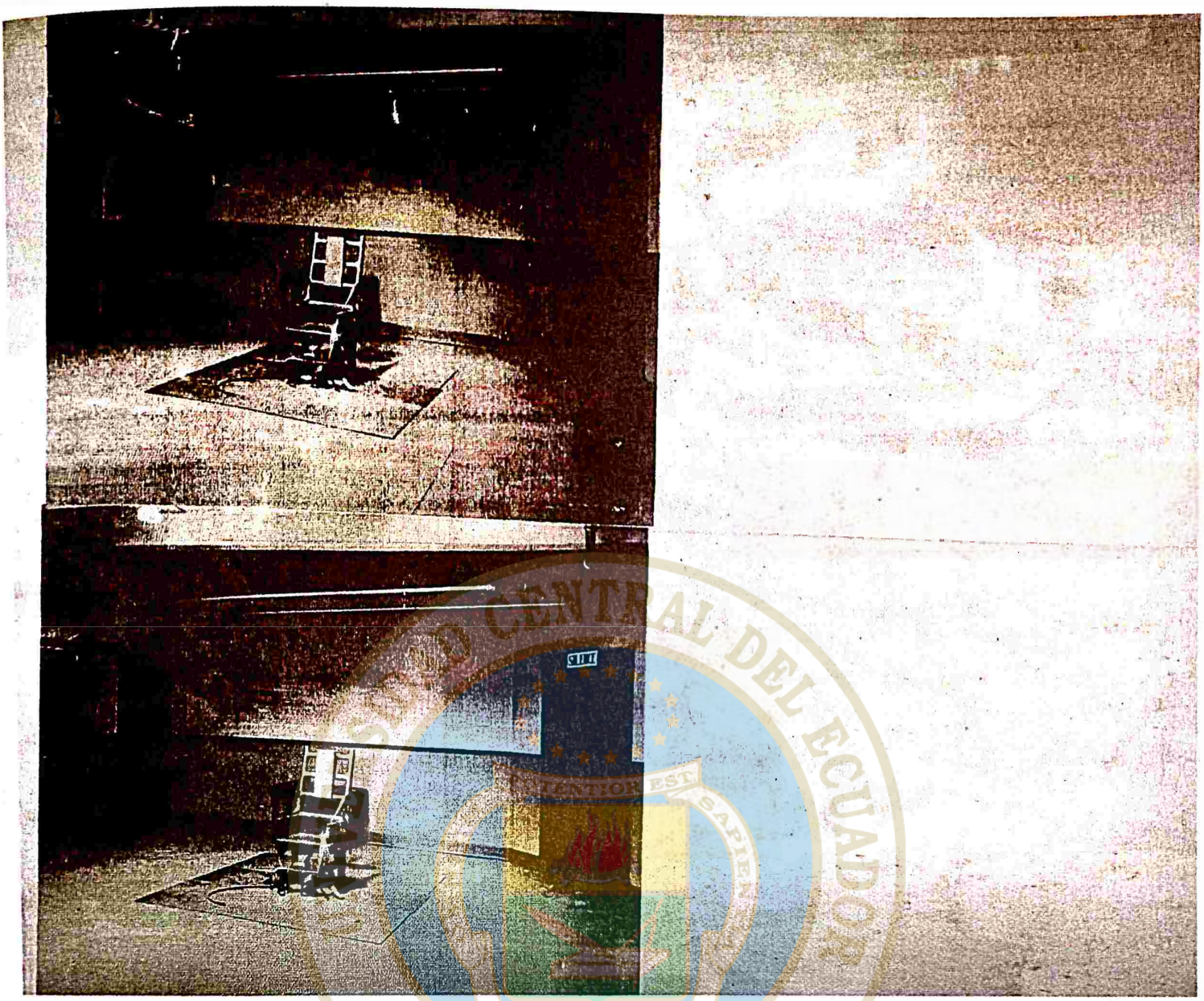
Cuando el artista eligió el popular retrato de Marilyn Monroe como motivo de uno de sus cuadros, al cual seguiría una serie casi interminable de retratos similares (como serigrafía con pintura acrílica sobre lienzo, o como serigrafía en color sobre papel), la artista acababa de morir hacía pocos días de una sobredosis de sedantes, según parece después de una llamada de auxilio por teléfono que nadie llegó a oír. En torno a su muerte se tejieron pronto las más fantasiosas especulaciones y, como si Warhol hubiera intuido que su vida y su personalidad se comercializarían de una forma despreciable, le erigió un monumento que perpetúa irrevocablemente su imagen en una figura casi obligada – una imagen que no refleja la realidad, pero que posee el valor de una figura imaginaria penetrada, en cierta medida, por la realidad. El destino de la mujer Marilyn Monroe, perseguida por los mirones hasta en los rincones más recónditos, no afecta en absoluto al retrato de Marilyn realizado por Warhol. La

imagen que uno tiene de Marilyn Monroe es el tema exclusivo de este cuadro y, en este sentido, su comentario no es tan cínico como parece: «Por ejemplo, yo nunca hubiera impedido a la Monroe que se suicidara. Pienso que cada uno debe hacer lo que quiera, y si así es más feliz, entonces ha obrado correctamente.»

Puesto que los numerosos retratos de Marilyn Monroe están dedicados a una actriz muerta que no abandonó la vida voluntariamente del todo, el artista los ha incluido en sus series de muerte, un conjunto de cuadros sobre catástrofes y accidentes introducido por la pintura *129 DIE IN JET* (pág. 44). Los accidentes de aviación y tráfico (págs. 51 a 53), las intoxicaciones y la silla eléctrica (págs. 59 a 61) proporcionaron los motivos. Todos ellos reflejan en cierto modo la otra cara de la «American Way of Life», representada en los cuadros del consumo y el lujo de Warhol. Al mismo tiempo, son testimonio de una extraña atracción del artista por la muerte. A menudo se suele citar la frase siguiente: «Me he dado cuenta de que todo lo que hago tiene que ver con la muerte». Werner Spies cree poder deducir a partir de ello que «no es el juego con los clichés lo que, posiblemente, ha engendrado las imágenes típicas más expresivas de Warhol; ni tampoco que la crítica de una actitud consumista o la ironización de la credulidad ... constituyan el núcleo: el núcleo se centra en la búsqueda de una transgresión de la cual parte, materialmente ilimitado y abrumadoramente repetitivo, aquello que nos amenaza. Las estrellas y los productos industriales son una manifestación de ello y no el mito de Marylin Monroe que vive de su muerte. Lo que llevó a la muerte a Marilyn

Silla eléctrica, 1967
Electric Chair
Pintura acrílica y serigrafía sobre lienzo, 137 x 185 cm
Colección de la Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo





Doble desastre plateado, 1963
Double Silver Disaster
Pintura acrílica y liquitex sobre lienzo siguiendo procedimientos serigráficos,
106,5 x 132 cm
Colección J.W. Froehlich, Stuttgart

Monroe fue precisamente ese beso a todo el mundo representado de forma inolvidable por Warhol, su obligación de perpetuarse de una vez por todas en una marca registrada inalterable.» Siempre resulta atractivo hilar ese tipo de pensamientos. ¿Acaso no encubre el desenfrenado afán consumista, incitado de continuo por las llamadas visuales de la publicidad, una oculta angustia vital de los desahogados ciudadanos de fines del siglo XX? Cuanto más agitados se precipitan en la fiebre consumista, tanto más expresamente reprimen la conciencia de la propia mortalidad – un delirio que permite olvidar lo irrevocable. La cosmética, el lujo y la sensualidad prometen la juventud eterna, la belleza eterna y la vida eterna. Marilyn Monroe pervive en las numerosas imágenes de la industria cinematográfica, concretadas por Warhol en un icono, como la esperanza en la eterna juventud; y, sin duda alguna, fueron aquellas imágenes las que en definitiva la destrozaron. La realidad se somete, se tiene que someter a las imágenes cada vez en mayor medida. Condicionan la realidad y los humanos se guían por ellas en su apariencia externa y en su «mundo interior». Por eso en Estados Unidos los muertos son maquillados de tal forma que parecen más felices, sanos y frescos que en vida. La frescura artificial de la muerte – que también envolvía a Warhol antes de que una feminista



«Los trece hombres más buscados», Pabellón New York State, 1964



«Los trece hombres más buscados», 1964, repintado

perturbada mental, Valerie Solanis, le disparara el 3 de junio de 1968. El artista habría de padecer las consecuencias durante el resto de su vida. «Me he dado cuenta de que todo lo que hago tiene que ver con la muerte.» De una manera extraña Warhol era un retratista social extremadamente preciso. No reproducía los hechos –aunque los conocía todos–, sino que representaba aquello que los hechos ocultan: el «mundo interior» de los deseos y los miedos colectivos.

Hoy día el Cadillac es símbolo de bienestar material y riqueza, mañana, ya deformado en un montón de chatarra, se convertirá en un presagio de la muerte. No fue hasta poco antes de su muerte cuando Warhol pintó automóviles nuevos. Hasta ese momento el coche había sido en su obra artística una metáfora de la muerte violenta, sin sentido y brutal, en las carreteras y autopistas. *White Car Crash 19 Times* (pág. 51), *Green Burning Car I* (pág. 53), *Orange Car Crash 10 Times* (pág. 52) y *Ambulance Disaster* – así se titulan algunos de los cuadros de accidentes. El artista tomó las fotografías de los diarios, donde «adornan» sombrías las impersonales noticias sobre la muerte de personas desconocidas. Por otra parte, ¿acaso no es el desgaste rápido de un artículo o el consumo de un alimento su propia ley inquebrantable que, por así decirlo, les programa a priori? El accidente con daños irreparables tan solo acorta el proceso y, si el propietario del coche sobrevive al accidente, se comprará un vehículo nuevo tan pronto como pueda. No es un cínico aquel que descubre el mecanismo, cínica es la lógica interna de ese círculo en apariencia cerrado. Sólo raras veces aparece la muerte «de cuerpo presente» en los cuadros de Warhol; por ejemplo en la persona de una joven que se arrojó del Empire State Building – ¿igual que otros se precipitan en la fiebre del consumo?–, y las mujeres que tras comer atún en conserva murieron de una intoxicación alimenticia. También aquí se observa la estrecha relación entre el consumo y la muerte. Sin embargo, generalmente la muerte permanece «fuera, al acecho». La silla eléctrica y el montón de chatarra abollada que antes había sido un auto, estimulan la fuerza imaginativa del espectador y excitan su fantasía, porque, demostrando la muerte, no se vuelve más evidente para los hombres. «La serie de muerte que he hecho está compuesta por dos partes: en la primera parte se trata de muertos famosos y en la segunda de personas de las que nadie ha oído hablar nunca. Me dije que la gente tendría que pensar alguna vez en ellos: en la chica que se arrojó desde el Empire State Building, en las mujeres que comieron el atún contaminado, y en todas las personas que pierden la vida en los accidentes de tráfico. Ellos no me daban pena, pero cada uno sigue su camino y en realidad nos importa bastante poco que cierto desconocido haya perdido la vida. Pensé que quizá a todas esas personas desconocidas les gustaría que pensara una vez en ellas gente que normalmente no lo hubiera hecho.»

Los retratos de *Los trece hombres más buscados* (págs. 63 a 65) tienen cierta conexión con los cuadros de la serie de muerte. No se basan en las fotografías de prensa, sino en fotografías policiales del FBI sacadas del archivo criminal – fotos de delincuentes tomadas al ser ingresados en la prisión preventiva, en cada caso una vista de perfil y otra de frente, agrupadas en carteles que se muestran en las oficinas de correos y comisarías para incitar a la denuncia de los retratados. Warhol había recibido, con motivo de la Exposición Universal de Nueva York de 1964, un encargo del arquitecto Philip Johnson – un signo de su reconocimiento como artista – para diseñar un gran mural en su Pabellón New Yorker State. Para ello empleó viejas fotografías policiales de 13 criminales bus-



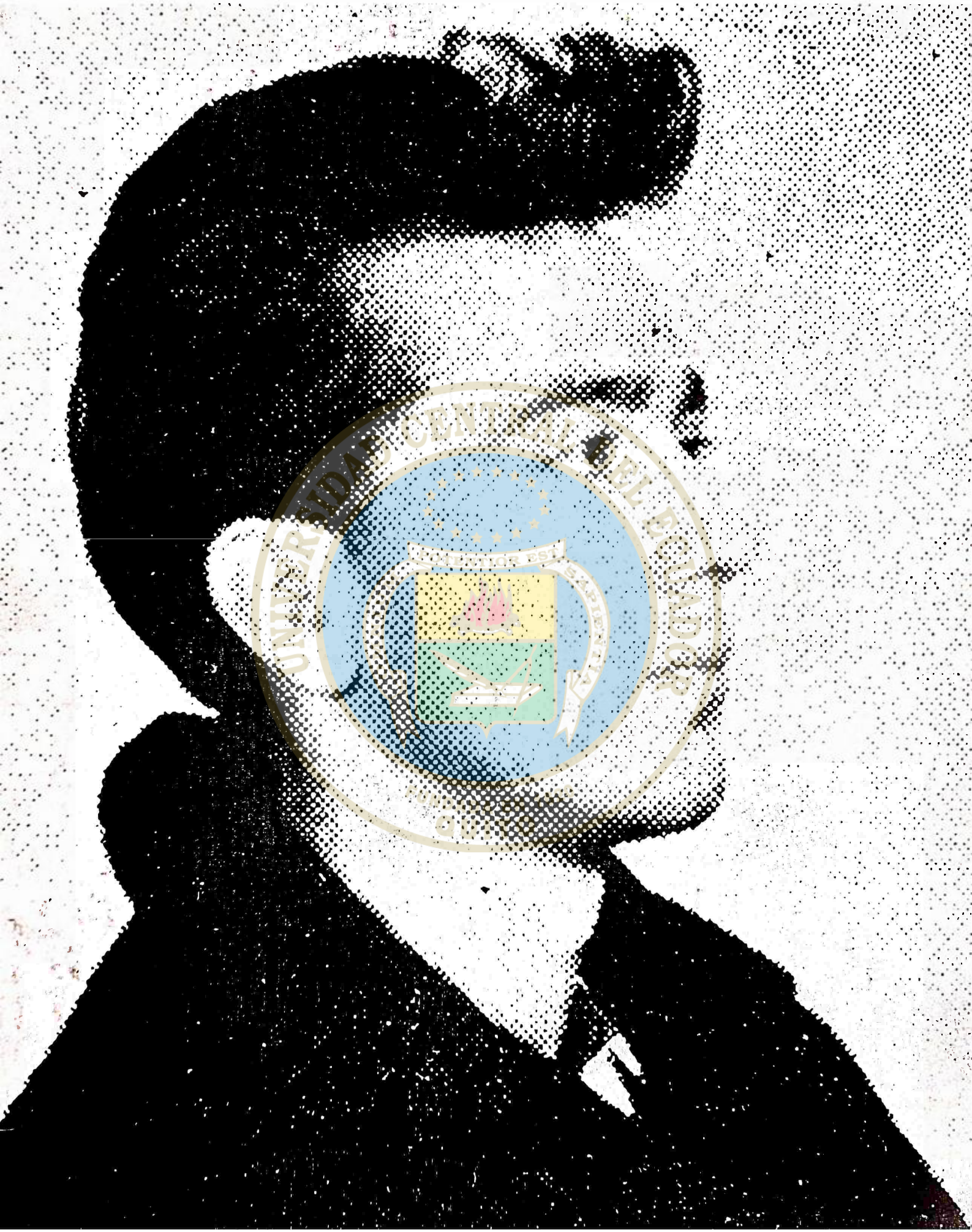
cados por la policía y las colocó sobre placas cuadradas de esmalte. El mural de 36 m^2 fue situado en el exterior del pabellón. En seguidas e levantó la indignación general que, en poco tiempo, terminó por movilizar también al gobernador Nelson Rockefeller. La mayoría de los hombres buscados eran de origen italiano y, además, gran parte de ellos ya no eran perseguidos. El gobierno del estado temía la discriminación óptica de todo un grupo étnico. Warhol recubrió finalmente los cuadros con pintura plateada, después de negársele la autorización para retratar, en lugar de a los delincuentes, al director de la exposición que él detestaba (pág. 62). Más tarde retomó el tema en *Los trece hombres más buscados*, una serie de lienzos en los que se acentuó expresamente la retícula de puntos que alude al material originario producido por impresión rotativa.

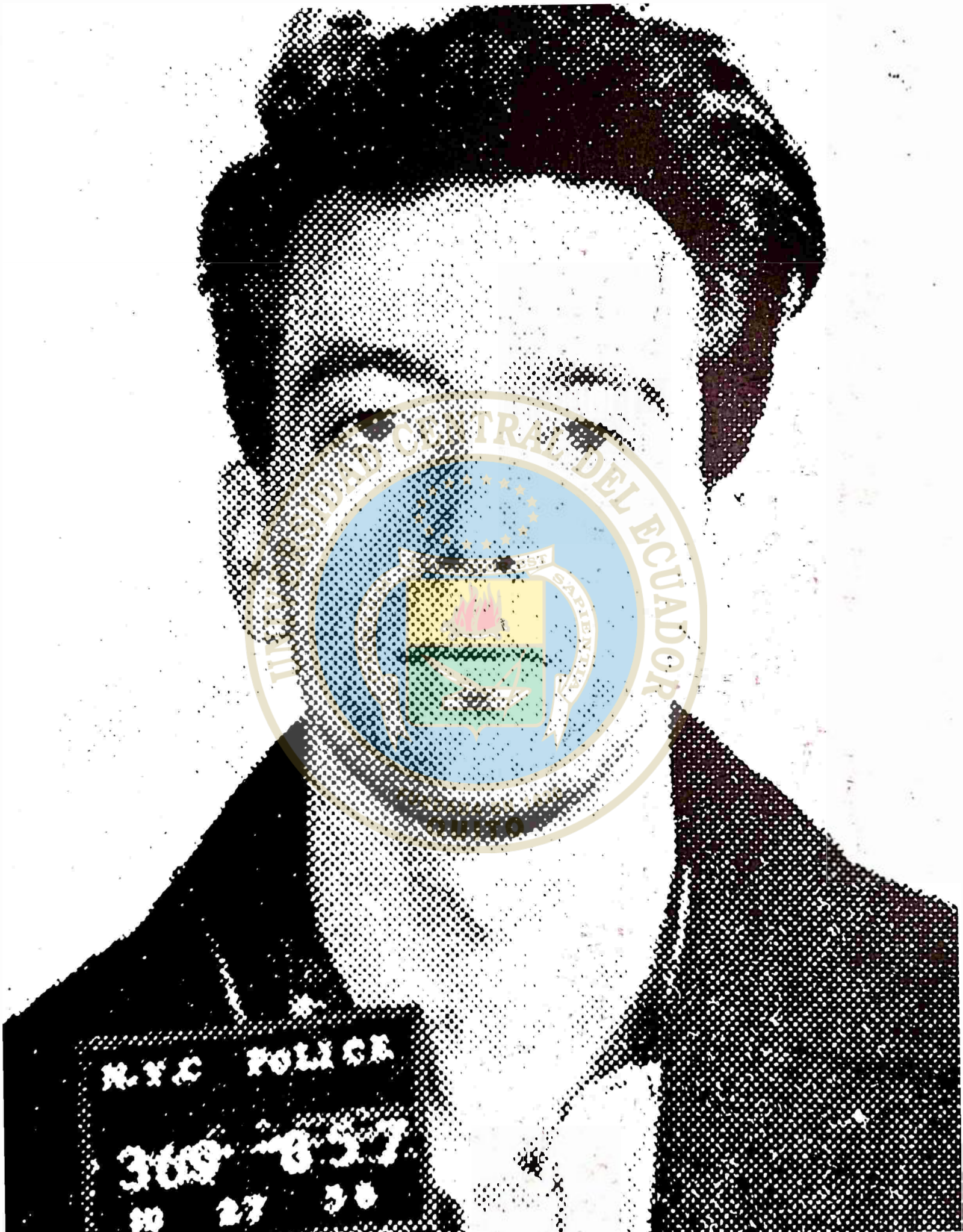
Los retratos de los hombres buscados por vía requisitoria enlazan – como en el caso de los retratos de Marilyn Monroe – la serie de muerte con una imponente serie compuesta por sus retratos restantes. Warhol cultivó el género del retrato como ningún otro. Muchos retratos fueron el resultado de encargos privados y el artista nunca tuvo prejuicios para aceptar semejantes trabajos. La mayoría de los retratos que «pintó» no por encargo privado, fueron el fruto de acontecimientos especiales o constelaciones propias de la época; poro todos ellos tienen en común que representan a personajes prominentes: artistas, coleccionistas, estrellas cinematográficas y criminales. En la época do los medios de comunicación el rango social es casi una escala «natural» para medir el reconocimiento social. También un delincuente puede disfrutar en los EEUU de un reconocimiento, siempre y cuando tenga éxito. Al Capone fue en vida uno de los habitantes más populares de su ciudad natal,

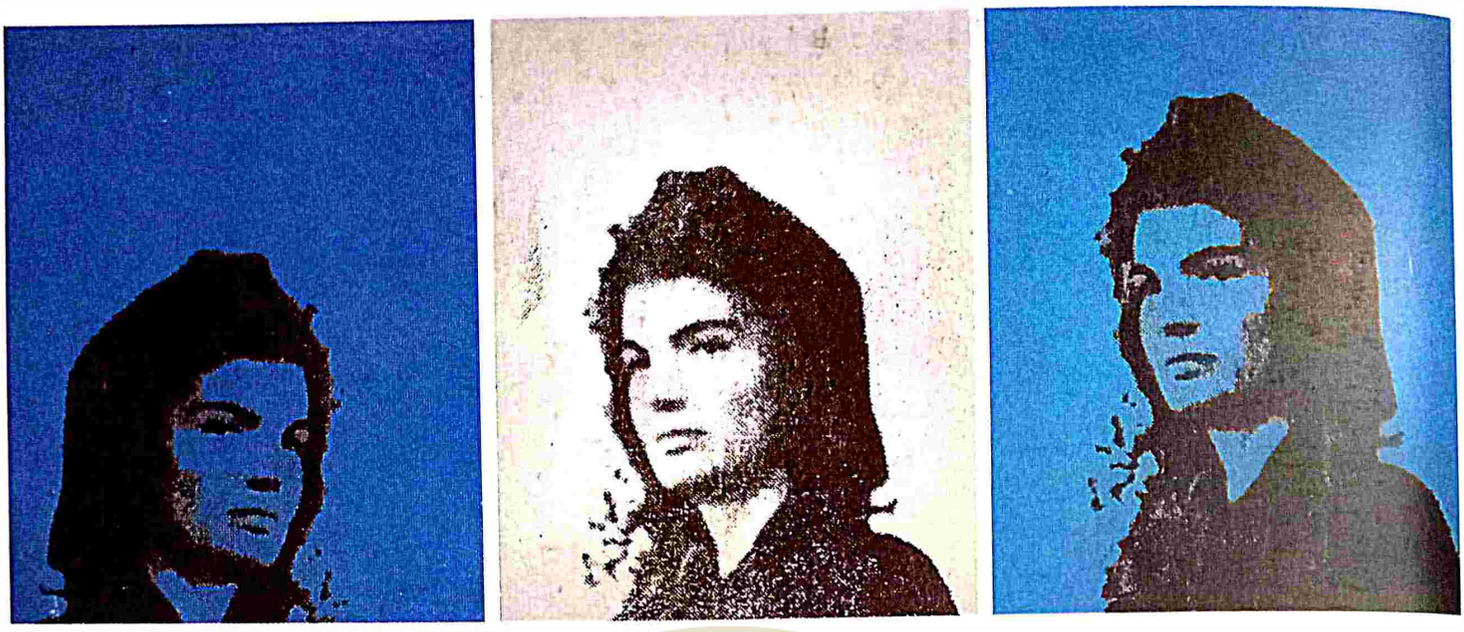
LÁMS. SUPERIORES:
El hombre más buscado nº 10 (Louis M. de frente), y
El hombre más buscado nº 10 (Louis M. de perfil), 1963
Most Wanted Man No. 10, Louis M.
Serigrafías sobre lienzo,
122 x 100 cm cada una
Museum Abteiberg, Mönchengladbach

LÁM. DE LA PÁG. 64:
El hombre más buscado nº 11 (John Joseph H. de perfil), 1963
Most Wanted Man No. 11, John Joseph H.
Pintura acrílica y liquitex sobre lienzo siguiendo procedimientos serigráficos,
122 x 101,5 cm
Museum für Moderne Kunst, Francfort

LÁM. DE LA PÁG. 65:
El hombre más buscado nº 11 (John Joseph H. de frente), 1963
Most Wanted Man No. 11, John Joseph H.
Pintura acrílica y liquitex sobre lienzo siguiendo procedimientos serigráficos,
122 x 101,5 cm
Colección Saatchi, Londres




RXC POLICIA



Tríptico de Jackie, 1964
Jackie Triptych
Serigrafía sobre lienzo en tres partes, juntas 53 x 124 cm
Museum Ludwig, Colonia

Chicago; en las encuestas llegó a alcanzar el tercer puesto en la escala de popularidad. El éxito justifica los medios. En la importante serie de retratos es donde mejor se puede reconocer la infalible intuición de Warhol para descubrir las corrientes sociales subterráneas; una asombrosa «galería contemporánea» de retratos, tanto individuales como representativos, de una sociedad revolucionaria que renunciaba a las reglas y a los compromisos. Pocos años después de *Los trece hombres más buscados*, Warhol se incluiría a sí mismo en la falange de los afortunados de su época, pero fue el único en el mundo del arte, de los negocios y del crimen que llegó al olimpo de las estrellas.

El retrato de Jackie Kennedy llorando junto al féretro de su esposo muerto, el presidente americano John F. Kennedy, había conmovido al mundo de los medios de comunicación quizá más que el propio atentado. Warhol lo fijó a perpetuaidad en diferentes versiones (págs. 66 a 68). Por lo menos cinco tomas fotográficas distintas le sirvieron como modelo. Jackie Kennedy, una joven consentida de origen francés, personificaba la esperanza en una simbiosis entre política y cultura. Parecía como si Madame de Staël hubiera resurgido en una nueva figura. La imagen de la triste viuda puso fin al ambiente de cambio que había invadido los EEUU durante la Era Kennedy. Se trataba de un símbolo que glorificaba el pasado con nostalgia. Wahrol dedicó además a Jacqueline Kennedy uno de los pocos cuadros que se salen del marco de su concepto artístico: un cuadro que narra una simple historia, la historia de una joven sonriente y feliz que, de súbito, se ha convertido en la triste viuda. Al contrario que la mayoría de los trabajos del artista, este cuadro representa un desarrollo temporal (con excepción de una antigua suite de cuadros que describen una operación cosmética coronada por el éxito bajo el epígrafe «Antes – Después»). En general Warhol siempre había utilizado un único motivo fotográfico y, dividiendo la superfice pictórica en diversas zonas, o bien lo había repetido continuamente o lo había enfrentado con una gran zona monócroma. En estas obras el tiempo se ha parado de forma literal, repiten siempre lo mismo como si quisieran fijar el instante, una instantánea permanente. Werner Spies ha descubierto en esa aspiración, por así decirlo, de detener el tiempo el efecto de una angustia vital soterrada.

LÁM. DERECHA:
Cuatro Jakies, 1964
Four Jackies
Serigrafía sobre lienzo, 102 x 81 cm
Colección particular, Nueva York





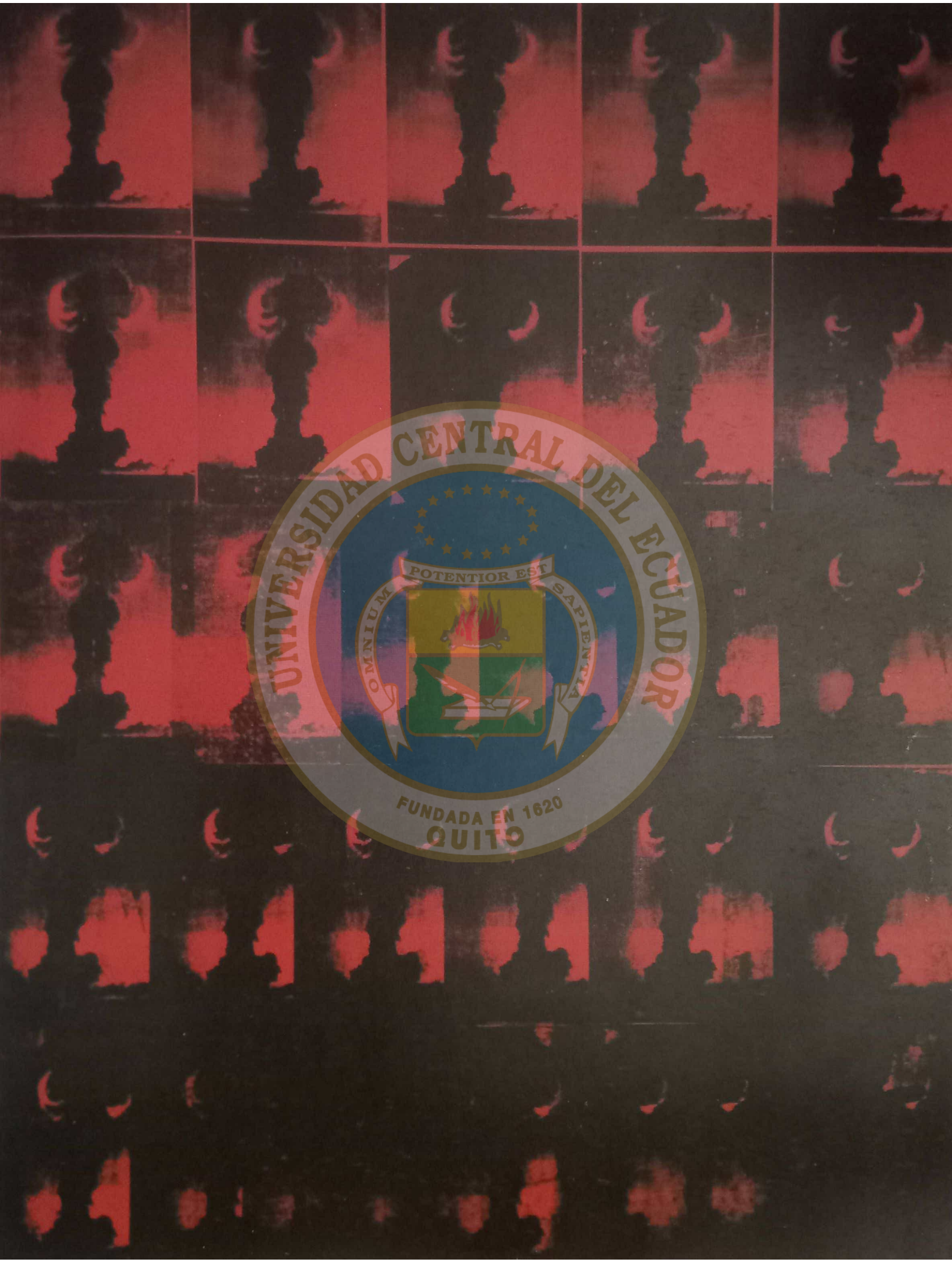
Jackie III, 1966
Serigrafía sobre papel, 101,6 x 76,2 cm
Edición: 200 ejemplares
Extraída de la carpeta «Eleven Pop Artists III»
Editor: Original Editions, Nueva York

LÁM. DERECHA:
Bomba atómica, 1965
Atomic Bomb
Pintura acrílica y liquitex sobre lienzo siguiendo procedimientos serigráficos, 264 x 204,5 cm
Colección Saatchi, Londres

«Ellocombina también con sus múltiples gatos que siempre se llaman Sam: ‹Mi casa tenía cuatro pisos, así como un espacio habitable y un piso bajo donde estaba la cocina y donde vivía mi madre con un montón de gatos que se llamaban todos Sam.› Esto es más que un chiste y tiene mucho más que ver con un cálculo lógico-matemático para asegurar la felicidad, tal como nos lo presenta Samuel Beckett en ‹Watt›. Mr. Knott estaba obsesionado con que podría llegar un día en el que no hubiera ningún perro que rebañara los ocasionales restos de comida en su cazuela. Para ello Mr. Knott mantiene a una familia Lynch que debe preocuparse de que después de ese perro hambriento, que podría desaparecer alguna vez, esperen otros perros hambrientos como sustitutos. Y en el caso de que la familia Lynch fracasara en su tarea, Mr. Knott tiene a su disposición otra ‹feliz familia Lynch› y tras ella otras muchas ‹felices familias Lynch› que nunca se acaban.»

El retrato en cuatro partes de Jackie Kennedy, sonriendo y llorando, ilustra con que facilidad puede tornarse la suerte. El derecho a la felicidad de un joven americano está arraigado en la constitución americana. Sin embargo, Warhol desvaloriza lo exclusivo, tanto los momentos de felicidad como los de horror, mediante una repetición interminable. Hay algo de absurdo que dirige el atrevimiento: la continua repetición mina lo extraordinario del motivo pictórico que, a través de su número, se había confirmado al principio como algo especial. En cierto sentido se desintegra por repetición, pierde sus contornos, se desdibuja y, al desdibujarse, muestra claramente un mundo encubierto por el interminable tiroteo de los anuncios y los medios de comunicación. Spies habla con razón de una «transgresión» del objeto pictórico. «Con ello se muestra que la estructura repetitiva de Warhol conduce al desgaste del valor de utilidad y del carácter mercantil: la repetición corroe la imagen individual. Warhol consigue captar así en algunos cuadros inolvidables la desesperación de la repetición, la destrucción de la expresión a través del exceso de información y la del placer a través del consumo.»

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

De cineasta underground a tigre social

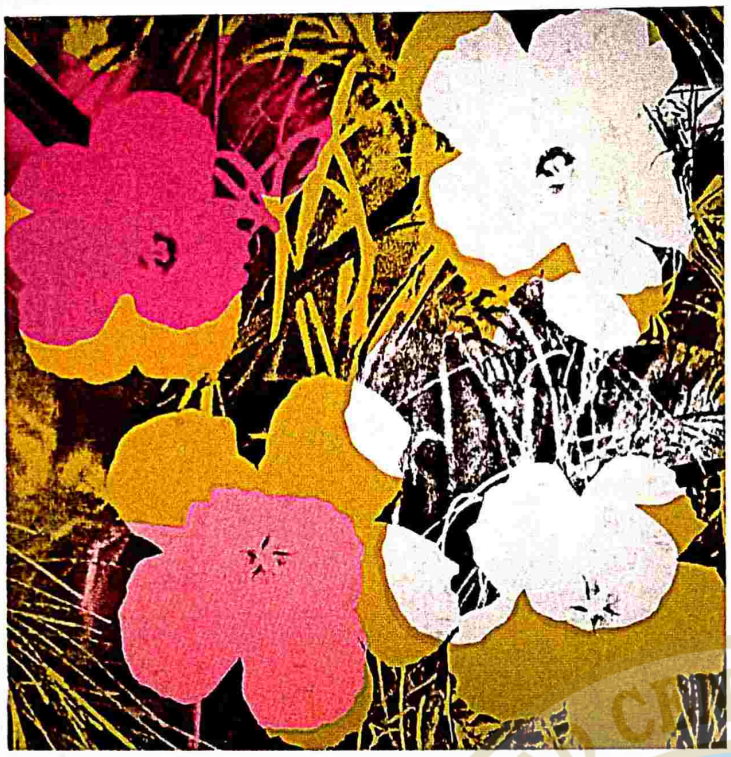
Andy Warhol se había comprado un tomavistas y una grabadora en 1963, antes de que sus cajas de Brillo cosecharan una dura crítica—ya que aun siendo de madera, eran casi idénticas a los cartones de embalaje de la marca de detergentes (págs. 34 a 39)—y su mural *Los trece hombres más buscados* del pabellón New York State provocara el escándalo. En el mismo año se había mudado a la calle 47 y, en noviembre de 1964, Leo Castelli, junto con Robert Rauschenberg, organizó por fin su primera exposición individual. Warhol había escogido para aquella exposición una serie de flores que ya había mostrado en París en la galería de Ileana Sonnabend (págs. 42 y 72 a 74): «Pensé que seguramente a los franceses les gustarían las flores, a causa de Renoir y todo eso». «Warhol había descubierto el cuadro en un catálogo de botánica», nos cuenta Gerard Malanga, «Él dijo: ‹Quiero hacer con él una serigrafía›. Una mujer reconoció la fotografía de sus amapolas y pensó que se había ganado una compensación por su parte. Yo podía entenderla en esta cuestión. Pasaron años hasta gue el problema fue finalmente solucionado.» Warhol se había apoderado de la imagen de una fotógrafa aficionada e—¿involuntariamente?—había descubierto la estrecha relación entre su propia postura artística y la actidud del fotógrafo amateur frente a la realidad visible. Casi todas las cosas son dignas de ser representadas, todo está a nuestra disposición; pero el público, como es natural, concede mayor reconocimiento al artista famoso que al aficionado desconocido. En la «Factory» en la calle 47, que entretanto había convertido en su domicilio, apareció de pronto una mujer que disparó con una pistola sobre los retratos de Marilyn Monroe.

El artista disfrutaba de la vida en grupo que se había creado poco a poco en su vivienda, y cuyos miembros vivían allí temporalmente y se encargaban de las tareas más diversas. Era una reunión de gente joven de diferentes clases sociales unidos por algo común: su aversión hacia las convenciones y las instituciones. Extravagantes homosexuales, lesbianas, artistas, cineastas, estudiantes, actores, poetas; un grupo de personas creativas y revolucionarias, curiosos y amigos de los experimentos; todos ellos crearon una atmósfera electrizante donde las ideas y los planes crecían como tomates en un invernadero. A pesar de todo se trabajaba duramente y la productividad de la «Factory» era enorme. Igual que una abeja chupa la miel, Warhol tomaba ocurrencias y estímulos de aquellos talentos múltiples y variados. Cuando creía que merecía la pena realizar alguno de ellos, dejaba plena libertad a sus «boys and girls» pero determinando siempre la dirección.



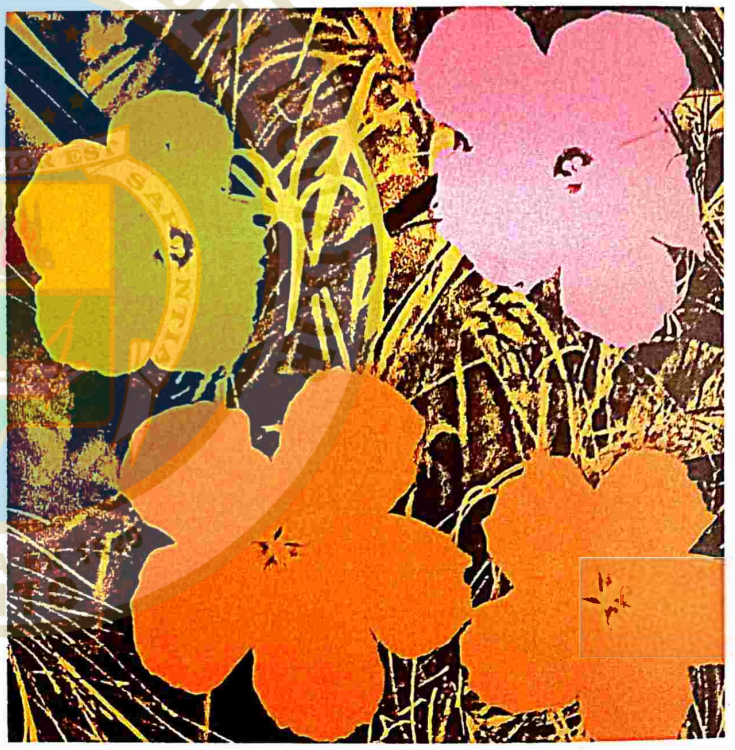
Retrato oficial de Mao Tse Tung

LÁM. IZQUIERDA:
Mao, 1972
Pintura acrílica, serigrafía y óleo sobre lienzo, 208 x 157 cm
Con la amable autorización de Thomas Ammann, Zúrich









LÁMS. SUPERIORES:
Flores, 1970
Flowers
Carpeta con 10 serigrafías
Formato: 91,5 x 91,5 cm
Edición: 250 ejemplares con el sello numerado por el reverso, clasificados a lápiz de la A a la Z, y firmados Artist's Proofs
Editor: Factory Additions
Con la amable autorización de la Colección Ludwig, Neue Galerie, Aquisgrán

La «Factory» no era bajo ningún concepto una fábrica, ni una empresa industrial, aunque el calificativo «Factory» así lo proclamara provocativa e irónicamente. Se podía comparar mejor con el taller de un Verrocchio, un Leonardo, un Cranach, un Tiziano, un Rubens o un Rembrandt. Nada atravesaba el umbral de la «Factory» que no hubiera sido ratificado por el maestro y contara con el sello de su expresa autorización. Warhol fascinaba y estimulaba a aquel puñado de tipos curiosos que, no en último lugar, le servían como receptor y trasmisor de aquello que se ha definido insuficientemente con el término «Zeitgeist» (espíritu de la época): a través de ellos estaba siempre al compás de la época. Como un sismógrafo era capaz de reaccionar ante el desarrollo de las corrientes actuales.



Por otro lado, la «Factory» se convirtió pronto en el centro de atracción del activo mundillo cultural, especialmente los *insider*que suelen hasta ver crecer la hierba. «Gente importante venía entoncesal estudio para vislumbrar algo de la fiesta que estábamos celebrando, creo yo, Kerouac, Ginsberg, Fonda, Hopper, Barnett Newman, Judy Garland y los Rolling Stonnes. El grupo 'Velvet Underground' comenzaba a ensayar en una parte del piso, antes de que tuviera lugar nuestra 'Mixed– Media-Tournée' en común y comenzara nuestra gira interurbana.» (Warhol). Todo aquel que visitaba la «Factory» se admiraba de la intensa actividad en sus salas y de que el artista fuese capaz de controlar desde el fondo aquel aparente caos.

«Lo más hermoso de Tokio es McDonald's. Lo más hermoso de Estocolmo es McDonald's. Lo más hermoso de Florencia es McDonald's. Pekín y Moscú no tienen todavía nada hermoso.»
ANDY WARHOL





«El arte como negocio es el paso que viene después del arte. Yo comencé siendo un artista comercial y me gustaría acabar como un artista-negociante.» ANDY WARHOL

Del equipo de la «Factory» crecieron las «Superestrellas» de sus películas. La mayoría no sabía cómo actuar ante la cámara y tampoco necesitaban haber estudiado arte dramático ya que las películas de Warhol se concentraron al principio en la filmación de sencillos procesos y hechos: «Sleep» (1963), su debut de seis horas, presenta a un hombre durmiendo y la cámara recorre cada una de las partes del cuerpo. La película dura, en realidad, 20 minutos puesto que la primera secuencia se repite del mismo modo que en sus serigrafías. «Empire» (1964), cuyo operador fue Jonas Mekas (el único capaz de manejar una cámara Auricon que Warhol había adquirido entretanto), ofrece una vista panorámica durante ocho horas del orgullo de Manhattan, el Empire State Building, desde el piso 44 del Time-Life-Building. El retrato fílmico de Henry Geldzahler, por último, presenta al experto en materia de arte fumando un puro durante 100 minutos. «Mis primeras películas en las gue utilizamos objetos estacionarios, debían, no en última instancia, ayudar a los espectadores a conocerse mejor entre sí. Cuando vamos al cine nos encontramos normalmente en un mundo de fantasía. No obstante, si vemos algo que nos molesta, centramos nuestra atención en las personas que están sentadas a nuestro lado. Las películas son, en este sentido, más apropiadas que las obras de teatro o los conciertos donde uno se sienta sencillamente. Me parece que sólo con la televisión se puede alcanzar todavía más que con el cine. Viendo mis películas se pueden hacer más cosas que viendo otras películas: se puede comer y beber, fumar, toser, mirar a otro lado y luego volver a mirar hacia la pantalla para darse cuenta de que todo sigue estando allí.» (Warhol)

Sus películas invertían literalmente las convenciones del cine narrativo al estilo de Hollywood: secuencias abrumadoramente largas, sin cortes, ni escenas, ni enfoques que, o bien apenas cambiaban, o no lo hacían en absoluto. En la utilización de la cámara Auricon, con la cual se podía grabar al mismo tiempo la imagen y el sonido, se aprecian diálogos sin plan, frases triviales de la vida diaria en lugar de conversaciones inteligen-



tes, un descuidado uso de la cámara, giros de aficionado y un despreocupado tratamiento del sonido – no hubo ninguna ley formal contra la que Warhol no atentara. Los temas fílmicos eran indeciblemente banales, las «superestrellas», cuando no dormían sin más o eran como el Empire State Building de acero, cristal y cemento, actuaban con los gestos exagerados y la mímica de actores aficionados; pero la aparente torpeza de estas películas– en parte por falta de profesionalidad y en parte también como un instrumento estilístico del autor– les aseguraba una espontaneidad y una frescura chocantes. Si como espectador uno se abandona a ellas, ejercen un enorme poder de sugestión. Con la presentación de las

Papel de empapelar con vacas, 1966
Cow Wallpaper
Serigrafía sobre papel,
cada uno 112 x 76 cm
Edición ilimitada
Editor: Leo Castelli
Con la amable autorización de la Colección Ludwig, Neue Galerie, Aquisgrán



Mao Tse Tung, 1972
Serigrafía y óleo sobre lienzo,
128 x 107 cm
Colección particular, Nueva York

imágenes más triviales, el atento observador era sustraído de su entorno, del mundo de los objetivos y las obligaciones, provocando en él un estado de delirio, aun siendo consciente por completo. Las películas de Warhol contienen fuerza explosiva y vivacidad frente al telón de fondo de la tradición narrativa del cine hollywoodense y sus clichés dramáticos. Warhol, al descuidar conscientemente todas las reglas, los desenmascara como imágenes vacías en las que se comprime una realidad múltiple y



Mao Tse Tung, 1973
Pintura acrílica y serigrafía sobre lienzo,
30,5 x 25,5 cm
Colección de la Galerie Thaddaeus Ropac,
Salzburgo

vital. Sin embargo, sus películas serían inconcebibles sin el cine de Hollywood, ya que determinan su carácter sólo gracias a la diferencia consciente con respecto a la forma especial de hacer cine aprovechándose, al mismo tiempo, de sus mitos. Con ello se explica también el carácter improvisado, como filmado en directo, del cine americano *underground* que, en contraposición con el cine de Hollywood (cuya profesionalidad intentaba llevar a la pantalla una realidad más real que la propia realidad),

«Una gran estrella del Rock puede ganar millones y millones vendiendo discos, pero si hace una mala película y se extiende el rumor de que es malo, el público le olvidará.»
ANDYWARHOL



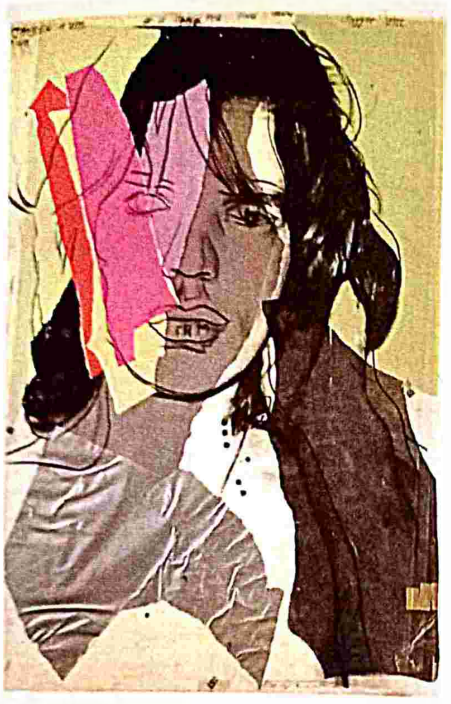
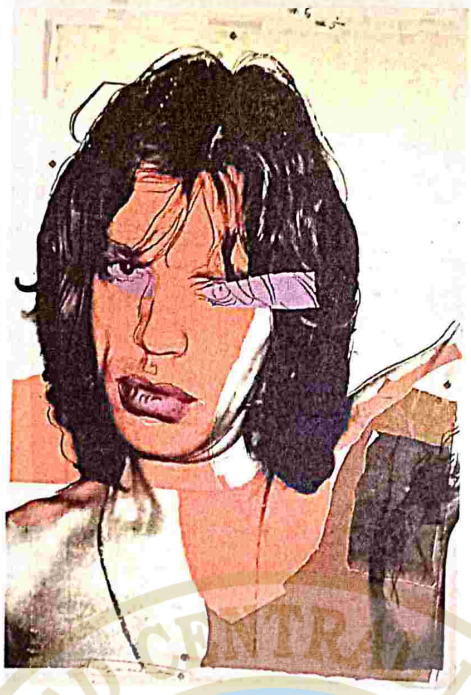


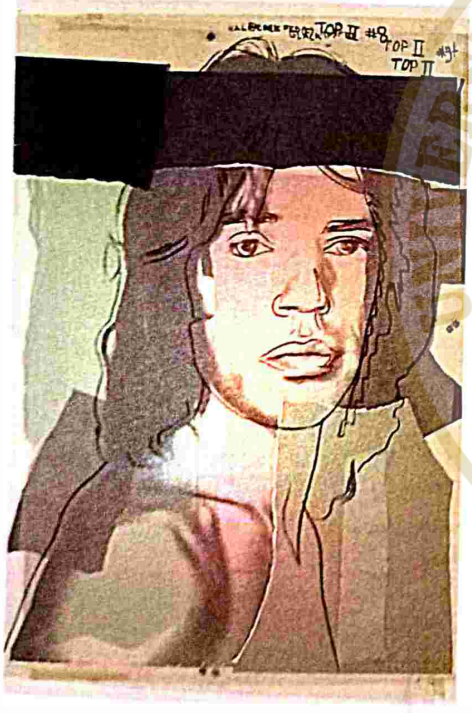




Mick Jagger, 1975
Carpeta con 10 serigrafías
Formato: 111 x 73 cm
Edición: 250 ejemplares firmados y numerados con rotulador
Editor: Seabird Holding Ltd.
Con la amable autorización de la Colección Ludwig, Neue Galerie, Aquisgrán

documentaba la realidad posible con sus contradicciones e imperfecciones. Como consecuencia las «superestrellas» de Warhol eran la respuesta adecuada a las estrellas de la metrópoli cinematográfica californiana. La artificialidad del cine americano sólo es apreciado por el espectador europeo, ya que en los Estados Unidos toda película representa una parte de la vida real. Warhol reforzó esa tendencia todavía más incorporando al espectador en el transcurso de la película y sacándole de su actitud contemplativa, gracias a las extrañas imágenes y formas de proyección (algunas películas se proyectaban paralelamente y otras superpuestas). Cuanto más dominaba su oficio, tanto más estrecha se volvía, como consecuencia paradójica, la relación con el cine de Hollywood.





El primer éxito comercial vendría de la mano de «The Chelsea Girls» (1966), un panorama escénico compuesto por cinco capítulos fílmicos cuyo centro geográfico – aunque no su único escenario – era el Hotel Chelsea, habitado preferentemente por artistas, literatos y músicos. Ronald Tavel escribió el guión del capítulo «Hanoi Hanna (Queen of China)», en los capítulos restantes las «superestrellas» de la «Factory» improvisaban según su humor, haciendo gala a veces de una claridad contagiosa. «Una película de Warhol se ve sin precipitación. Ya desde el principio impide al espectador que tenga prisa. Su cámara apenas se mueve del sitio. Permanece dirigida hacia el objeto como si no hubiera nada más hermoso ni importante que ese objeto. Lo mantiene fijo por más tiempo



Autorretrato, 1978
Self-Portrait
Pintura acrílica y serigrafía sobre lienzo,
106 x 106 cm
Colección de la Galerie Thaddaeus Ropac,
Salzburgo

del que estamos acostumbrados, proporcionándonos así la posibilidad de liberarnos de todas las ideas que hasta entonces teníamos, cuando se trataba de cortarse el pelo, de comer o del Empire State Building– o bien sobre el tema cine. Comenzamos a comprender que, en realidad, nunca hemos observado que es lo que ocurre al cortar el pelo o cuando comemos. Aunque nos hemos dejado cortar el pelo y hemos comido, nunca hemos percibido realmente el acto de cortar el pelo o el de comer. Todo el entorno real se convierte, de repente, en interesante desde un punto de vista nuevo; sentimos que tenemos que filmar todo de una forma distinta.» (Jonas Mekas) Poco tiempo después Andy Warhol fue dejando, progresivamente, los trabajos de filmación a su asistente, Paul Morrissey; las películas de la «Factory» Warhol adquirieron un carácter más profesional, pero también más convencional, adaptando paulatinamente los modelos estéticos del cine narrativo. «Flash» (1968) y «Trash» (1969) fueron además grandes éxitos comerciales.

En sus películas Andy Warhol continuaba las prácticas estéticas de sus cuadros impresos, especialmente la repetición de modelos fotográficos idénticos dentro de un cuadrado. El artista realizaba la película según el mismo principio, pero condicionado por la técnica específica: El «cuadro continuo» se compone de un determinado número de cuadros aislados que, al desenrollarse la bobina de la película, se funden los unos con los otros en la percepción del espectador por medio de la inercia del ojo humano. Frente a las estáticas pinturas, aquella técnica le ofrecía la posibilidad de alcanzar, con la ayuda de imágenes fílmicas «dinámicas», una frecuencia repetitiva considerablemente superior, en especial cuando filmaba con su cámara objetos estáticos o personas casi inmóviles. Sin embargo, de este modo se transformaba el mensaje «psicológico» del efecto repetitivo, puesto que en el cine el instante fijo cobra intensidad, permanece y no se desvaloriza bajo ningún concepto. Según Spies, si en los cuadros impresos de Warhol se abre paso una cierta angustia vital, en sus películas se pone en evidencia un secreto temor a la muerte que evoca la cita de *Fausto*: «Quédate, tú eres tan hermosa» Angustia vital, miedo a la muerte: en el arte de Andy Warhol se complementan ambos sentimientos, por muy paradójico que parezca, y se funden tanto en su

Retrospectiva en negro sobre negro: Serie negativa, 1979
Black on Black Retrospective Reversal Series
Pintura acrílica e impresión plateada sobre lienzo, 195,5 x 241,3 cm
Con la amable autorización de la Galerie Bischofberger, Zúrich



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

actitud ante la vida, como en su postura artística. Más tarde, el 3 de junio del año 1968, Valerie Solanis, miembro único del S.C.U. M. (Society for Cutting Up Men), perpetró su atentado fatal contra el artista que, tras una difícil operación, tuvo que permanecer dos meses en el hospital. Las dos balas que le alcanzaron, habían traspasado el pulmón, el vientre, el bazo y el esófago. El crítico Mario Amaya, que por casualidad se hallaba presente, recibió un balazo en la cadera. «Me atormenta pensar que personas enajenadas que han hecho algo, vuelvan a repetirlo algunos años después sin acordarse de que ya lo habían hecho antes. Y luego creen que es algo completamente nuevo. En 1968 me dispararon, fue un asunto de 1968; pero me obsesiona la idea:‹¿Tendrá alguien el deseo de repetir de nuevo aquellos disparos en los años setenta?› De ahí que esto sea una expresión diferente de admiración.» Un pensamiento verdaderamente aterrador en relación con el mundo de las estrellas que pone en evidencia el riesgo al que se expone una estrella en un mundo que los famosos necesitan para sobrevivir. Las palabras de Marlene Dietrich parecen resonar en nuestros oídos: «Me han fotografiado hasta la muerte». Más frecuente que la muerte física, igual que en el caso de John Lennon, es la muerte psíquica la consecuencia de la popularidad: ¿Acaso no es la estrella aquella aparición inmaterial de luz y sombras, sin derecho a su propia existencia, una estrella en el firmamento de los deseos humanos?

Naturaleza muerta, 1976
Still Life
Pintura acrílica y serigrafía sobre lienzo,
183x208cm
Leo Castelli Gallery, Nueva York



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



Revólver, 1982
Gun
Serigrafía sobre lienzo, 178 x 229 cm
Leo Castelli Gallery, Nueva York

Mientras que Paul Morrissey se preocupaba de la producción fílmica de la «Factory», Warhol trabajaba intensamente con el grupo de rock «Velvet Underground», produciendo con ellos, en abril de 1966 en la discoteca neoyorkina DOM, un espectáculo múltiple compuesto por música, danza, iluminación, proyecciones de diapositivas y películas, así como la actuación del grupo al cual se había unido la cantante alemana Nico, actriz y chica de moda. En el mismo año organizó en la galería de Leo Castelli su última exposición con obras «convencionales». Recubrió las paredes con papel pintado en el que constantemente se repetía la cabeza de una vaca (pág. 75); y, a modo de esculturas flotantes, preparó globos de color plateado con forma de almohadas – los *Silver Pillows*. En 1967 rindió homenaje a Marilyn Monroe con una serie de serigrafías que agrupó en carpetas de diez hojas cada una. Además de ello, presentó los *Thirteen Most Wanted Men* como una serie completa en la galería de Ileana Sonnabend en París. En ese mismo año se trasladó, junto con la «Factory», a la Union Square West. En la Expo '67 de Montreal presentó, finalmente, seis autorretratos: El artista como persona triunfaba ópticamente también sobre su obra. Un año más tarde publicó con Gerard Malanga un diario, *The Andy Warhol-Gerard Malanga Monster Issue*; así como la novela *A*, una reproducción exacta de una grabación de ruidos y conversaciones en la «Factory» durante 24 horas. Su increíble espectro artístico se completó en 1970 con los decorados para el Ballet *Rainforest* del coreógrafo Merce Cunningham, con el título *Clouds*. John Wilcock le



Símbolos del dólar americano, 1982
U.S. Dollar Sign
Serigrafía sobre lienzo, 229 x 178 cm
Leo Castelli Gallery, Nueva York

FUNDADA EN 1620
QUITO



Papagayo, 1984
Parrot
Serigrafía sobre lienzo, 25,5 x 20,5 cm
Colección particular, Wendlinghausen



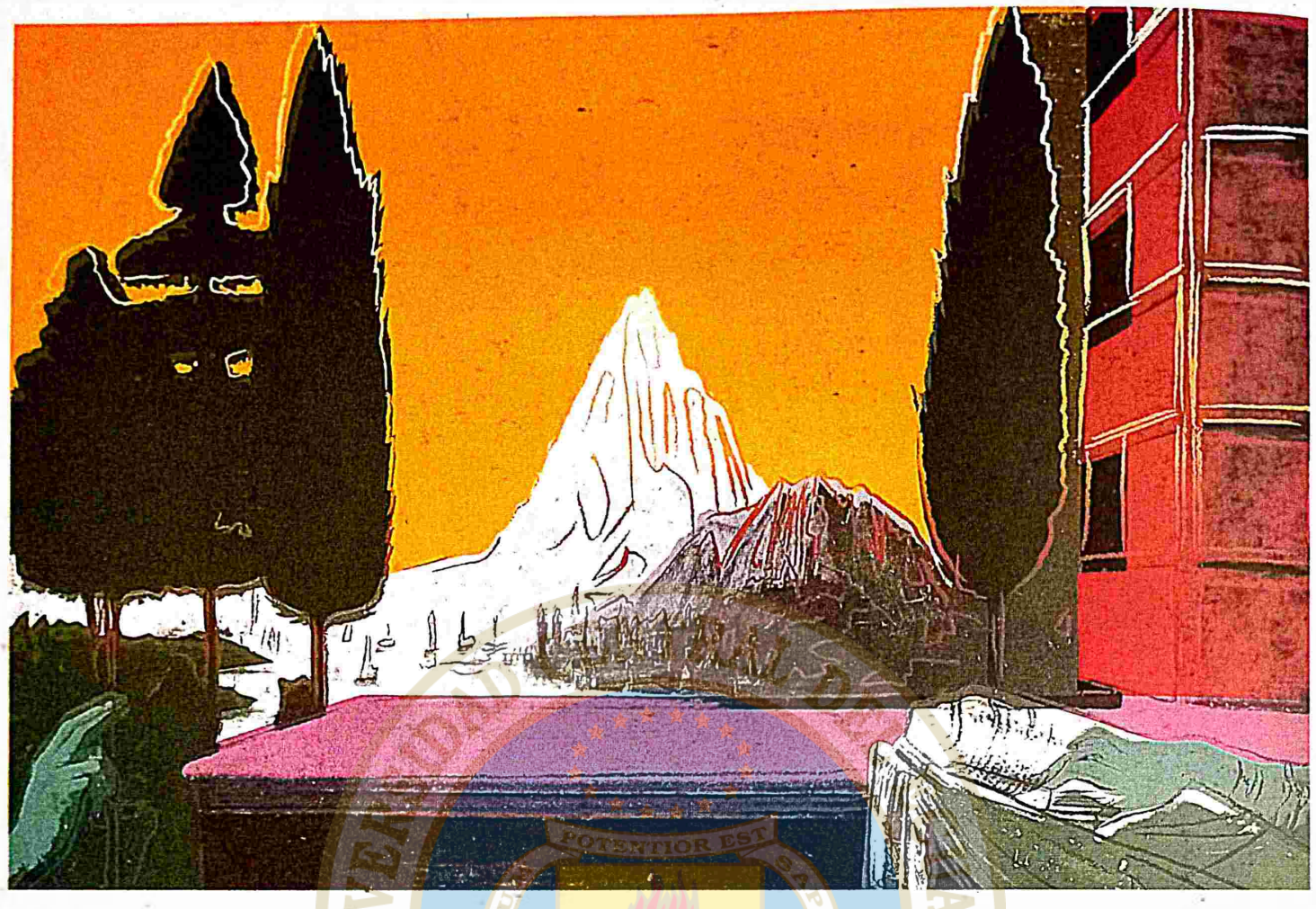
Sopa de pasta Campbell, 1986
Campbell's Noodle Soup
Serigrafía sobre lienzo, 35 x 35 cm
Colección de la Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo

convenció para editar una nueva revista, «Inter/View» que se convirtió en el órgano divulgativo más popular del mundo de Warhol. Como estrella entre las estrellas, como invitado permanente en las fiestas más importantes de Nueva York, conoció a los personajes importantes de su época: tanto Elizabeth Taylor como Liza Minelli, Marisa Berenson, Muhammad Ali, Paulette Godard, la viuda de Erich Maria Remarque y exmujer de Charles Chaplin, Willy Brandt, Henry Kissinger, Ginger Rogers, etc., etc., etc. La flor y nata de la sociedad competía por obtener sus retratos, el maestro los fotografiaba con su cámara instantánea, su compañera permanente, después escogía el que mejor le parecía y luego encomendaba su ennobiecimiento a la maquinaria de la «Factory». «Cuando no está en la Casa Blanca o en el apartamento de los Halton, se encuentra en la discoteca neoyorkina Studio 54», uno puede leer este comentario en un reportaje de la época. «Se podía permitir todo», afirmaba Eva Windmöller



Sopa de setas y cebolla Campbell, 1986
Campbell's Onion Mushroom
Serigrafía sobre lienzo, 35 x 35 cm
Colección de la Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo

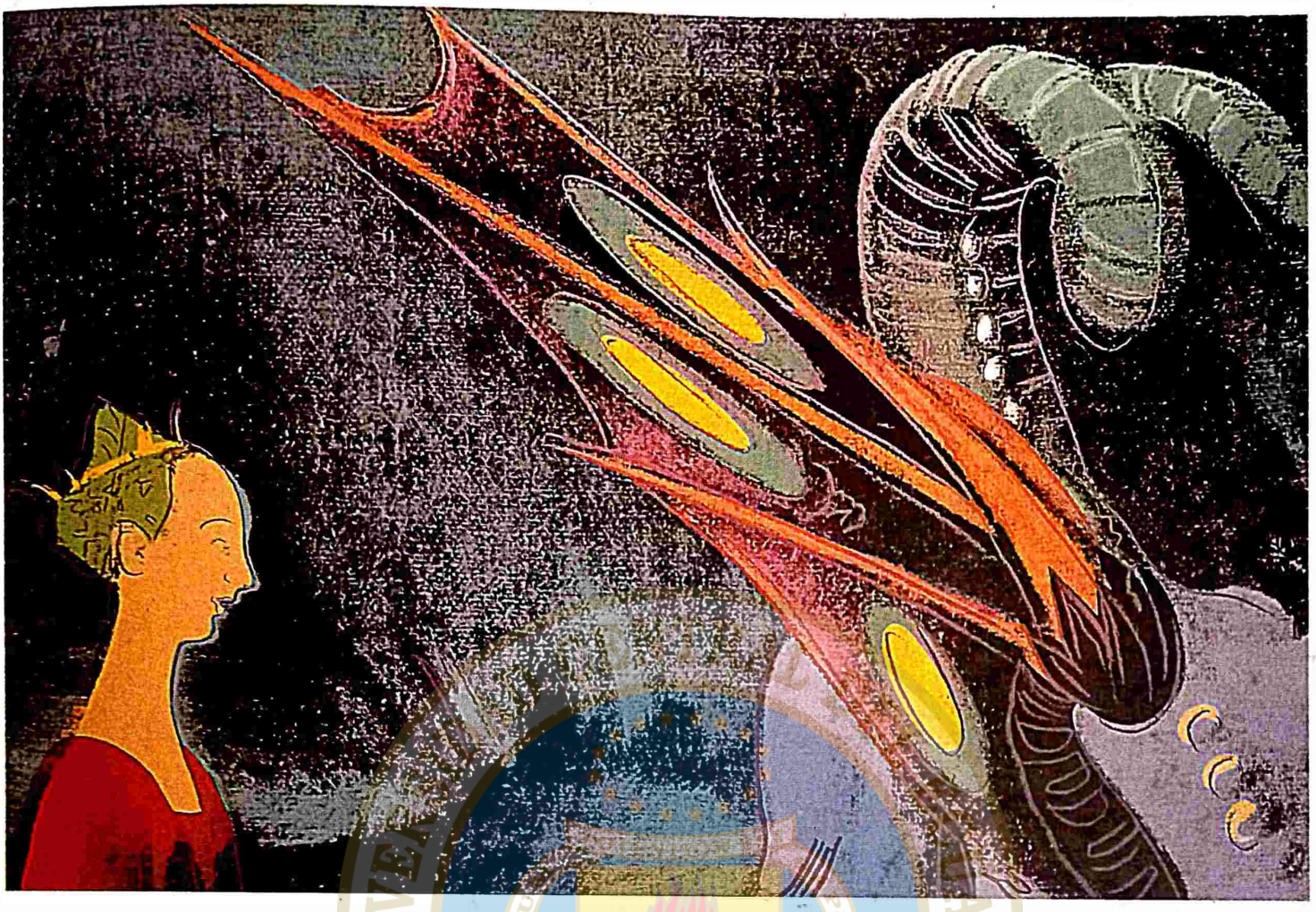
en su artículo publicado en 1987. «Por ejemplo, en abril del año pasado, en Hyannis Port, la residencia de verano de los Kennedy en Cape Cod (Massachusetts): ¡Vaya reunión distinguida la de la boda de la reportera de televisión, nieta de John F. Kennedy, Maria Shriver con la estrella de Hollywood Arnold Schwarzenegger! Elegantes caballeros y damas con sombreros de flores. Una aglomeración de gente ante la iglesia de San Francisco Javier para ver la entrada de los prominentes de Nueva Inglaterra, una mezcla elitista de poder, dinero, belleza y finos modales. ‹El clan› –19 Kennedys, 5 Lawfords y 11 Shrivers– ya hace rato que han entrado en la Casa del Señor, las puertas están cerradas y suena el órgano. En ese momento, con 25 minutos de retraso, se detiene una limusina, de ella bajan con un elástico paso sincrónico una pareja estrafalaria: la cantante pop Grace Jones con una piel de color lila intenso y Andy Warhol vestido completamente de cuero negro y con la inevitable mochila



Détalles de pinturas renacentistas (Leonardo: La Anunciación), 1984
Details of Renaissance Paintings (Leonardo: The Annunciation)
Pintura acrílica sobre lienzo, 122 x 183 cm
Galerie Bernd Klüser, Múnich

al hombro. ‹Ahí está›, grita alguien entre la multitud, ‹entonces ya puede comenzar el show›.»

Aunque a finales de los años 60, en una entrevista con Gretchen Berg, había anunciado lo siguiente: «No pintaré más. He dejado de hacerlo desde hace aproximadamente un año, y ahora sólo hago películas. Claro está que podría hacer dos cosas a la vez, pero las películas son más interesantes y la pintura no fue nada más que una fase que he superado» – pues bien, aunque lo había anunciado, de hecho sólo interrumpió su actividad pictórica por un tiempo. A comienzos de los años 70 inició un nuevo capítulo, desde el punto de vista formal y temático, en su obra pictórica con los retratos del comunista chino Mao Tse Tung (págs. 70, 76 y 77). Warhol remarcó los rasgos individuales de su trabajo, acentuó la pincelada a expensas de la impresión, incluyendo parcialmente la pintura al óleo en sus serigrafías y relegando el aspecto mecánico. No obstante, la serie de retratos estaba basada en la imagen oficial del omnipotente presidente del partido que adornaba todas las oficinas del país. No obstante los diferentes estudios de Warhol se diferencian entre sí tanto en el color, como en la concepción y la elección del detalle. A veces se destaca la cabeza del retratado del fondo, dividido en bandas de colores, mediante una zona cromática más clara, concediéndole una especie de nimbo a través de la acentuación cromática. Ante los ojos del artista, aquel político carismático se contaba entre las estrellas, superestrellas y megaestrellas; puesto que, a consecuencia de la revuelta estudiantil del año 1968, Mao se había convertido en un ídolo. Su popularidad en el mundo occidental,



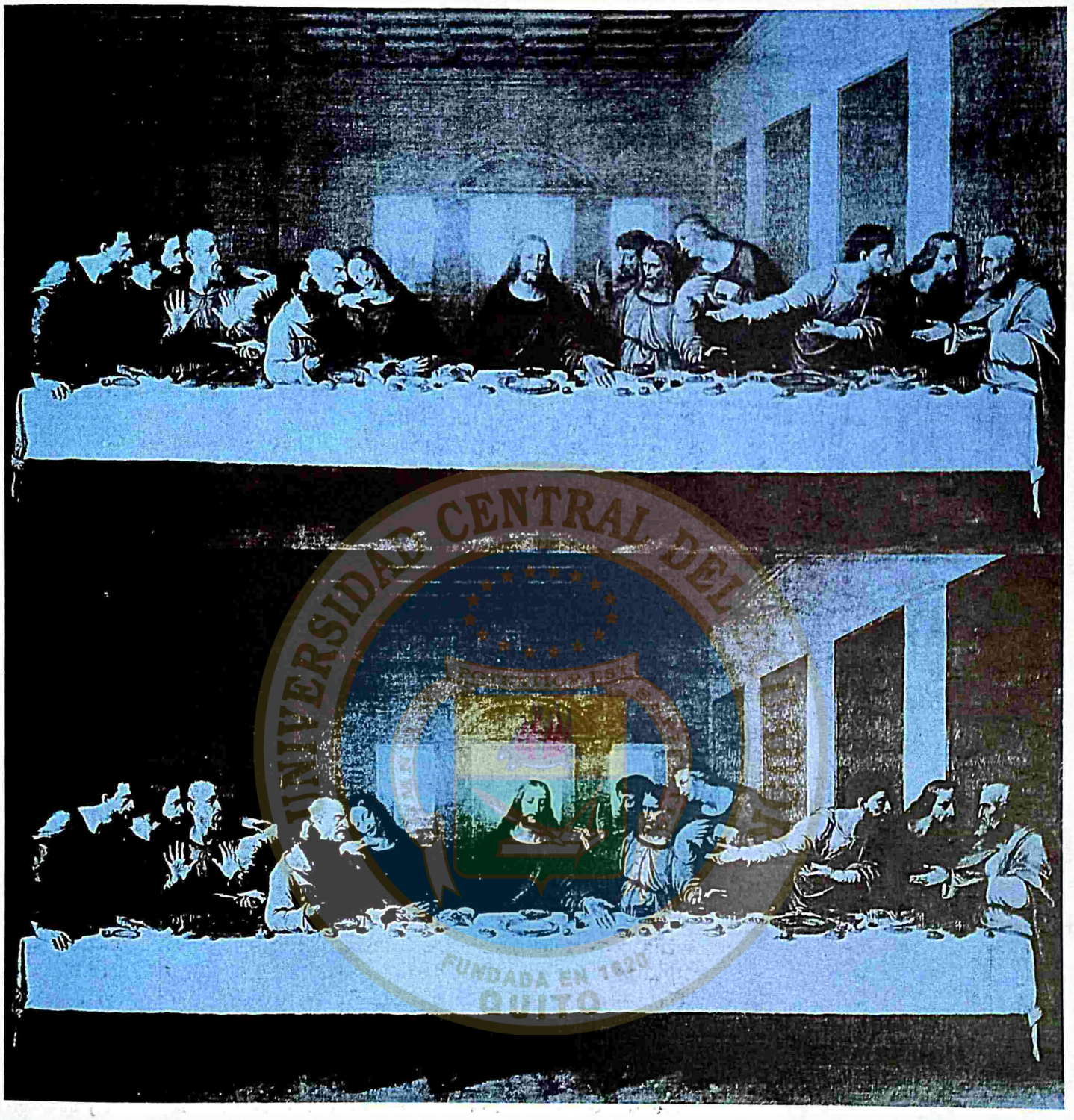
Detalles de pinturas renacentistas (Uccello: San Jorge y el dragón), 1984
Details of Renaissance Paintings (Uccello: George and the Dragon)
Pintura acrílica sobre lienzo, 122 x 183 cm
Galerie Bernd Klüser, Múnich

el entusiasmo hímnico que había despertado en una parte de los jóvenes protestantes en las ciudades americanas y europeas, pero también la comercialización de su imagen y de sus «palabras doradas», divulgadas por millones en un modesto librito rojo, fueron motivo suficiente para que Warhol lo retratara. No era la figura histórica del revolucionario chino lo que le interesaba, sino su recepción en las sociedades occidentales y capitalistas. Mao se había convertido en un símbolo psicológico-social, un símbolo de una determinada actitud ante la vida, igual que Mick Jagger, el líder del grupo de rock «The Rolling Stones», que también fue incluido en la galería Warhol de cabezas famosas (págs. 78 y 79) o Willy Brandt. Quienquiera que fuera presentado por los medios de comunicación como una estrella, sin importar su posición o su actividad profesional, era incluido en aquella galería. La misma suerte les tocó tanto a Leo Castelli (pág. 43) como a Joseph Beuys, al igual que los «héroes» desaparecidos Franz Kafka, Sigmund Freud, Golda Meir y George Gershwin, que fueron reunidos junto con otros en 1980 en la serie *Ten Portraits of Jews of the Twentieth Century*; del mismo modo que Goethe, Alejandro el Grande y Lenin, estrellas en retrospectiva– una mezcla bizarra que ilustraba el horizonte intelectual en la sociedad del mundo de los medios de comunicación a fines del siglo XX. El historiador de arte Robert Rosenblum ha calificado a Warhol como «El pintor de la corte de los años 70». El artista solía fotografiar a la mayoría de las personalidades gue conocía con su cámara instantánea, para emplearlas después como modelos en potenciales retratos serigráficos. Era un observador extremadamente preciso

«Esta es mi filosofía: Cada día es un nuevo día. No pienso demasiado en el arte o en la vida, con ello quiero decir que la guerra y la bomba me dan suficiente que pensar; pero normalmente no se puede hacer mucho en contra suya.» ANDYWARHOL

de esta sociedad de la que él mismo formaba parte. El fotógrafo Helmut Newton que realizó un angustioso retrato del artista, se le parece mucho en este sentido; igual que el escritor Truman Capote (antes que él) o Norman Mailer.

Por supuesto que Warhol ya hacía tiempo que también se había convertido en una superestrella en el negocio de los medios de comunicación. Considerando las circunstancias, llevó a cabo seis series diferentes de autorretratos e incluso llegó a incluirse en 1981 entre los mitos americanos como Mickey Mouse, el tío Sam y Superman. «Cuando hice mi autorretrato, suprimí todos los granos porque eso es lo que siempre se debería hacer. Los granos son un estado limitado temporalmente – y no tienen nada en absoluto que ver con el aspecto real. Suprimid siempre los granos, no tienencabida en la buena imagen que nos gustaría tener.» El pintor se enojó cuando laempresa Campbell cambió de imagen y pintó cuadros nuevos de sus sopas de pasta, de tomate y de cebolla (págs. 86 y 87). Pero el tiempo no pasa en vano y la época de sus iconos del consumo ya haoía pasado de largo: también el consumo depende de la moda. De forma inversa, Warhol transformó «la hoz y el martillo», símbolo del comunismo en una etiqueta barata al producirlo en serie – mucho antes de que se imprimiera en camisetas. Para ello giró el motivo ligeramente hacia la derecha, de modo que perdía su aire amenazador (pág. 82). Al mismo tiempo que se restauraba *La Última Cena* de Leonardo daVinci, ofreció a su público en sustitución reproducciones serigráficas sobre lienzos degran formato en diferentes versiones (pág. 91). Con la serie *Cars* rindió homenaje a la nobel marca alemana Daimler-Benz. La catedral de Colonia, loscastillos del maestro de obrareal de Baviera, Ludwig II, las películas que mandóquemar el arquitecto preferido de Hitler, Albert Speer, con motivode la Asamblea General del Reich– los motivos de sus últimos cuadros cambiaban sin cesar, sin que en ellos se puedan reconocer claros criterios de elección. La rápida producción parecía haber sido acelerada por el presentimiento inconsciente de que apenas le quedaba tiempo. Warhol consumió el mundo como un vividor que, a causa de un temor oculto a la muerte, tiene miedo a la vida. Todo es hermoso y todo se ha transformado en imagen. Las granjas de salud de la ciudad tejana de Dallas y las curas de belleza de la fabulosa Denver, han nivelado el gusto y quitado los granos de la cara. Todas las cosas son no sólo «bonitas», sino además indistinguibles las unas de las otras; igual que los productos artificiales de la industria alimentaria. El mundo del consumo es el paraíso sobre la tierra. Al final de su vida Warhol se contagió de aquel virus. Un hecho sintomático era su afán de coleccionista del que nos informan muchos de sus amigos. Casi todos los días salía de casa para rondar por las tiendas de antigüedades. Coleccionaba sin orden ni concierto y consumía todo lo que compraba sin haberlo utilizado. Su arte y su vida terminaron por coincidir en su persona. ¿O acaso se compensaban mutuamente? La «Factory», que cambió varias veces de domicilio, producía incesante la revista *Inter/View*, de la que Warhol había vendido su parte correspondiente, propagando su universo semana tras semana. El artista fotografiaba con una cámara normal personalidades como Truman Capote, su amor de juventud, jóvenes vestidas con ropa interior o los perros de los ricos, y hacía coser juntas las «limitadas» copias de sus fotografías en grupos de cuatro. Vivía como pez en el agua en medio de un mundo de consumo y de uniformidad, de dinero fácil y de éxito rápido, de absoluto aquí y ahora, cuando murió inesperadamente como consecuencia de una operación sin importancia en un hospital de Nueva York. «Andy quiere



siempre que todo sea igual», cuenta Eva Windmöller a su amigo Bob Colacello, antiguo redactor jefe de *Inter/View*. «La multiplicación a través de la repetición es una parte de su filosofía. Se pone durante años la misma chaqueta hasta que se le caen a pedazos los bolsillos repletos. Come todos los días los mismo hasta que un día hace algo completamente nuevo y no comprende cómo pudo llegar a tomar aquella comida. A comienzos de los años 60 grababa todo como un poseso, 24 horas al día, en su mayoría sólo eran ruidos». Elevó todo lo que cayó en sus manos. Quería dilatar el tiempo hasta la eternidad. La muerte le alcanzó cuando ya se había convertido en un mito.

La Ultima cena, 1986
Last Supper
Pintura acrílica y liquitex sobre lienzo, serigrafía, 101,5x101,5 cm
Colección Spiegel, Nueva York

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO



Final y presente

Andy Warhol fue, como ningún otro, un artista de su tiempo: un frío observador, totalmente ambivalente en su postura, no fue ningún revolucionario, pero sí un transformador de poderosísima influencia. Como artista Pop– el único realmente, mientras tuvo que luchar por hacerse con una reputación artística– acompañó al cambio del arte contemporáneo y el negocio del arte en una nueva época. La iniciativa no siempre partió de él, sino que a menudo se dejó llevar y se valió de otros impulsos. Poseía una intuición sismográfica muy desarrollada, registrando antes que la mayoría de los artistas las corrientes sociales latentes y las expectativas de la sociedad. Se servía del arte como un instrumento que permite impregnar en la conciencia general las cosas y las conexiones, que se encuentran tan abiertamente ante nuestros ojos que nadie las toma en serio. Nada de lo que creía ha permanecido en el desconocimiento; pero aparte de la estrella Andy Warhol, no creó nada. Con su legendaria «Factory» que, como siempre, en nombre de una fundación Warhol, reclama sus derechos comerciales, retomó la idea del estudio del artista a comienzos de la Época Moderna, si bien bajo otros requisitos. Él no era el maestro que proporcionaba pan y trabajo a sus ayudantes, sino un «primus inter pares» y, al mismo tiempo, el jefe que ocupaba a un rebaño de empleados por un tiempo. El ingenioso retrato de Rosenblum, que ve a Warhol como «Un artista de la corte», es en este sentido falso, cuando la sociedad feudal a comienzos de la Época Moderna con su base capitalista y burguesa promovió a los artistas de la corte, tras la II Guerra Mundial se transformó definitivamente en una sociedad de empleados, igualitaria e igualizadora, que se refleja en la publicidad y el consumo.

Warhol no era ni un visionario, ni un genio, ni nadiedel mundo de los que padecen; él encarnaba el tipo de artista profesional y, como un director que utiliza soberanamente todos los medios de comunicación y no se asusta ante ninguna trivialidad, un productor de software para un arte que mantenía el sistema en marcha; en el fondo, un artista conceptual que, a la vez, crea el hardware que promueve su imagen como artista. Warhol reaccionó espontáneamente al reto de su tiempo y describió el mundo del arte con comentarios asombrosos sin destrozar su conciencia sobre las conveniencias. Por lo menos así lo parecía. Sin embargo, su aparente estrategia artística contenía rasgos subversivos, ya que desenmascaraba los mecanismos ocultos de la moderna sociedad industrial, consumista y del ocio; así como aquellas relaciones que sólo se descubren tras un análisis profundo. En contraposición con Mefisto, fue un espíritu siempre afirmativo y en su obra– según las palabras y en el sentido que le dio Bertold Brecht– desfiguró el mundo hasta sus distintivos: una esfinge postmoderna. Mediante su aportación artística, el arte no es más de lo que era anteriormente. Él volvió a invertir el arte, evitando los problemas indisolubles de la vanguardia; pero al precio de socavar su exigencia de autonomía. Con Warhol termina la época del arte burgués, puesto que con la exigencia de autonomía cae también el concepto del arte antes dominante.

«Soy una persona especialmente pasiva. Acepto las cosas tal como son. Tan solo miro, observo el mundo.» ANDY WARHOL

Joseph Beuys, 1986
Pintura acrílica sobre lienzo, camuflaje, 254 x 203,5 cm
Galerie Bernd Klüser, Múnich

Andy Warhol 1928–1987
Vida y Obra

1928–1931 Se citan diferentes fechas de nacimiento. El propio Warhol afirmaba que su partida de nacimiento de 1930 era una falsificación. Andrew Warhola nació en Forest City, Pennsylvania, hijo del minero y peón Ondrej Warhola y su esposa Julia Warhola. Su padre había emigrado de Checoslovaquia a los Estados Unidos en 1912 y doce años más tarde le seguiría su mujer. Andrew tenía un hermano mayor que él y otro más pequeño.

1933 Ingresa en la Elementary School.

1942 Muere su padre tras una enfermedad de tres años.

1945 Concluye su formación escolar con el High-School-Diplom.

1945–1949 Inicia sus estudios superiores en el Carnegie Institute of Technology, Pittsburgh, trabajando al mismo tiempo. Conoce a Philip Pearlstein, un compañero de estudios. Durante las vacaciones trabaja en unos grandes almacenes.

1949 Concluye sus estudios en junio con el título de «Bachelor of Fine Arts». Se

Andy Warhol, 1941





Andy Warhol, 1958 Fotografía: Duane Michals

muda a Nueva York donde comparte un apartamento con Philip Pearlstein en la St. Mark's Place, en la Lower Eastside. Trabaja como dibujante publicitario para «Vogue» y «Harper's Bazaar», y realiza los primeros dibujos para la famosa empresa de calzado I. Miller, así como decoraciones de escaparates para los grandes almacenes Bonwit Teller (pág. 18). Acorta su nombre: Andy Warhol.

1952 Primera exposición individual en la Hugo Gallery de Nueva York.

1953–1955 Colabora con un grupo de teatro al estilo de los Off-Off de Broadway diseñando los decorados. Se tiñe el pelo de rubio pajizo con lo que adquire su conocida imagen que le acompañaría hasta la muerte. Se muda con su madre y varios gatos a una casa de la Lexington Avenue.

1954 Primera exposición en grupo para la Loft Gallery en Nueva York.

1956 Exposición individual de sus dibujos para *Boy Book* en la Bodley Gallery. Exposición de los *Golden Shoes* en la Madison Avenue. Realiza un viaje alrededor del mundo, durante el cual Florencia le impresionó especialmente. Participa con dibujos en la exposición en grupo «Recent Drawings USA» en el Museum of Modern Art de Nueva York. Obtiene un premio por su magnífico trabajo en los anuncios para el calzado de Miller, el «Thirty Fifth Annual Art Directors' Club Award».

1957 Es distinguido con otro importante premio de dibujo publicitario, la «Art Directors' Club Medal».

1960 Al mismo tiempo que Roy Lichtenstein, crea sus primeras obras basadas en historietas de cómic y sus dos primeros cuadros con botellas de Coca-Cola.

1962 Primeros lienzos en el estilo tradicional de los *Botes de sopa Campbell* (pág. 31) y *Billetes de dólar* (pág. 23). Realiza los primeros cuadros según procedimientos serigráficos con motivos de *Superestrellas* de Hollywood. Irving Blum de la Ferus Gallery, Los Angeles, expone 36 cuadros de los *Botes de sopa Campbell* que él mismo había comprado.
Participa en una de las exposiciones de «Pop art» más importantes, «The new Realists», en la Sidney Janis Gallery de Nueva York; además tiene lugar la primera exposición individual en la Eleanor Wards Stable Gallery de Nueva York. Comienza las series de catástrofes: *Car Crash* (págs. 51 a 53), *Suicide* y *Electric Chair* (págs. 59 a 61). Un

Andy Warhol, 1964
Fotografía: Bob Adelman



desván alquilado se convierte en el punto de encuentro y vivienda del grupo de jóvenes amantes de los experimentos, reunido en torno a Warhol, que se hará famoso como la «Factory». Toda una serie de colaboradores lleva a cabo la repetición y, a menudo, la realización visual de las obras según sus diseños. Entre 1962 y 1964 producen más de 2000 cuadros.

1963 Warhol conoce al poeta Gerard Malanga que se convertirá en su asistente. Comienza la producción de cine «underground» con las primeras películas *Sleep* (6 horas) y *Empire* (8 horas). En los años siguientes llegan a realizar más de 75 películas.

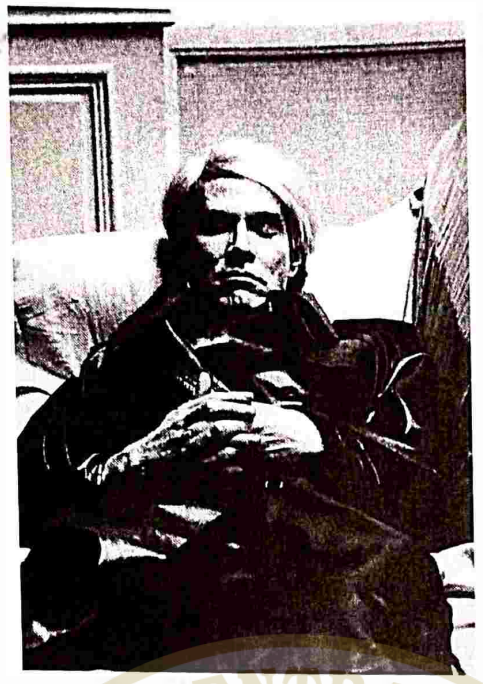
1964 Primera exposición individual en Europa en las salas parisinas de la Sonnabend Gallery, donde se mostraron los cuadros de flores (pág. 42). El mural *Thirteen Most Wanted Men* en el Pabellón New York State, pintado con motivo de la Exposición Universal de Nueva York, tiene que ser repintado por motivos políticos (págs. 62 a 65). Primer atentado contra los cuadros de Warhol en el que una mujer dispara contra los retratos de Marilyn Monroe. Aparecen las primeras esculturas con serigrafías pegadas encima de las cajas de *Brillo*, *Heinz* y *Del Monte*.

1965 Primera exposición individual en un museo, en el Institute of Contemporary Art de Filadelfia. Declaración pública de Warhol de abandonar la pintura para dedicarse al cine. Conoce a los miembros del grupo rock «Velvet Underground».

1966–1968 Realiza otras películas y

Andy Warhol, 1968
Fotografía: Bob Adelman





Andy Warhol, 1974
Fotografía: Helmut Newton

trabaja con el grupo «Velvet Underground». Leo Castelli expone el *Cow Wallpaper* (pág. 75) y *Silver Pillows*. La «Factory» se traslada a otro edificio.

1968 Primera exposición individual en un museo europeo en el Moderna Museet de Estocolmo. El 3 de julio dispara contra él Valerie Solanis, único miembro del S.C.U.M. (Society for Cutting Up Men) y herido gravemente.

1969 Aparece el primer número de la revista «Inter/View» en la que Warhol colabora como editor.

1969–1972 Realiza sólo algunas obras por encargo: retratos de artistas amigos suyos y galeristas (págs. 40 y 41).

1972 Renueva su actividad pictórica con una serie de retratos de *Mao Tse Tung* (págs. 70, 76 y 77). A partir de este momento los numerosos encargos de retratos determinan su obra pictórica. Exposición en el Kunstmuseum de Basilea.

1975 Se publica el libro «THE Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)».

1976 Aparecen las series *Skulls*, *La hoz y el martillo* (pág. 82) y los retratos del jefe indio *Russel Means*. El Círculo Artístico de Württemberg, Stuttgart, presenta la primera retrospectiva completa de su obra gráfica.

1977 Aparece la serie de los *10 Atletas*. Exposición de su colección de arte popular en el Museum of Modern Art de Nueva York.

1978 Se presenta otra gran exposición retrospectiva de su obra en la Kunsthaus de Zúrich.

1979–1980 Exposición de los «Portraits of the Seventies» en el Whitney Museum de Nueva York. Crea las series *Reversals* (pág. 17) y *Retrospectives* (pág. 81), en las que retoma los motivos más importantes de sus primeras obras.

1980 Trabaja en la producción de diversos videoclips y en una cadena de televisión privada «Andy Warhol TV», transmitida por cable. Se edita «POPsim, The Warhol 60s», una especie de autobiografía.

1982–1986 La serie de las *Catástrofes*, los cuadros bajo el título *Myth* y la serie *Oxidations* se presentan en diversas exposiciones. Aparecen las series en las que emplea como modelos obras de arte famosas: pinturas como el retrato de Goethe de Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli, *La Anunciación* (pág. 88) y *La Última Cena* (pág. 91) de Leonardo da Vinci, y *San Jorge y el dragón* (pág. 89) de Paolo Uccello.

1986 Realiza las últimas series de cuadros con los *Retratos de Lenin* y los *Autorretratos*.

1987 Andy Warhol muere el 22 de febrero como consecuencia de una operación.

Andy Warhol, febrero de 1987
Fotografía: Bernd Klüser



UNIVERSIDAD CENTRAL DE NICARAGUA

Mi agradecimiento a las autoras y autores de los siguientes libros y catálagos. Sin su ayuda me hubiera perdido en la jungla de hechos y rumores sobre la vida y la obra de Warhol. Sólo he podido explicar una mínima parte de las contradicciones y confusiones que se encuentran en sus trabajos. He citado los catálogos y los libros en orden cronológico según su publicación en alemán: El catálogo de la primera exposición general europea con el título *Andy Warhol*, Estocolmo 1968, contiene el texto «Andy Warhol und die amerikanische Gesellschaft» de Hans Georg Gmelin. Además he consultado las siguientes obras: Rainer Crone, *Andy Warhol*, Hamburgo 1970; Enno Patalas (ed.), *Andy Warhol und seine Filme*, Múnich 1971; Rainer Crone y Wilfried Wigand, *Die revolutionäre Ästhetik Andy Warhols*, Darmstadt 1972; Catálogo del Württembergischer Kunstverein, *Andy Warhol– Das zeichnerische Werk 1942–1975*, Stuttgart 1976, con una detallada disertación sobre la filosofía de Andy Warhol, una conversación con Philip Pearlstein, una disertación de Nathan Gluck, los recuerdos de Robert Lepper, Gerard Malanga y Henry Geldzahler, y un ensayo de Tilman Osterwold. El catálogo del Whitney Museum de Nueva York, *Andy Warhol: Portraits of the 70s*, Nueva York 1979, con una disertación de Robert Rosenblum sobre Andy Warhol como artista de la corte. Carter Ratcliff, *Andy Warhol*, Múnich y Lucerna 1984; *Andy Warhol, Prints*, catálogo de las obras gráficas, Múnich 1985, con una introducción de Henry Geldzahler y un ensayo de Roberta Bernstein. Catálogo del Kunstverein de Hamburgo, *Andy Warhol*, Hamburgo 1987, con disertaciones de Karl-Egon Vester, Janis Hendrickson, una recopilación documental muy útil realizada por Janis Hedrickson y Mario Kramer, así como un reportaje documental de Eva Windmöller. Werner Spies, *Andy Warhol, Cars, die letzten Bilder*, Stuttgart 1988, con una detallada biografía que incluye reportajes.

Mi obligado agradecimiento a la Doctora Gail Kirkpatrick por permitirme utilizar el resumen sobre Warhol de su disertación todavía sin publicar. La bibliografía correspondiente sobre el arte y el cine contemporáneos que he consultado, no han sido citadas por motivos de espacio. Mi libro «Arte contemporáneo» cita otras referencias.

Sin la asistencia y la crítica continua de Gabriele Honnef no hubiera podido evitar algunas deficiencias imperdonables en el texto. Marion Eckart ha transformado con diligencia los dictados, caóticos en parte, en un manuscrito ordenado. Mi obligado agradecimiento a la editorial y a todos sus correctores por su magnífica labor.

K. H.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

La editorial agradece a los museos, galerías, coleccionistas, fotógrafos y archivos la autorización de la reproducción de las obras.

Fuentes gráficas: Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburgo; Colección Ludwig de la Neue Galerie, Aquisgrán; Museum Ludwig, Colonia; Thomas Ammann Fine Art KG, Zúrich; Galerie Bernd Klüser, Múnich; Galerie Bischofberger, Zúrich; Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach; Museum für Moderne Kunst, Francfort; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; Kunstmuseum, Basilea; Helmut Newton, Monte Carlo; Staatsgalerie Stuttgart; Bob Adelman, Nueva York; Michael Becher, Londres.

En la misma serie se han publicado:

Sandro Botticelli
Barbara Deimling

Pieter Bruegel
La obra completa – pintura
Rose-Marie y Rainer Hagen

Caravaggio
Gilles Lambert

Paul Cézanne
Ulrike Becks-Malorny

Marc Chagall
Ingo F. Walther

Salvador Dalí
Gilles Néret

El Bosco
La obra completa – pintura
Walter Bosing

James Ensor
Ulrike Becks-Malorny

Paul Gauguin
Ingo F. Walther

Vincent van Gogh
Ingo F. Walther

Edward Hopper
Rolf G. Renner

Hundertwasser
Pierre Restany

Frida Kahlo
Andrea Kettenmann

Wassily Kandinsky
Hajo Düchting

Paul Klee
Susanna Partsch

Yves Klein
Hannah Weitemeier

Gustav Klimt
Gilles Néret

Tamara de Lempicka
Gilles Néret

Leonardo
Frank Zöllner

Roy Lichtenstein
Janis Hendrickson

René Magritte
Marcel Paquet

Henri Matisse
Volkmar Essers

Miguel Ángel
Gilles Néret

Joan Miró
Janis Mink

Amedeo Modigliani
Doris Krystof

Piet Mondrian
Susanne Deicher

Claude Monet
Christoph Heinrich

Edvard Munch
Ulrich Bischoff

Pablo Picasso
Ingo F. Walther

Rembrandt
Michael Bockemühl

Diego Rivera
Andrea Kettenmann

Pierre-Auguste Renoir
Peter H. Feist

Henri Rousseau
Cornelia Stabenow

Egon Schiele
Reinhard Steiner

Georges Seurat
Hajo Düchting

Henri de Toulouse-Lautrec
Matthias Arnold

J. M. W. Turner
Michael Bockemühl

Diego Velázquez
Norbert Wolf

Vermeer
La obra completa – pintura
Norbert Schneider

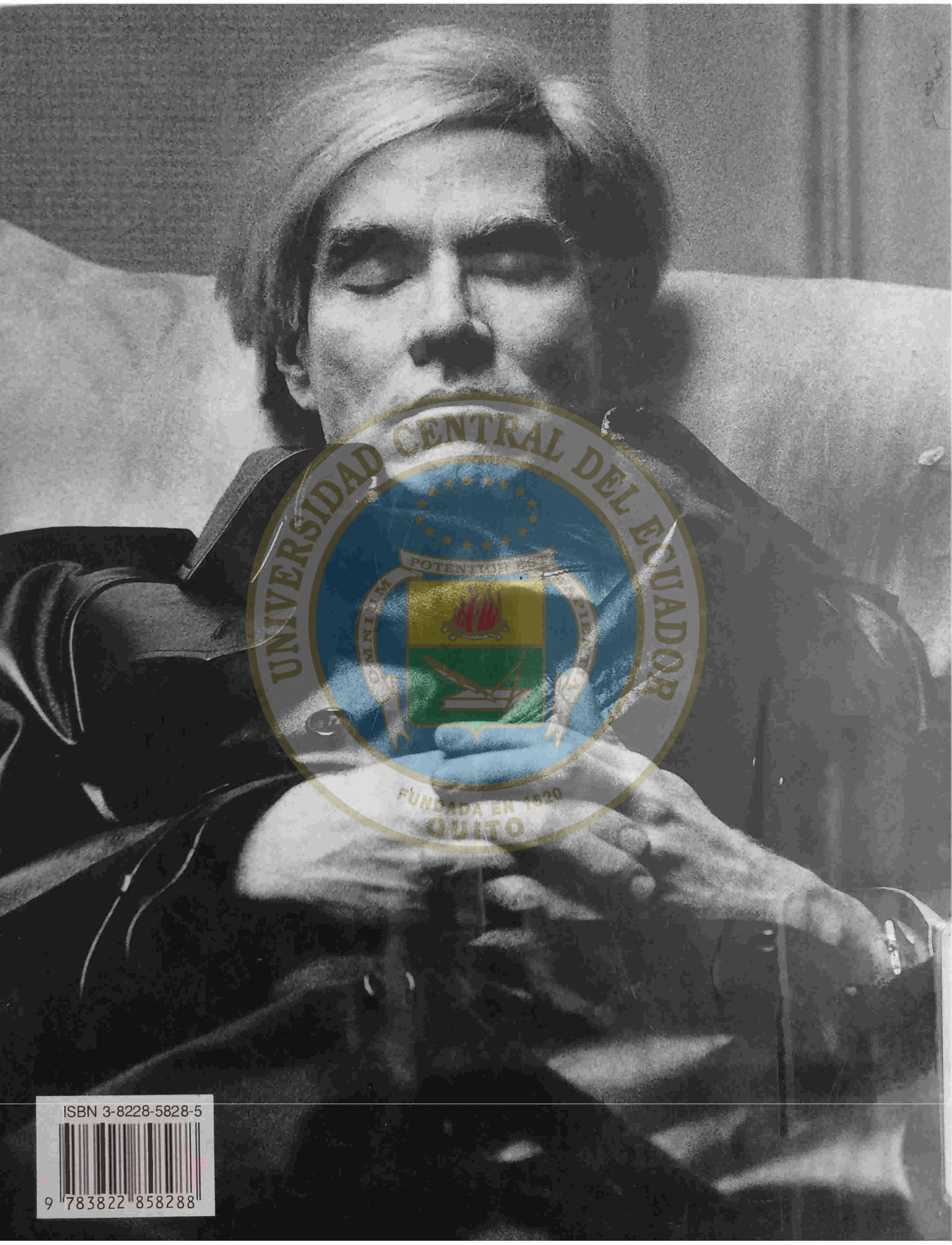
Andy Warhol
Klaus Honnef

«Back to visual basics.»

International Herald Tribune, Londres

www.taschen.com

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1920
QUITO

ISBN 3-8228-5828-5