

Andy Warhol [ausencias]

Andy Warhol [absences]

Ramón Melero Guirado

Departamento de Arte, Museo Picasso Málaga

Recibido el 10 de diciembre de 2018; revisado el 20 de febrero de 2019; aceptado el 05 de marzo de 2019; publicado el 22 de marzo de 2019

RESUMEN:

Resulta paradójico que Andy Warhol, uno de los artistas de la segunda mitad del siglo XX que más atención ha prestado al poder de las imágenes, realice un numeroso grupo de lienzos monocromos. Este artículo ofrece una interpretación de estas singulares obras y de sus composiciones en polípticos, partiendo del paradigmático “Before and After” (1962) y centrándonos en las series realizadas entre los años 1963 y 1964 con pintura plateada. Para tal fin, tomamos como referencia las propias reflexiones del artista en torno al concepto de belleza en general y de su propia imagen en particular.

PALABRAS CLAVE: Andy Warhol, Pop Art, monocromía, imagen, políptico, pintura plateada.

ABSTRACT:

It is paradoxical that Andy Warhol, one of the artists after the middle XX century who has pay more attention to the images power, painted a large group of monochrome canvases. This article offers an interpretation of these singular works and their compositions in polyptychs, starting from the paradigmatic "Before and after" (1962) and focusing on the series realized between 1963 and 1964 with silver painting. To that end, we take as reference the artist's own reflections about the concepts of beauty and her own image.

KEYWORDS: Andy Warhol, Pop Art, monochrome, image, polyptychs, silver painting.

“My mind is like a tape recorder with one button – Erase”

Warhol (2014, p. 217)

Los grandes iconos de la música, el cine, el arte y la sociedad, protagonistas de la segunda mitad del siglo veinte, son plateados, dorados, fucsias y verdes. Son imágenes consensuadas globalmente, multiplicadas en mosaicos preciosos y colosales. Los primeros sesenta fueron años muy agitados en Estados Unidos: la crisis de los misiles, el incremento de la presencia militar en Vietnam, el asesinato del presidente Kennedy o la marcha sobre Washington por el trabajo y la libertad son solo algunos ejemplos. También eran momentos extraordinariamente inspiradores: la contracultura, Allen Ginsberg y la revolución psicodélica, y el Pop Art.

Andy Warhol se apropió de la contemporaneidad, se convirtió en un cronista capaz de inmortalizar de lo general a lo particular, del acontecimiento a lo cotidiano. Su obra se nutre de un contexto fácilmente identificable por el público, y la ambigüedad de su palabra coadyuvó a consagrar un nuevo concepto de artista. Un artista colectivo, canalizador de sugerencias espontáneas, traductor de voces fabricadas en una sociedad proyectada hacia la globalización. Su obra no dejaba lugar a la aleatoriedad, incluso las versiones que realiza de grandes pinturas de la historia del arte respondían a un acontecimiento concreto generado en su tiempo, más que a cualquier otra referencia o reverencia artística. En 1963 se inaugura la exposición *Mona Lisa by Leonardo da Vinci* (8 enero – 3 febrero 1963) en la National Gallery of Art de Washington, la excepcionalidad del primer y único viaje de la obra a Estados Unidos acaparó dobles páginas en revistas como *Life* o *Time*, cuñas de radio y folletos publicitarios¹. Cuando Warhol realiza su serie de Mona Lisas (1963 – 1979) no está homenajeando esta obra de arte, sino más bien documentando su contemporaneidad: el préstamo personal de la presidencia francesa a la Casa Blanca, o a una impresionada Jacqueline Kennedy delante de una obra maestra del Renacimiento (Leslie, 2009).

En un contexto donde priman imágenes vulgares² y confortables, surge un aspecto único y constante en la obra de Andy Warhol: la monocromía. Los primeros cuadros en incorporar superficies de un solo color datan de 1962, concretamente acompañando sus más recientes Marilyns, una tendencia presagiada por *S&H Green Stamps*. Para realizar esta última serie, Warhol adoptó una metodología que comenzaba con la aplicación uniforme de verde ftalo sobre la tela. Con unos pequeños sellos de goma tallados aplicaba una doble impronta, una verde más oscuro y una roja con las letras

*Mi agradecimiento a José Lebrero Stals, Director Artístico del Museo Picasso Málaga, por las innumerables conversaciones acerca del artista.

¹ *Time*, diciembre, 1962. *Life*, enero, 1963.

² El término “vulgar” su utiliza en reiteradas ocasiones para referirse a la obra de Warhol, véase por ejemplo: Rosenblum, 1964, p. 53.

“S&H”. Por último, circundaba cada sello con una red blanca a base de puntos. De este modo quedaba configurada una superficie completamente trabajada. El proceso era lento, laborioso y precisaba de prolongados intervalos de espera entre el secado de la primera capa de acrílico y los pasos sucesivos.

Concretamente en uno de estos *S&H Green Stamps* [1], Andy Warhol se acerca a la monocromía como no lo había hecho hasta ahora. Era 1962 en Nueva York, y a pesar de estar en un contexto en el que el arte de Carl André, Agnes Martin o los *White Paintings* de Robert Rauschenberg (1951) estaban más que asimilados por la sociedad (e incluso institucionalizados por las vanguardias constructivistas europeas), lo más probable es pensar en razones más próximas a la progresiva búsqueda de Warhol de una mecanización e instantaneidad en su producción: “En agosto del 62, empecé a hacer serigrafías en seda. De pronto, el efecto de sello que había estado empleando para clonar imágenes me parecía demasiado casero” (Warhol, 2007, p. 38).



Fig. 1: Andy Warhol, *S&H Green Stamps*, 1962, caseína y acrílico sobre lino, 182.9 x 137.2 cm. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

Los lienzos *Yellow*, *Blue* y *Red Cover Before Striking*, con sus tres franjas negras recorriéndolos horizontalmente, parecen enfrentar a Warhol a los estándares protocolarios del Pop Art, situándolo más bien en el discurso de sus contemporáneos minimalistas, sin embargo, sus guiños a la cultura popular son múltiples e incluso descarados, usa rojo Coca-Cola, azul y amarillo Pepsi-Cola, y hasta

llega a incorporar los nombres de varias marcas de cerillas [2] (De Salvo, 2001, p. 47). En cualquier caso, lo cierto es que estamos ante toda una declaración de intenciones frente al expresionismo abstracto, una reacción buscada conscientemente por el artista, valiéndose de técnicas, procesos y motivos más propios de una cadena de montaje³.

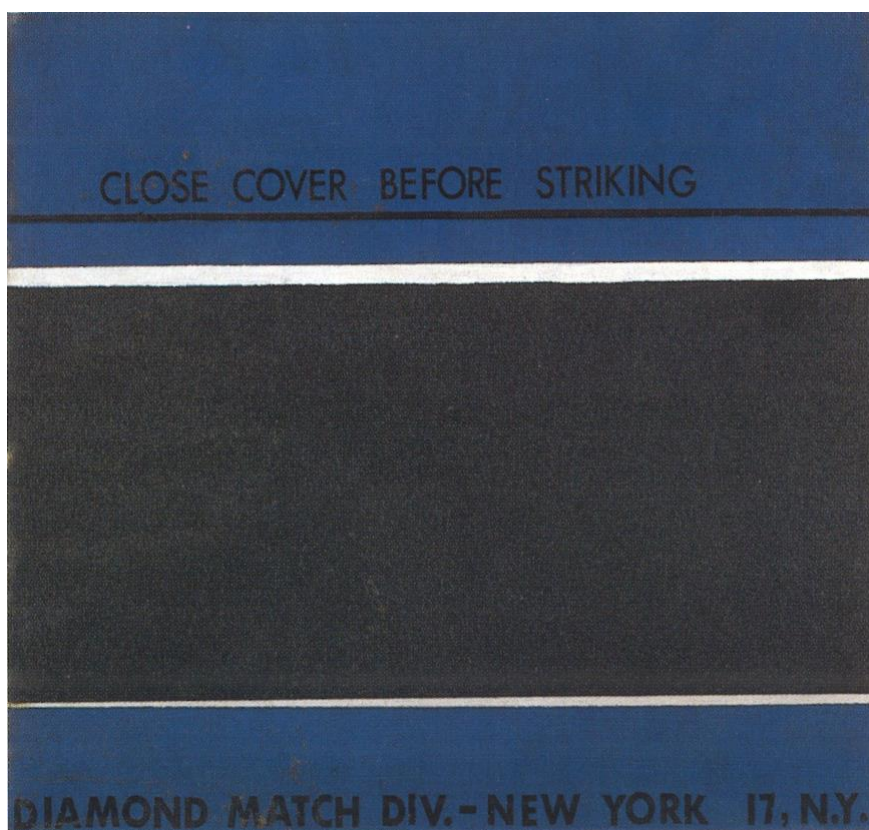


Fig. 2: Andy Warhol, Blue Close Cover Before Striking, 1962, acrílico, Letraset® y papel de lija sobre lino, 40.6 x 50.8 cm. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

Bien distinto es el caso de *Gold Marilyn*, realizada en 1962. Del mismo modo, la tela se cubre con una primera capa de pintura, en este caso dorada, sobre la que se incorpora el rostro de la actriz. Aunque el lienzo es casi monocromo, no nos acercamos a la misma idea, sino más bien a la contraria: el dorado actúa a modo de paspartú o cornisa, y el poder de la imagen se refuerza y transfigura hacia una canonización casi bizantina⁴.

El estudio de los lienzos monocromos en la obra de Andy Warhol pasa obligatoriamente por el análisis estructural del formato, ya que estas “ausencias” nunca llegaron a exhibirse de un modo aislado, sino acompañando a uno o más lienzos, principalmente de las mismas dimensiones, en una

³ “Buscaba algo más fuerte, más propio de cadena de montaje” (Warhol, 2007, p. 38).

⁴ Sobre la transformación del valor simbólico de la obra de Andy Warhol véase: Cueff, 2009, pp. 23 – 37.

suerte de políptico complementario al más puro estilo *Before and After* [3]. Las imágenes evolucionan o desaparecen, se desdibujan y acomodan en un contexto anfibológico que puede responder a varias realidades. Se generan secuencias progresivas hacia algo o hacia nada, de izquierda a derecha en lo que Arthur C. Danto explica como el camino a la belleza (Danto, 2011, pp. 23-24), porque “la nada es fascinante, la nada es sexy, la nada no es en absoluto incómoda” (Warhol, 2014, p.18), la nada es “after”.



Fig. 3: Andy Warhol, *Before and After*, 1961, caseína y lápiz sobre lienzo, 137.2 x 177.5 cm. The Museum of Modern Art. Donación de David Geffen, 1995.

El uso del políptico como composición artística implica una serie de preceptos de número, orden y temática fundamentales para la creación de un sistema de comunicación concreto. Su poder discursivo puede verse enriquecido o perder su validez si alguno de estos tres criterios se altera. Andy Warhol desmantela estos argumentos cuando alega lo siguiente (Buchloh, 1989, p. 48):

“The two are designed to hang together however the owner wants. He can hang it right beside the painting or across the room or above or below it [...] it just make them bigger and main makes them cost more”. No obstante, y a pesar de este manifiesto pragmatismo, observamos el uso de juegos de color elegantemente resueltos y prurito estético en una inteligente composición, todo maximizado por un eficaz maridaje con aquellas obras cuyo impacto simbólico está más que

⁵ En este sentido ya ha sido advertida cierta relación entre la articulación modular de los iconostasios bizantinos y la obra de Andy Warhol con el ejemplo de la iglesia ortodoxa de St. John Chrysostom de Pittsburgh. Cueff, 2009: 24.

consagrado: *Gold Marilyn* (tondos, 1962), *Silver Car Crash* (1963), *Orange Car Crash* (1963) o *Red Disaster* (1963), motivos que nos hacen dudar de esa declarada aleatoriedad.

En los dos lienzos que componen *Double Elvis* (1963 – 1976) podemos interpretar como estos tránsitos son una lectura secuencial hacia la ausencia: en el primero, una figura completa y otra cortada por su eje simétrico vertical se proyectan hacia un segundo lienzo, plano y uniforme, donde apenas podemos intuir unos contornos etéreos y delicados. Aspecto aún más evidente en *Elvis 6 Times* (1963), [4], una imagen cuyo eco recorre sus más de seis metros mientras su voz se desvanece. En definitiva, se trata de una repetición transformadora, ya descrita con acierto por Danto en referencia al Díptico Marilyn (Danto, 2011, p. 63): “Luego, los rasgos se atenúan progresivamente hasta que, en el ángulo superior derecho, la cara parece desaparecer del mundo a medida que leemos el díptico. Es como una representación gráfica de la muerte de Marilyn, sin que la sonrisa desaparezca de su cara”. Reminiscencias al efecto de pérdida de tinta experimentado durante la realización de sus series de *Stamps* (*S&H*, *Airmail* y *Dollar Bills*), donde, en palabras de Estrella de Diego, casi podemos presenciar unas imágenes que se esfuman como un recuerdo (De Diego, 2008, p. 14).



Fig. 4: Andy Warhol, *Elvis 6 Times* [Studio Type], late April-early May 1963, tinta serigráfica y pintura plateada sobre lino, 212.1 x 614 cm. The Andy Warhol foundation for the Visual Arts

Aunque si hablamos de secuencias y ausencias, el capítulo del fotomatón merece especial atención. Durante el proceso automático de fotografiado, Warhol se limitaba a estimular al retratado dentro de la cabina⁶, provocando así un enriquecimiento espontáneo del repertorio con multitud de reacciones (*Ethel Scull 36 Times*). A esta serie pertenece el *Ethel Scull Triptych* (1963), [5], una composición donde la protagonista es reproducida en la misma posición en dos de sus lienzos, mientras que el tercero es totalmente monocromo, quizás porque en ese momento la cabina estaba vacía. Sin darnos cuenta, al ubicar dos o más objetos consecutivamente en una misma composición, se nos

⁶ “Warhol iba asomándose y daba codazos a la retratada para hacerla reaccionar, reír y relajarse, mientras la alentaba a correr frenéticamente de un fotomatón a otro, utilizando varios de manera simultánea”. Goldsmith, Kenneth. “Dentro del Fotomatón” (Bluttal, 2011, p. 246).

plantea un debate involuntario que consiste en la tendencia de enjuiciar y comparar las imágenes en cuestión, desechando uno y aceptando el otro, declarándolos bello y feo (*Before and After*).



Fig. 5: Andy Warhol, *Ethel Scull Triptych*, 1963, acrílico y serigrafía sobre tres lienzos, 50,8 x 40,6 cm cada uno, colección particular, fotografía de Rudolph Burckhardt.

Algunos de los polípticos más emblemáticos realizados en 1963 en la Silver Factory, incluyen lienzos lisos de pintura plateada, son los casos de *Silver Car Crash* (1963), *Silver Electric Chair* (1963), *Double Elvis [Ferus Type]* (1963) o *Silver Liz [Ferus y Studio Type]* (1963). Sus brillantes metalizados actúan como espejos que reflejan la sinuosa sombra de un espectador retratado instantáneamente, atrapado por unas formas movedizas que encarnan un *Before* antes de dar paso al rostro de Liz Taylor, o un *After* tras un terrible accidente de coche. Destellos de un artista distorsionado por la timidez y el protagonismo cuya sombra se pierde en el olvido (Goldsmith, 2010: 160):

Cavallier: Por cierto, ahí tiene un espejo inmenso. Es algo muy narcisista.

Andy Warhol: ¿De veras? ¿Dónde está? No me acuerdo.

Esta imagen distorsionada es una constante en las representaciones que los distintos fotógrafos hacen de Andy Warhol. Desde la explícita serie de Weegee *Andy Warhol Distortion* (ca. 1965) [6], a la menos evidente de Steve Schapiro, en la que Warhol observa tumbado su propio reflejo retorciéndose en movimiento sobre la superficie de una *Silver Cloud* (1966), o aquella otra de Carl Fischer en la que el artista con el torso desnudo muestra sus cicatrices en una sala de espejos (1969) [7].



Fig. 6: Weegee, *Andy Warhol Distortion*, ca. 1965, gelatine de bromuro de plata, 1.3 x 17.1 cm. International Centre of Photography



Fig. 7: Carl Fischer, *Andy Warhol with Scars*, New York, 1969.

Superficies planas que se ubican en lugares concretos y que reclaman una funcionalidad huidiza y transitoria, como una negación de la propia identidad (Warhol, 2014, pp. 15-16): “Un crítico me llamó la Nada Misma y eso no me ayudó en absoluto a mantener mi sentido de la existencia. Entonces, me di cuenta de que la existencia en sí no es nada y me sentí mejor. Pero aún estoy obsesionado por la idea de mirarme en el espejo y no ver a nadie, nada”.

Volviendo a la estructura del tríptico de Ethel Scull, observamos cómo las telas que ocupan los extremos están realizadas en verde y violeta, sin embargo, la restante, es lisa y plateada, y además ocupa el espacio central, una posición protagonista testada por la historia del tríptico en la pintura. La inclinación de los paneles laterales nos recuerda a una especie de tocador con un espejo sin reflejo, donde una imagen subyace tras la superficie encarnando formas abstractas que no son más que sombras producidas desde la figuración, sombras bien conocidas por Andy Warhol, que concentrarán su producción durante un periodo concreto a partir de 1978, definidas por Donna de Salvo como una declaración existencial, como todo y nada, como algo fugaz, variable y tan intangible como las sombras reales (De Salvo, 2002, p. 50). De este modo estamos asistiendo a un encuentro entre la ausencia de la monocromía y la referencia del abstracto, entre sus primeras y sus últimas pinturas.

Cuando Andy Warhol pulsa el botón “erase” de su mente-grabadora (Warhol, 2014, p. 217), está generando un vacío producido artificialmente, está pintando de un solo color una tela ocupada previamente, y que a pesar de imponer una voluntad negadora, no pierde un ápice de su existencia ¿Sería entonces cierto que después del Pop nosotros desmaterializamos? (Massota, 1998). ¿O sería mejor comenzar a plantearnos que el Pop Art lleva implícito un proceso de destrucción de la materia, o dicho de otro modo, de consumo y transformación?

“Persigue al fantasma obstinado y necesario en cada máquina de fotomatón y en cada imagen de Polaroid; en cámara de 16 milímetros sin ojo que mire; en cada micrófono indiscreto y en cada casete incombustible; en cada uno de los espectros que van a conformar ese vacío fabuloso sobre el cual se fundamenta la producción posterior de tantos jóvenes artistas que optan por desaparecer de la superficie de sus obras, por borrarse, por ceder la identidad. Por aniquilar la identidad. Por convertirse en simples actores de su existencia. Desde luego, eso lo han aprendido de Warhol” (De Diego, 2008: 160).

Referencias Bibliográficas

BUCHLOH, Benjamin (1989), “Andy Warhol’s One-dimensional Art: 1956-1966”, en: KYNASTON, McShine [ed.] *Andy Warhol: A Retrospective* [Catálogo de exposición. The Museum of Modern Art, Nueva York, 6 febrero – 2 mayo 1989; The Art Institute, Chicago, 3 junio – 13 agosto 1989; The Hayward Gallery, Londres, 7 septiembre – 5 noviembre 1989; The Museum Ludwig, Colonia, 21 noviembre 1989 – 11 febrero 1990; Palazzo Grassi, Venecia, 25 febrero – 27 mayo 1990; Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 21 junio – 10 septiembre 1990], Nueva York, The Museum of Modern Art.

CAVALIER, Alain (2010), “Dentro de Andy Warhol”, en KENNETH, Goldsmith, Kenneth [ed.] *Andy Warhol Entrevistas*. Barcelona: Blackie Books.

CUEFF, Alan (2009), “Cosmétique de l’ombre”, en: CUEFF, Alain [ed.] *Le grand monde d’Andy Warhol* [exh. Cat. Galeries Nationales, Grand Palais, Paris: 16 marzo – 13 julio 2009], París, RMN.

DANTO, Arthur C. (2011), *Andy Warhol*, Barcelona, Ediciones Paidós.

DE SALVO, Donna (2001), “Afterimage”, en BASTIAN, Heiner [ed.] *Andy Warhol: Retrospective* [Catálogo de exposición. Neue Nationalgalerie, Berlín, 2 octubre 2001 – 6 enero 2002; Tate Modern, Londres, 7 febrero – 1 abril 2002], Londres, Tate Publishing.

DE DIEGO, Estrella (2008), “Tras la imagen: el día que mataron a J.F.K.”, en: *Warhol sobre Warhol* (Catálogo de exposición. La Casa Encendida, Madrid, 22 noviembre 2007 – 20 de enero de 2008), Madrid, La Casa Encendida.

GOLDSMITH, Kenneth (2011), “Dentro del Fotomatón”, en BLUTTAL, Steven [ed.], *Andy Warhol. “Giant” Size*, Londres, Phaidon.

LESLIE, Margaret (2009), *Mona Lisa in Camelot: How Jacqueline Kennedy and da Vinci’s Masterpiece Charmed and Captivated a Nation*, Nueva York, Paperback.

MASSOTA, Oscar (1998), *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

ROSEMBLUM, Robert (1964), “Pop Art and Not-Pop Art”, *Art and Literature*, 5, p. 186.

WARHOL, Andy (2014), *Mi filosofía de la A a B y de B a A*, Barcelona, Tusquets.

WARHOL, Andy (2007), *POPism: The Warhol Sixties*, Londres, Penguin Books.