









Statue of Liberty, 1976-1986, 1986
[Estatua de la Libertad, 1976-1986]
CAT. Fotografías cosidas [Sewn photographs], 2.

(p. 1)
Birmingham Race Riot, 1964
[Motín racial Birmingham]
CAT. Serigrafías [Screen Prints], 4



Buenos Aires, Argentina
2009

Malba – Fundación Costantini

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Presidente **Eduardo F. Costantini**

Vicepresidente **Mauro Herlitzka**

STAFF

Curador en Jefe **Marcelo E. Pacheco**

Gerente General **Emilio Xarrier**

Coordinadora General **Ana Goldman**

Asistente **María Costantini**

Museografía y Diseño de Exposiciones

Gustavo Vásquez Ocampo

Asistente **Jorge Cícero**

Montaje **Fernando Brizuela** – **Mariano Dal Verme** – **José Luis Rial** – **Andrés Toro**

Coordinación de Exposiciones **Socorro Giménez Cubillos**

Coordinación de Producción de Exposiciones **Victoria Giraudo**

Registro y Gestión de Colección **Cintia Mezza**

Coord. Programas Educativos **Florencia González de Langarica**

Asistente **Laura Scotti**

Asesora Pedagógica **María Eva Llamazares**

Educadores **Solana Finkelstein** – **Alejandro Rozenholc** –

María José Kahn Silva – **Diego Murphy** – **Daniela Seco**

Cine **Fernando Martín Peña**

Asistentes **Lucas Álvarez Kovacic** – **Maximiliano Basso Gold**

Ayudantes de Sala **Alejandro Intrieri** – **Manuel Pose** –

Rafael Mediavilla

Literatura **María Soledad Costantini de Muniz Barreto**

Asistentes **Carla Scarpatti** – **Magdalena Arrupe**

Administración **Cinthia Moreno**

Asistente Contable **Anabella Bachur**

Recursos Humanos **Paula Cantaríño**

Comunicación **Guadalupe Requena**

Diseño Gráfico **Fabián Muggeri**

Asistente de Marketing **Romina Pérez**

Tiendamalba **Facundo De Falco**

Asistentes **Juliana Eguía** – **Clara María España** – **Horacio Cornejo**

– **Mauricio Sosa** – **Ana Braconi Quintero** – **María Agustina Peretta**

Asistente de Diseño **Alejandra Dasso**

Sistemas **Javier Séré**

Intendencia **Claudio Paz**

Asistente **Rodrigo Martín Darricades**

Jefe de Mantenimiento **Rodrigo Julián López**

Técnicos de Mantenimiento Edificio **Arnaldo Coronel Veira** –

Francisco Martínez – **Omar Ricaldez** – **Héctor Rodríguez** –

Heriberto Rodríguez

Guardianes de Sala **Gabriela Albornoz** – **Bárbara Monserrate**

Gutiérrez – **Juan Valenzuela Cruzat** – **Patricia Busoni** –

Licia Capizzi – **Mariano Laurora** – **Juan Pablo Scott** –

Gonzalo Belvedere – **Leonardo Belvedere**

Auditorio **Andrés Smith**

Proyectoristas **Evangelina Loguercio** – **Georgina Tosi**

Informes y Cajas **María Laura Paredes** – **Mónica Lizzi** –

Carlos Orlando – **Mariana D. Muñoz** – **María Marta Mongelli** –

Gerardo Barreto – **Fiorella Tálamo**

Maestranza **Laly Largo Torres** – **José Insaurralde** –

Julio César Calgaro

ASOCIACIÓN AMIGOS DE MALBA

Comisión Directiva

Presidente **Florencia Valls**

Vicepresidente **Horacio Areco**

Tesorera **Sofía Gancedo**

Secretaria **Delfina Helguera**

Prosecretario **David Weseley**

Vocales Titulares

Elena Nofal – **Sofía Weil** – **Clara Laferrere** –

Miguel Menegazzo Cané

Vocales Suplentes

Damiana Fernández Criado – **Regina del Carril**

COMISIÓN REVISORA DE CUENTAS

Miembros Titulares

Silvia Braun – **Margot Carlés** – **Francesca Amelotti** –

Gabriel Wiegers – **Catalina Grether**

Miembros Suplentes **Julieta Martín** – **Ximena Zemborain**

ANDY WARHOL

MR. AMERICA



Buenos Aires, Argentina
2009

ANDY WARHOL, MR. AMERICA

Del 21 de octubre de 2009 al 22 de febrero de 2010

Exposición

Curador: Philip Larratt-Smith

Diseño de montaje: Philip Larratt-Smith

Producción: Victoria Giraudo

Producción de montaje: Gustavo Vásquez Ocampo

Catalogación: Socorro Giménez Cubillos

Catálogo

Diseño gráfico: Fabián Muggeri

Corrección: Silvia Pazos

Traducción del inglés: Graciela Speranza

("Introducción", "Andy Warhol, Mr. America", "Guillermo Kuitca.

Entrevista de Philip Larratt-Smith")

Traducción al inglés: Jane Brodie

("Presentación", "¿Afinidades pop?")

Créditos fotográficos: Oscar Balducci (p. 61), Steve Shapiro / CORBIS (p. 14)

Imágenes:

All work by Andy Warhol: ©2009 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), New York / Sociedad Argentina de Artistas Visuales (SAVA), Buenos Aires.

All film images ©2009 The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, PA, a museum of Carnegie Institute. All rights reserved.

Campbell's, II © 2009 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), New York / Sociedad Argentina de Artistas Visuales (SAVA), Buenos Aires / Trademarks, Campbell Soup Company. All rights reserved.

Marilyn Monroe TM is a trademark of Marilyn Monroe LLC.

Marlon Brando TM / Copyright 2009 of Brando Enterprises, L.

Socios corporativos



Auspiciante



Con el apoyo de



Medio asociado



Larratt- Smith, Philip
Andy Warhol, Mr. América / Philip Larratt- Smith y Ana Longoni.
- 1a ed. - Buenos Aires : Fund. Eduardo F. Costantini, 2009.
100 p. ; 21x15 cm.

Traducido por: Graciela Speranza; Jane Brodie
ISBN 978-987-1271-23-8

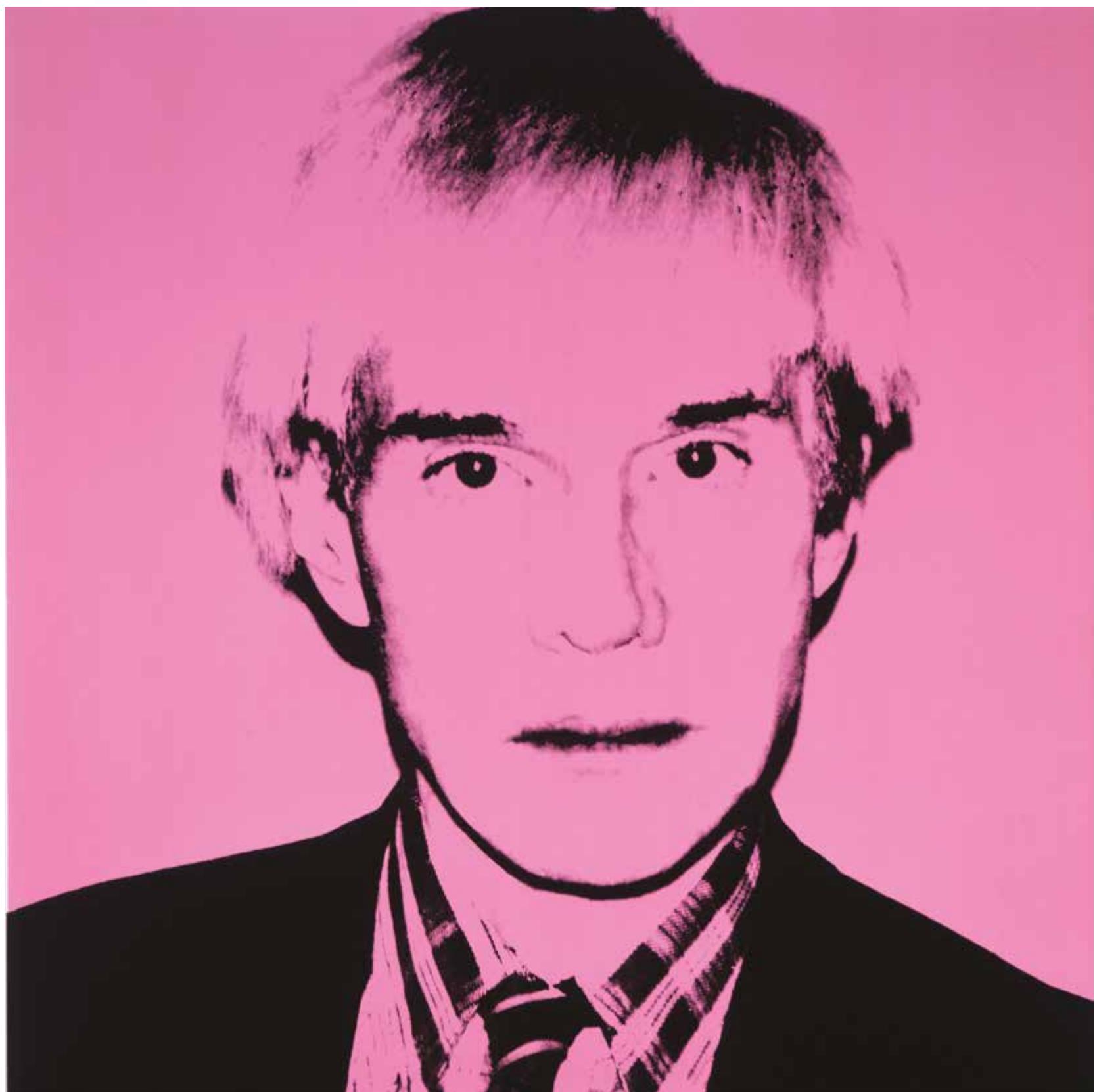
1. Catálogo de Arte. I. Longoni, Ana. II. Jane Brodie, Graciela
Speranza, trad. III. Título
CDD 708

Fecha de catalogación: 24/09/2009

© de la edición, Fundación Eduardo F. Costantini
Malba - Fundación Costantini
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina | septiembre de 2009

ÍNDICE

- 9** Presentación
Eduardo F. Costantini
- 11** Introducción
Thomas Sokolowski
- 12** Agradecimientos
Philip Larratt-Smith
- 15** *Andy Warhol, Mr. America*
Philip Larratt-Smith
- 53** ¿Afinidades pop?
Ana Longoni
- 69** Entrevista a Guillermo Kuitca
Philip Larratt-Smith
- 83** Lista de obras
- 93** English Texts



Self-Portrait, ca. 1982
[Autorretrato]
CAT. Serigrafías [Screen Prints], 53.

PRESENTACIÓN

EDUARDO F. COSTANTINI

Para esta gran exposición del artista Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 - New York, 1987) que presentamos hoy en Malba, el curador Philip Larratt-Smith nos muestra la cultura popular y política de los Estados Unidos a través de la lente del mayor ícono del arte pop.

No es casual que entre sus obras más tempranas tengamos a *Statue of Liberty* [Estatua de la Libertad, 1962] y *One-Dollar Bills* [Billetes de un dólar, 1962] consideradas símbolos del capitalismo y del “sueño americano”, con la igualdad de oportunidades y la libertad como estandartes. La posguerra presentaba a Estados Unidos como lo nuevo versus la Europa del viejo continente, al tiempo que nacía New York como la nueva capital del mundo. El flamante imperio, con el propósito de integrar y cuidar a Latinoamérica como su patio trasero, se acercó a la Argentina de la política desarrollista impulsada por el entonces presidente Arturo Frondizi, a través de la Alianza para el Progreso propuesta por John F. Kennedy. A nivel económico, las relaciones comerciales con Gran Bretaña hicieron un viraje hacia Estados Unidos y se vivió una década con tasas de altísimo crecimiento y gran industrialización. A nivel social, se polarizaba entre los jóvenes “rebeldes sin causa” que adherían al rock, el hippismo y la liberación sexual; y los escandalizados mayores, conservadores del buen gusto y la tradición católica ancestral. A un ritmo acelerado por los nuevos medios de información, la cultura *yankee* fue invadiendo todo: reinaban las nuevas estrellas del cine y en la Argentina, hasta Ramona Montiel soñaba con llegar a Hollywood.

A partir de 1963, el MoMA de New York formó su International Council con programas de arte pensados para América Latina. En nuestro país, las Industrias Kaiser Argentina crearon primero sus Salones y luego sus importantes Bienales Interamericanas de Arte de 1962, 64 y 66. En 1960, el Instituto Torcuato Di Tella -con apoyo de las fundaciones Ford y Rockefeller- bajo la dirección de Jorge Romero Brest creó su Centro de Artes Visuales, lugar que funcionó como un semillero de jóvenes artistas que buscaban la ruptura y el shock a través de un arte experimental más próximo a la vida, con acciones, arte de medios de comunicación de masas y *happenings*. Fue una época de plena ebullición: vinieron importantes críticos internacionales, se instauraron grandes premios y los artistas e intelectuales argentinos estuvieron en consonancia universal con el *pop art* y el arte conceptual desde su nacimiento. A fines de los 60, la pompa de jabón estalló con la dictadura militar y con la renuencia de los artistas frente a las instituciones del arte.

Andy Warhol supo retratar y mitificar a la perfección el *American way of life* desde sus comienzos de ensueño, sus trágicas fatalidades y su posterior descreimiento en el sistema. Y es, sin duda, uno de los principales responsables de la radical transformación del arte de la segunda mitad del siglo pasado.

Es para nosotros un enorme orgullo haber podido producir **Andy Warhol, Mr. America** en Malba, la primera gran exposición tipo retrospectiva del artista en la Argentina, con obras de envergadura y calidad. Se presenta en dos pisos del museo, donde el curador explora 26 pinturas, 58 importantes serigrafías sobre diferentes papeles, 9 fotografías en bromuro de plata, 22 Polaroids, 8 fotografías de cabina fotográfica, más 2 instalaciones: *Silver Clouds* y *Cow Wallpaper*, 3 films y 3 rollos de *Screen Tests* o retratos filmicos sobre treinta personajes de su célebre estudio The Factory; además de un ciclo de sus películas en el auditorio de Malba. Todas estas obras provienen de The Andy Warhol Museum, de Pittsburgh. Agradezco a su director, Thomas Sokolowski, y a Philip Larratt-Smith por su gran trabajo curatorial. También mi enorme gratitud a la nueva Embajadora de los Estados Unidos en la Argentina, Vilma S. Martínez; a John Finn, su Agregado Cultural; y a Sol Rubio, de Asuntos Culturales, por la enorme ayuda con este proyecto.

Eduardo F. Costantini
Presidente, Malba - Fundación Costantini



Self-Portrait, 1986
[Autorretrato]
CAT. Pinturas [Paintings], 26.

INTRODUCCIÓN

THOMAS SOKOLOWSKI

El alza de la hegemonía política y social de los Estados Unidos en los años de posguerra no puede apreciarse en toda su magnitud sin una discusión seria de los puntos de referencia culturales en que se apoyó el Departamento de Estado para su campaña de conquista del mundo. Aún estaba fresca la tinta de los tratados de paz firmados con Japón y Alemania cuando no pocos estudiosos apoyaron la decisión de enviar una serie de muestras itinerantes del expresionismo abstracto estadounidense a todo el mundo. Cabe destacar además que, si bien la abstracción dominó el panorama internacional por más de una década con el respaldo de los críticos más chauvinistas y truculentos que hemos conocido, fue sólo con el surgimiento del movimiento del arte pop a principios de los 60 que finalmente el arte estadounidense produjo una verdadera divisoria de aguas. Si este *tsunami* pop tuvo un líder, fue sin duda Andy Warhol.

Es cierto que el expresionismo abstracto se arraigaba en el paisaje urbano de los Estados Unidos, pero la ausencia de un tema apreciable y de referencias verificables en las obras le permitió extenderse como una pandemia cultural en todo el globo, adaptándose a los dialectos locales que encontraba a su paso. Aunque se dirá que la expansión universal del pop fue similar, no cabe ninguna duda de que incluso los modismos más regionalistas del pop sabían e incluso olían a cultura estadounidense. Si la fuerza que empujaba al Expresionismo abstracto era el gobierno nacional, el motor que alimentaba y sostenía al pop era el consumismo al por menor de los Estados Unidos. Así, el incesante deseo de Coca Cola o Sopa Campbell de las economías en expansión del emergente Tercer Mundo y una Europa Occidental debilitada en sus fuerzas despertaron un entusiasmo concomitante por las imágenes de esos productos de consumo y también por las imágenes del cine estadounidense y las estrellas de rock, y nadie ofreció una panoplia más amplia de esas imágenes que Andy Warhol, sin duda el “*Mr. America*” al que alude el título de esta muestra. Mientras que con su invitación al *glamour*, el sexo y la diversión, los primeros tres años del gobierno de JFK montaron a Warhol y a la nación sobre un esplendoroso pedestal, la decadencia del sueño americano que siguió al asesinato de Kennedy le ofreció al artista un nuevo espectro de imágenes que articularían del mismo modo la otra cara del *ethos* estadounidense. Después de los 60, Andy Warhol estaría en escena durante otros vertiginosos diecisiete años de evaluaciones, embellecimientos, e inquisitivas especulaciones sobre la condición humana.

Esta muestra, la primera en recorrer América Latina desde la prematura muerte de Warhol en marzo de 1987, ofrecerá a un público de especialistas, iniciados y no iniciados un panorama del amplio mundo de Andy Warhol. The Andy Warhol Museum tiene el orgullo de ser la principal fuente del arte y el material de archivo que se incluye en la exhibición. En nuestro decimoquinto aniversario, la atención que suscita Warhol no sólo no ha decrecido sino que asistimos hoy a una explosión entusiasta de interés en la obra y en el hombre que no cesa. Aunque abundante y diversa, esta muestra es apenas un anticipo, y esperamos que el público pueda en el futuro visitar el The Andy Warhol Museum en su sede de Pittsburgh, Pensilvania. Entretanto, los invitamos a disfrutar de la muestra y a visitar nuestra página web www.warhol.org para sumergirse ese espejo cambiante del mundo que es la obra de Andy Warhol. “En el futuro todos tendrán sus quince minutos de fama”, dijo Warhol alguna vez. Por cierto que sea este dicho, su propia fama durará siglos.

Thomas Sokolowski
Director, The Andy Warhol Museum

AGRADECIMIENTOS

PHILIP LARRATT-SMITH

“Andy Warhol, Mr. America” empezó a gestarse en enero 2006 cuando visité por primera vez el Andy Warhol Museum de Pittsburgh y elaboré el listado central de obras a ser incluidas. Es la presentación más abarcadora de la obra de Warhol que se exhibe en museos de América Latina y, al mismo tiempo, una muestra cuyo concepto curatorial es inescindible del contexto de los países y las instituciones que la exponen.

Es para mí un privilegio y un placer presentar esta muestra en Malba – Fundación Costantini. Eduardo F. Costantini (presidente de Malba) respaldó este proyecto con firmeza y generosidad desde el comienzo. Mauro Herlitzka (vicepresidente de Malba) lo apoyó con su colaboración y su entusiasmo. Marcelo E. Pacheco (curador en jefe de Malba) fue una fuente constante de información y asesoramiento oportuno. Victoria Giraudo llevó adelante el arduo proceso de coordinar un proyecto complejo con profesionalismo, paciencia y aplomo. Fabián Muggeri de Malba diseñó la elegante publicación que acompaña la muestra. Quisiera destacar también el trabajo de Ana Goldman, Guadalupe Requena, Socorro Giménez Cubillos, Gustavo Vázquez-Ocampo, y Fernando Peña por el entusiasmo, la eficiencia y la dedicación.

Quiero expresar además mi gratitud para quienes colaboraron en la publicación. Ana Longoni compuso un incisivo *tour d'horizon* de la recepción del arte pop y el recelo que despertó en la Argentina. Guillermo Kuitca accedió gentilmente a ser entrevistado y el resultado está lleno de observaciones sorprendentes y originales sobre la obra de Warhol. Graciela Speranza trabajó afanosamente en traducciones que se destacan por su calidad literaria.

Este proyecto no hubiera sido posible sin el pleno respaldo y la colaboración de The Andy Warhol Museum de Pittsburgh y The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts de Nueva York. Quisiera agradecer particularmente a Thomas Sokolowski (director del museo) por su constante colaboración y guía, fruto de un conocimiento único de la obra de Warhol. Mi profundo agradecimiento también a Greg Burchard, Geraldyn Huxley, Jesse Kowalski, Heather Kowalski, y Matt Wrbican por su paciencia y su asesoramiento. Por último, agradezco sinceramente a Joel Wachs (presidente de la Fundación).

Mi gratitud también para todos aquellos que de una manera u otra contribuyeron en este proyecto:

Jennifer Belt, Louise Bourgeois, Maryse Brand, Maureen Bray, Marc Breslin, David Breslin, Theresa Brown, Chris Burnside, Jennifer Burbank, Iliana Cepero Amador, John Cheim, Brigitte Cornand, Diego Cortez, Shannon Crosby, Juan Esteban Duque, Jan Endlich, Vincent Fremont, Jessica Gogan, Jerry Gorovoy, Paulo Herkenhoff, Janet Hicks, Brooke Hodge, Roni Horn, Carole Hwang, Inés Katzenstein, Anne Kennedy, Christopher J. Klatell, Nicola L., Daniel Lechner, Julia Lenz, Arto Lindsay, Marco Llinas, Gloria Loomis, Monica Lorduy, Scott Lyon, Cassiano Machado, Jonas Mekas, Timothy Messa, Pedro Monzon, Louise Neri, Glenn O'Brien, Luis Ospina, Peter Nadin, Paul Nesbitt, Marc Payot, Abel Prieto, Nelson Ramírez Arellano, Howard Read, José Ignacio Roca, Pamela Ruiz, Yves Seban, Michael Shade, Stacey Sherman, Ben Shiff, Eric Shiner, Michael Sokoloff, Walter Soppelsa, Rubén del Valle Lantarón, Ginny Williams, Wendy Williams, Elan Wingate, Iwan Wirth.

The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, United States

Thomas Sokolowski, Director
 Jesse Kowalski, Director of Exhibitions
 Heather Kowalski, Registrar
 Geralyn Huxley, Curator of Film and Video
 Greg Pierce, Assistant Curator of Film and Video
 Greg Burchard, Rights and Reproductions/Photo Services Manager
 Eric Shiner, The Milton Fine Curator of Art
 Matt Wrbican, Archivist
 Amber Morgan, Associate Registrar
 Caitlin Gongas, Assistant Registrar
 Maura Sullivan, Executive Assistant
 Sarah Stewart, Exhibition Assistant
 Anthony Valvano, Art Handler
 Michael Vincent, Art Handler
 August Rolin, Art Handler

The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York City, United States

Joel Wachs, President
 Michael Hermann, Director of Licensing

Museo del Arte de Banco de la República, Bogotá, Colombia

José Dario Uribe, Gerente general,
 Banco de la República
 Angela María Pérez, Subgerente cultural,
 Banco de la República
 Carmen María Jaramillo,
 Directora Unidad de Artes y otras colecciones
 Camila Montoya, Asistente
 María Wills, Coordinadora curatorial

Fundación Gilberto Alzate Alvedaño, Bogotá, Colombia

Ana María Alzate Ronga, Directora
 Jorge Jaramillo, Curador y director de arte
 Ernesto Restrepo, Coordinador de exposiciones

Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil

Marcelo Mattos Araujo, Diretor
 Ivo Mesquita, Curador
 Natasha Barzaghi Geenen

Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba

Moraima Clavijo Colom, Directora
 Máximo Gómez, Curador en jefe

Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana, Cuba

Ruben del Valle Lantarón,
 Presidente del Consejo Nacional de Artes Plásticas
 Jorge Fernandez, Director

Philip Larratt-Smith, Curador



Andy Warhol levantando pesas en su estudio
conocido como "The Factory" (*La Fábrica*)
© Steve Shapiro / Corbis

ANDY WARHOL, MR. AMERICA

PHILIP LARRATT-SMITH

Para José Ignacio Roca

1. Ventriloquia

"Edgar Bergen: Eso no me parece muy gracioso.

Charlie McCarthy: ¿Ah, no?

EB: No.

CM: ¿Y entonces por qué me hizo decirlo? [Aparte] Eso lo mata. [Risas] Parece que usted tampoco es muy inteligente, Sr. Bergen.

EB: ¿Ah, no?

CM: No. Se ve que mueve los labios. [Aparte] Eso lo saca de las casillas. [Risas] ¿Podría evitarlo, por favor? Arruina el efecto. Después de todo, no tiene ningún sentido que los dos seamos muñecos".¹

"Entrevistador: ¿Le importa lo que la gente piensa de usted?

Andy Warhol: Uh, oh... No le entiendo bien. ¿Qué quiere decir? Uh... Esto es como estar sentado... hum... en la Feria Mundial, en uno de esos Fords en los que una voz habla desde atrás. Es tan increíble no tener que pensar en nada. Veamos, usted tendría que ir diciendo las palabras y yo sólo las voy repitiendo porque no puedo... uh... no puedo... estoy tan vacío hoy. No se me ocurre nada. ¿Por qué no me dice usted las palabras para que yo las pueda ir repitiendo?

E: Bueno, permítame hacerle sólo una pregunta que pueda responder...

AW: No, no. Pero si usted también repite las respuestas".²

2. Muerte y Desastre / Psicópata americano

Es triste cuando una madre tiene que pronunciar las palabras que condenarán a su propio hijo. Pero no podía dejar que creyeran que soy una asesina. Ahora lo encerrarán, que es lo que yo debería haber hecho hace muchos años. Él siempre fue malo. Y al final trató de hacerles creer que fui yo quien mató a esas muchachas y al hombre. Como si yo pudiera hacer otra cosa además de estar aquí sentada y mirar, como si fuera uno de sus pájaros embalsamados. – La Madre, *Psicosis* [Psycho, 1960]

Norman Bates tenía a su madre encerrada en el sótano. Andy Warhol también.

Slavoj Žižek sugiere que los tres pisos de la mansión Bates corresponden a los tres niveles del aparato psíquico en la teoría freudiana: la planta baja es el reino del *yo*, de la normalidad y el compromiso consciente con el mundo; el piso superior representa el *superyó*, sede y fuente de los imperativos morales y las exigencias imposibles; y el sótano es el reino del *ello*, el incontrolable principio del placer, el patio de juegos de la fantasía, el instinto y el inconsciente. Cuando Norman Bates translada a la madre del piso superior al sótano, por lo tanto, el superyó, simbólicamente, ha cedido ante el *ello*.

Psicosis se abre con la mirada voyeurista de una cámara que espía a Marion Crane en brazos de su amante, Sam, durante un encuentro clandestino a la hora del almuerzo en un hotel barato de Phoenix. Sam, casado ya y endeudado, no tiene dinero para casarse con ella. Es así que cuando el patrón de Marion “le da cuarenta mil dólares para que los deposité en su cuenta, ella roba el dinero” (el *ello* se impone al *yo*) y abandona la ciudad para reunirse con Sam. La noche siguiente, después de un viaje ominoso que hace las veces del clásico *descensus ad infernum*, para por azar en el motel de Bates. Norman, que al principio sólo aparecía ser un poco neurótico o estar perturbado, “simpatiza con la muchacha y le dice que vive con su madre en la mansión victoriana vecina al motel” (fijación materna),

“una mujer enferma, aparentemente muy difícil” (castración). “Mientras Marion se está duchando” (acción simbólica) antes de acostarse, Norman, disfrazado de su madre (disociación del *yo*), de pronto “aparece en el baño y la mata a puñaladas” (sexualidad genital inhibida). “Norman aparece unos minutos más tarde” vestido con su propia ropa y, aunque parece estar comovionado y aterrorizado, limpia la manchas de sangre y luego todo el baño escrupulosamente (culpa) y mete el cuerpo de Marion, el equipaje y el sobre con el efectivo en el baúl del auto (represión). Luego lleva el auto hasta un pantano y lo hunde allí para ocultar todas las pruebas del crimen (restitución del *yo*).³

En el final de la película, un psiquiatra de la policía presenta un breve informe etiológico de la configuración psíquica de Norman:

En ese momento ya estaba seriamente perturbado. Estaba así desde la muerte del padre. La madre era una mujer posesiva y demandante, y durante años los dos vivieron como si nadie más existiera en el mundo. Pero cuando ella conoció a un hombre, Norman se sintió desplazado por él. Eso lo sacó de quicio y en un arrebato los mató a los dos.

De todos los crímenes, el matricidio es probablemente el más insopportable. De modo que Norman tenía que borrarlo, al menos de su mente. Robó el cadáver. Enterró un ataúd con peso. Ocultó el cadáver en el sótano. Intentó incluso conservarlo tan bien como pudo. Pero no era suficiente. Ella seguía estando allí pero no era más que un cadáver. Entonces empezó a sentir y hablar por ella. Le entregó la mitad de su vida, por así decirlo. A veces podía encarnar ambas personalidades y entablar conversaciones. Otras, la mitad de la madre se apoderaba de él por completo. Nunca era del todo Norman, pero a menudo era enteramente la madre. Y como siempre tuvo celos patológicos de ella, creía que también ella lo celaba. De manera que cuando se sentía fuertemente atraído por una mujer, la madre en él enloquecía. Cuando conoció a Marion, se sintió atraído por



ANDY WARHOL
Skull, 1976
 [Calavera]
 acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
 38,1 x 48,3 cm

ella, excitado, la deseó. Eso despertó los celos maternos y la madre la asesinó. Norman volvió en sí después del asesinato, como si despertara de un sueño y, como un niño obediente, borró todas las huellas del crimen que, según él, había cometido la madre. [...]

Hacía todo lo posible para mantener la ilusión de que su madre seguía viva. Y cuando la realidad se acercaba demasiado, cuando algún peligro o el deseo ame-

nazaban esa ilusión, se disfrazaba. Se ponía incluso una peluca barata que se había comprado. Caminaba por la casa, se sentaba en el sillón de la madre, imitaba su voz. Quería ser la madre. Y ahora lo consiguió.

Las patologías de Norman, desarrolladas para defenderse de la realidad exterior y de sus miedos y fantasías interiores, están mediadas por la catexia al cuerpo materno. En los momentos psicóticos todo se convierte en una superficie continua. La barrera entre exterior e interior, fanta-

sía y realidad, Norman y la Madre y Marion se derrumba.

Plegando una historia de amor dentro de otra, Hitchcock revela la estructura sadomasoquista y narcisista de Norman mediante el espejo y el doble. Obedeciendo sin saberlo a la fantasía y el principio de placer, Marion entra en un mundo paralelo de anormalidad, horror y muerte. Protagonista de su pedestre historia de amor, es arrastrada y destruida por la marea psicótica del romance materno de Norman. Por la mirilla, Norman ve a Marion desvestirse para entrar en la ducha (Hitchcock edita la escena de manera tal que evoque la toma inicial de Marion y Sam y que el espectador la observe desde el punto de vista de Norman). El voyeurismo de Norman impone una cauta distancia con el objeto de deseo erótico. Después del asesinato, Hitchcock panea hacia el desagüe de la ducha y luego le sobreimpone un primer plano del ojo muerto de Marion, del que la cámara se aparta con un movimiento de espiral inversa. Establece un vínculo libidinal entre el ojo vivo de Norman, el ojo muerto de Marion, la boca de ella abierta en un grito, el ombligo, el desagüe, el inodoro, el pantano, la roseta de la ducha, y las órbitas y la boca en la calavera de la Madre.⁴ Estas relaciones entre objetos son externalizaciones visuales de la psíquis muerta de Norman, así como los pájaros embalsamados de la sala de estar son anticipaciones del cadáver preservado de la Madre. En palabras de Hitchcock:

[A Norman] le interesa la taxidermia porque también él rellenó el cuerpo de la madre con aserrín. Pero la lechuza, por ejemplo, tiene otra connotación. Las lechuzas pertenecen al mundo nocturno; son pájaros observadores y eso atrae el masoquismo de Norman, que conoce a las lechuzas y sabe que lo están observando todo el tiempo. Ve su propia culpa reflejada en la mirada alerta de los pájaros.⁵

Porque mató a su madre y debe ocultar el crimen ante los demás y ante sí mismo, Norman asume la personalidad de la madre, se viste con sus ropas y habla por ella como un ventrílocuo, en conversaciones teatrales en las que alterna ambas voces. Son estas las tácticas a las que recurre en sus momentos de “normalidad”, den-

tro del circuito cerrado de su mundo trastornado. Pero la imagen de Marion en ropa interior lo excita sexualmente y por lo tanto amenaza su integridad psíquica, al poner en evidencia la separación de la Madre y también su impotencia frente a Marion. El asesinato es así un acto de autodefensa, un intento de conservar su identidad frente al miedo a la desintegración.

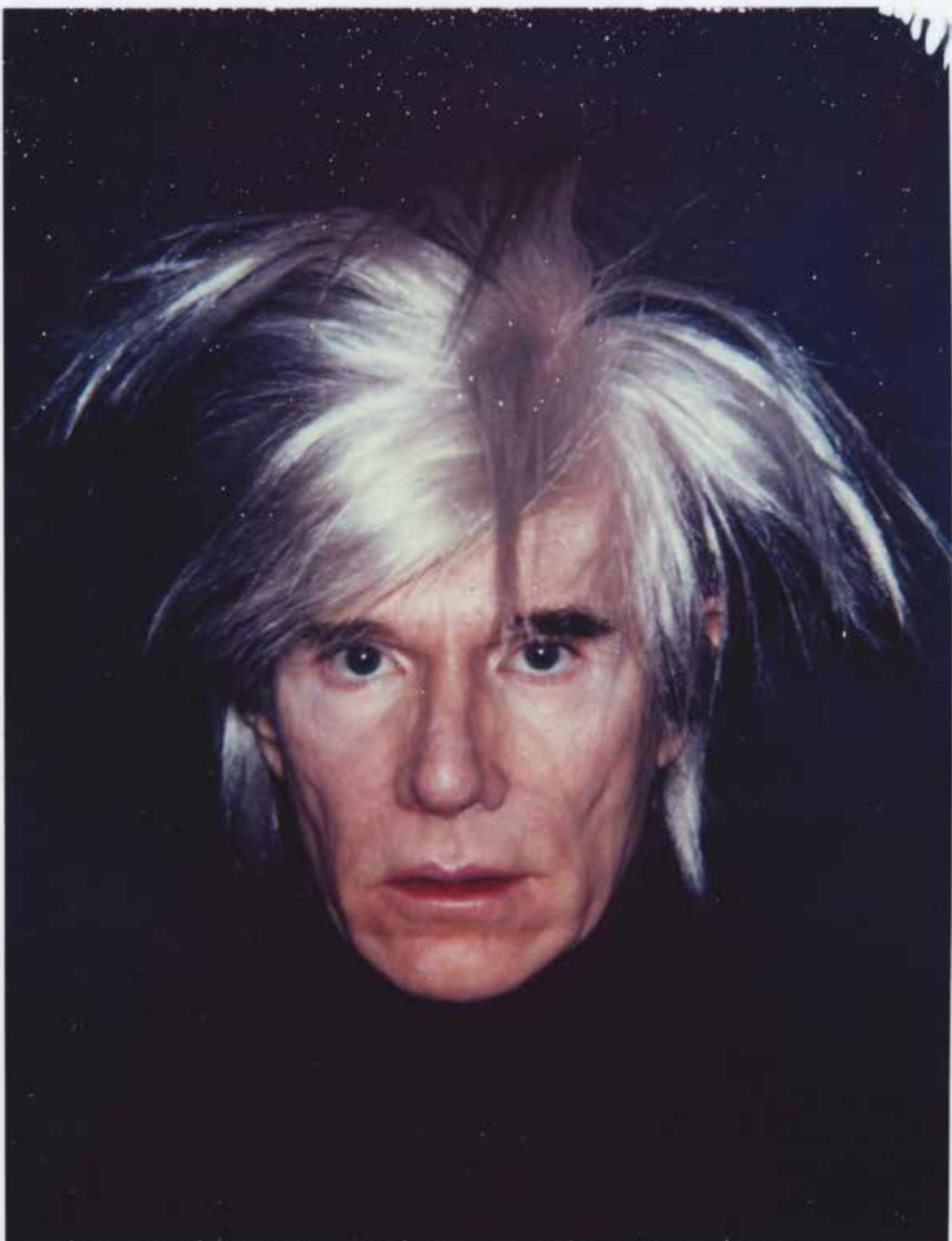
El placer obsceno que Norman obtiene matando a Marion satisface los aspectos pre-edípicos y edípicos de su identificación materna. El cuchillo con que la mata simboliza el falo (el acuchillamiento en la ducha es en realidad una violación). Pero también representa la castración de Norman por parte de la Madre y repite el matricidio que dio origen a su conformación psíquica. Acuchillando el vientre de Marion, Bates la hiere en el preciso lugar en que ella podría engendrar un hijo.⁶ Bates es la Madre que elimina a la rival que disputa la atención del hijo, y es a la vez Bates que acuchilla a la Madre en el vientre que lo engendró. En ese acto las dos pulsiones primordiales del ello, la pulsión sexual y la pulsión de muerte, se funden en su fijación materna y se dirigen al mismo objeto. La vuelta al útero,⁷ la fusión eficaz y monstruosa de Norman y la Madre, hace las veces de acto sexual y representa la muerte psíquica.

3. Peluca terrorífica / La pantalla del sueño

Si quieres saberlo todo sobre Andy Warhol, sólo tienes que mirar la superficie: en la superficie de mis pinturas, de mis películas, de mí mismo, es ahí donde estoy. No hay nada detrás. – Andy Warhol⁸

Desar la fama –no la gloria del héroe sino el glamour de la estrella– con la intensidad y la conciencia con que lo hizo Warhol, es desechar no ser nada, nada humano, interior, profundo. Es querer no ser más que una imagen, una superficie, un poco de luz en una pantalla, un espejo de las fantasías y un imán de los deseos de otros: un narcisismo absoluto.

– Thierry de Duve⁹



ANDY WARHOL

Self-Portrait (Fright Wig), 1986

[Autorretrato (peluca terrorífica)]

Polaroid TM Polacolor ER

10,8 x 8,6 cm

Basta que el párpado blanco de la pantalla pueda reflejar la luz que le es propia para hacer saltar el Universo. – Luis Buñuel¹⁰

La peluca sobre la calavera de la Madre mantiene la ilusión de que aún sigue viva, mientras que la peluca que Norman se pone cuando personifica a la Madre completa su identificación materna. Se trata, en ambos casos, de objetos fétiche.¹¹ Freud incluye el fetichismo entre las perversiones, frecuente sobre todo en el hombre que no reconoce “el hecho de que las mujeres no tienen pene –una falta que produce un profundo desagrado en tanto prueba de la posibilidad de su propia castración”. Para cubrir esta falta, el hombre se vale “de otra cosa –una parte del cuerpo o cualquier otro objeto– y le atribuye el papel del pene del que no puede prescindir”. El fetiche es por lo general un objeto que se ve al mismo tiempo como los genitales femeninos o un objeto “que puede servir adecuadamente como sustituto simbólico del pene”. Siguiendo la lógica de los sueños, es “una solución de compromiso favorecida por el desplazamiento [...] creada con el objeto de destruir la prueba de la posibilidad de castración y evitar así el miedo a la castración”.¹²

En *Psicosis*, la peluca, emblema de lo femenino, y el cuerpo preservado, también objeto fétiche, contribuyen a crear una imagen de castración, una cabeza muerta híbrida que anula los procedimientos a los que Norman recurre para mantener la ilusión de la presencia viva de la Madre. Al final de la película, Lila, la hermana de Marion, baja al sótano oscuro de la mansión Bates y descubre a la Madre sentada de cara a la pared. Creyendo equivocadamente que la Madre está viva, le toca el hombro, y el esqueleto gira con la silla. Frente a la mirada vacía de la calavera, Lila da un alarido de horror y retrocede espantada, tocando la bombilla que cuelga del techo, que empieza a balancearse e ilumina en el vaivén las órbitas de la calavera de la Madre. Por un momento la Madre parece volver a la vida, reanimada por los haces oscilantes de luz y sombra, que juegan sobre la superficie del rostro muerto como una proyección.

El cine como forma se alimenta de la escopofilia, “uno de los instintos que componen la sexualidad” que “[toma] a los demás como objetos, y los somete a una mirada curiosa y controladora”.¹³ Las condiciones mismas de la sala de cine –el espacio cerrado como un útero, el contraste total entre la oscuridad en la que está sumido el espectador en su asiento, aislado de los demás, y las imágenes brillantes de la pantalla– favorecen la sensación de aislamiento que hace que el espectador pueda suspender los mecanismos racionales y abandonarse al ensueño y la fantasía. La suspensión del yo es exquisitamente placentera, en parte porque evoca otros actos de mirar (mirar a la madre, por ejemplo), previos a la autoconsciencia. La pantalla funciona como una especie de espejo que refleja los deseos y temores, y le permite identificarse con los hechos y personajes que allí se presentan, incluso sin destruir la ilusión de que no está allí, puesto que las historias se despliegan “mágicamente, indiferentes a su presencia”.¹⁴

En su comentario al trabajo de B. D. Lewin “Sleep, the Mouth and the Dream Screen” [El sueño, la boca y la pantalla del sueño], el psicoanalista Charles Rycroft cita el siguiente fragmento:

La pantalla del sueño es por definición el fondo blanco sobre el que parecen proyectarse las imágenes oníricas. La expresión surge del cine porque, como su análogo cinematográfico, la pantalla del sueño no es percibida o es ignorada por el espectador que sueña, en razón del interés que le despiertan las imágenes y la acción que allí se proyectan. En determinadas circunstancias, sin embargo, la pantalla juega un papel propio y se vuelve perceptible [...] Representa la idea del “sueño”; es el elemento del sueño que figura el cumplimiento del deseo primordial de dormir, origen para Freud de toda la actividad onírica. Representa también el pecho materno, generalmente aplanoado, tal como el niño podría percibirlo mientras se duerme. Parece ser el equivalente o la extensión durante el sueño del pecho alucinado en ciertos estados previos al sueño, ocasionalmente observados en el adulto.¹⁵



ANDY WARHOL
Sleep, 1963
[Sueño]
película en 16mm, blanco y negro, sin sonido, 5h 21 min., 16 cuadros p/s.



Blow Job, 1964
[Mamada]
CAT. Películas [Films], a.1.

Estos sueños aparecen en pacientes “con profundas fijaciones orales cuyo deseo primordial es la unión con el pecho”.

La cualidad onírica de las primeras películas de Warhol deriva en parte de su particular combinación de técnicas cinematográficas: el uso del blanco y negro, la ausencia de sonido, la toma fija, y la falta de edición. Su mayor innovación técnica, el “simple desplazamiento” de la filmación a 24 cuadros por segundo a la proyección a 16 cuadros por segundo, que “deja ver el todo desde un ángulo completamente nuevo”¹⁶, retarda la acción

hasta casi inmovilizarla y les da a las cosas o las personas filmadas una suerte de intensidad alucinatoria. La mirada estática del ojo de la cámara es marcadamente voyeurista y extraña (porque libidiniza) los sujetos y las acciones cotidianas representadas. Las irrupciones periódicas de aspectos materiales del cine, como la misma película, puntúan la acción filmada en tiempo real y ralentizada: el efecto de blanco –una sustancia lechosa, una emulsión o un fluido corporal como la saliva o el esperma– que aparece en los momentos en que cada uno de los rollos de 30 metros (filmados sin interrupción desde el principio hasta el fin) se monta con otro.

Como si en esos momentos fantasmales, el sujeto desapareciera de la vista completamente, dejando apenas la pantalla en blanco del sueño, un espejo sin reflejo.

Sleep [Sueño, 1963] es una abstracción poética y una contemplación erótica del objeto amorado, el joven amante de Warhol, John Giorno. Filmar a una persona que duerme es filmar un objeto ya ralentizado, y el “simple desplazamiento” de proyectar el registro a la velocidad del cine mudo duplica el efecto, como si una mirada libidinizada se posara en el torso desnudo que apenas se expande y se contrae. Para el psicoanálisis, el sueño representa el retiro hacia la zona segura del inconsciente, una vuelta simbólica al útero donde los recuerdos fluyen libremente, y los sueños y la fantasía gozan de más libertad que la que el superyó les ofrece durante la vigilia. El título monosílico señala lo que la película nos muestra –cinco horas y tres cuartos de metraje de un hombre durmiendo– y elude lo que oculta –el contenido del sueño del durmiente, los misterios de su interioridad–. Warhol presenta el cuerpo como pura superficie, un autómata o una “máquina blanda” privada de conciencia o acción. Es también una imagen que se acerca a la muerte y a la pérdida final de conciencia que acompaña a la muerte. Ambos estados se asemejan, y la experiencia de confundir a una persona que duerme con un muerto o viceversa, no importa cuán desapercibida o subliminal, obliga a reconocer esta similitud siniestra. Así, por ejemplo, en el poema de Rimbaud, “El durmiente del valle”:

Desnuda la cabeza, boquiabierto, un soldado, [...]
Los pies en los gladiolos; duerme sonriente
Como un niño enfermo que estuviera soñando, [...]
Tranquilo duerme al sol, la mano sobre el pecho:
Hay un rojo agujero en su costado derecho.¹⁷

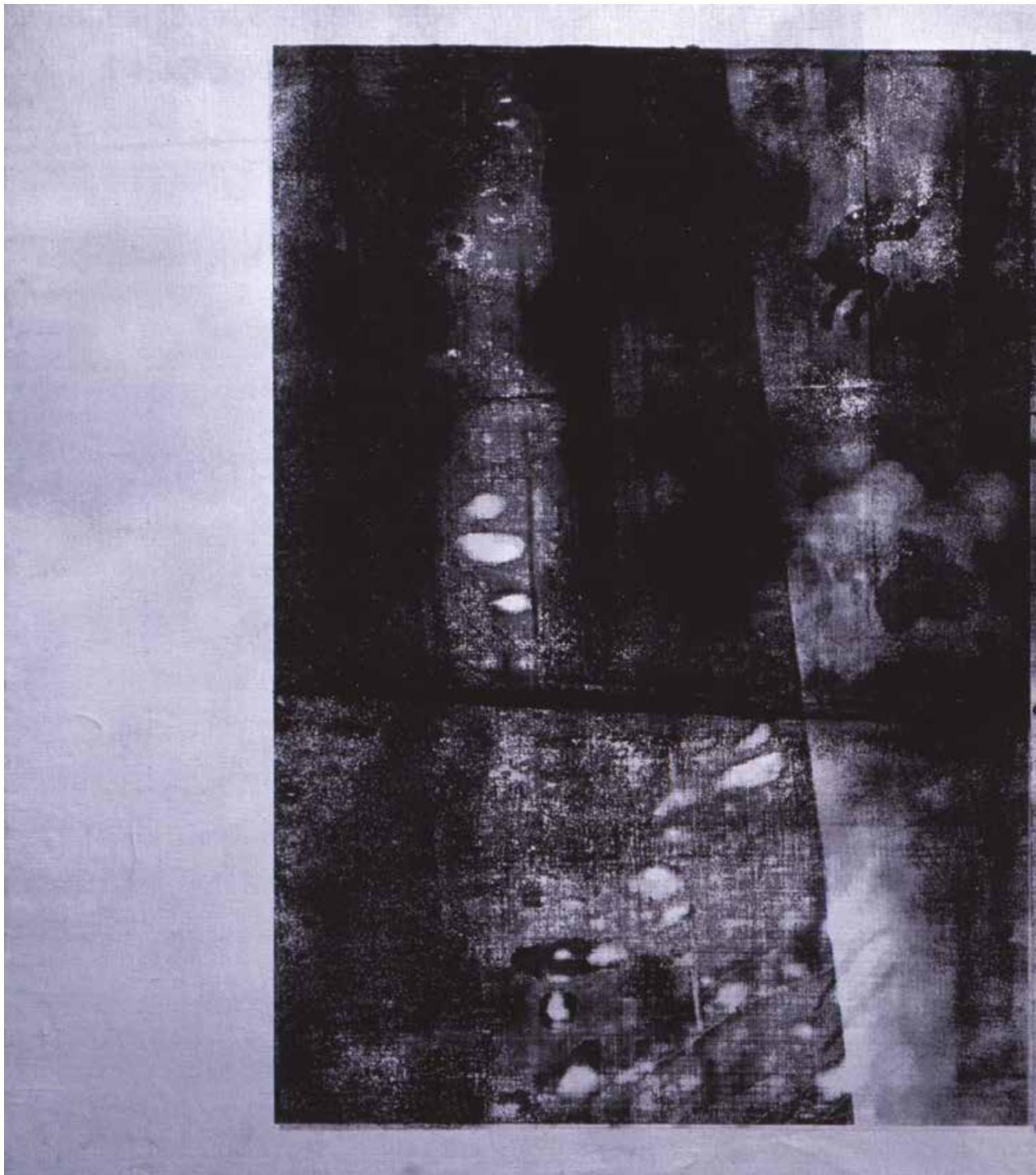
La revelación inesperada de que el soldado que “duerme al sol” está muerto “deja ver el todo desde un ángulo completamente nuevo”. El ojo alerta de la cámara que vigila al amante dormido está velando a un muerto.

La muerte y la libido son la moneda oficial en el reino de las primeras películas de Warhol. Como se suprime la narración y el tiempo se distiende, las acciones registradas parecen hiperreales y las imágenes se vuelven casi insopportablemente densas. Como sucede con los sueños, el espectador queda preguntándose por el significado, pero la lógica de la imágenes se escamotea, el propósito se oculta. Carentes de un simbolismo explícito, las películas se vuelven más simples y al mismo tiempo más opacas, poderosamente sugerentes y al mismo tiempo ideológicamente vacuas. La textura de la imagen y la calidad de la superficie se vuelven así esenciales, especialmente en obras como los *Screen Tests* [Pruebas cinematográficas], en las que las personas filmadas permanecen estáticas durante algunos segundos o incluso minutos. En la medida en que cualquier cosa puede suceder, todo parece espontáneo y artificial a la vez. Como las películas se filman sin guión, con actores no profesionales, el énfasis recae en la actuación y la actitud más que en la verosimilitud o el personaje.¹⁸ Los tipos humanos de las películas son personalidades “halladas” que exteriorizan lo que sienten en el sentido psicológico del término.¹⁹ A menudo la cámara parece capturar más de lo que la persona quiere revelar, como sucede con el chiste o el lapsus freudiano que, sin quererlo, expresan una realidad psíquica más profunda.

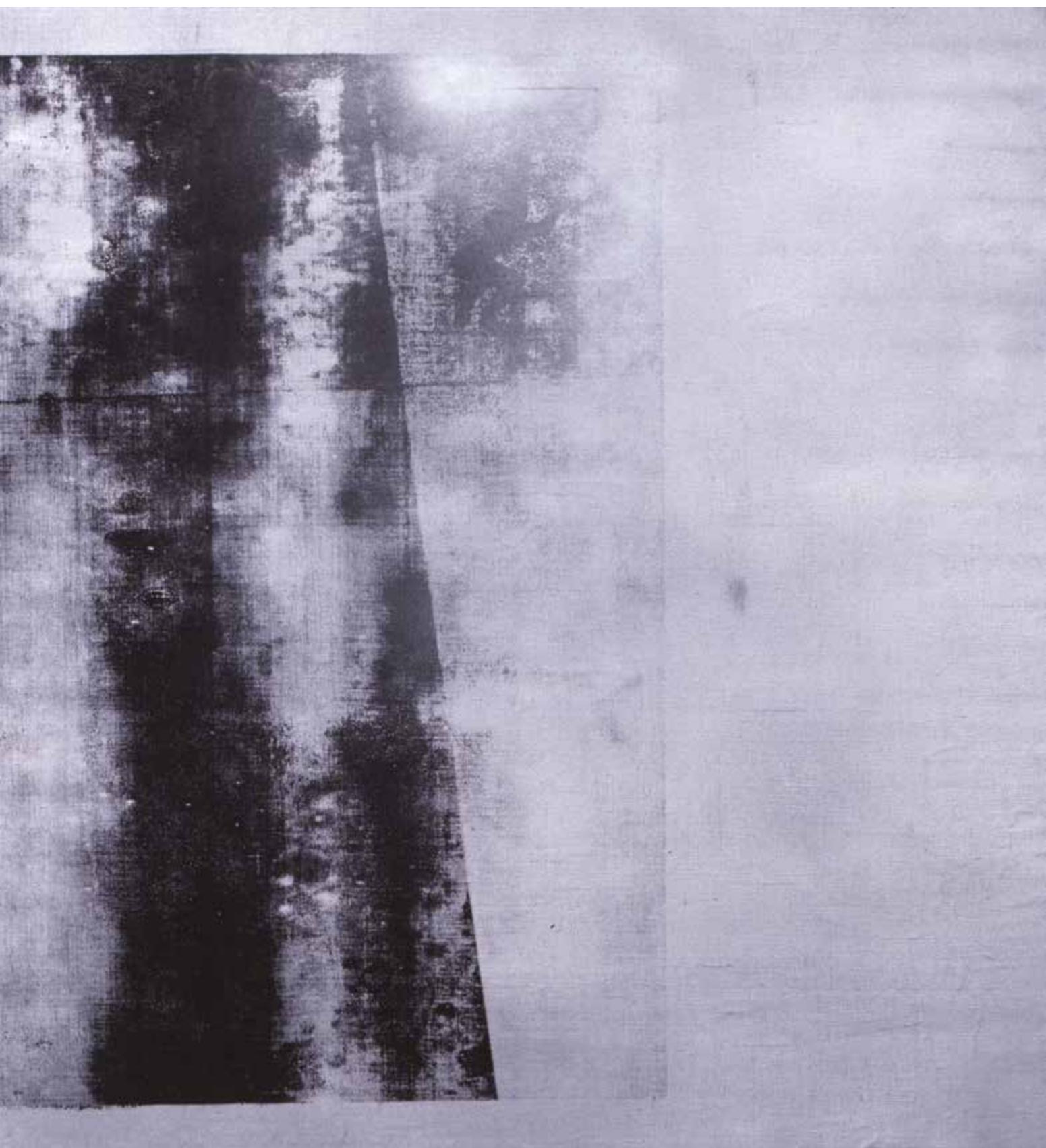
Observa Rycroft en su análisis de la pantalla del sueño:

El sueño de la pantalla del sueño representaba la realización exitosa durante el sueño del deseo de unión oral [...] del pecho materno y el pene paterno concebido como un pecho. Esta unión oral era una relación de objetos externos y la importancia real del sueño residía en que señalaba el viraje de una actitud narcisista de identificación con un objeto interno a una focalización del objeto externo, aun cuando el objeto externo conservara todavía la imagen proyectada del pecho fantaseado.²⁰

En el caso de Warhol la identificación narcisista con el pecho se desplaza hacia el pene, el objeto externo faltante en *Blow Job* [Mamada, 1964].



Suicide (Silver Jumping Man), 1963
[Suicidio (Hombre plateado saltando)]
CAT. Pinturas [Paintings], 2.



4. Rare como billete de dos dólares²¹ / Vaquero solitario

Tomé miles de Polaroids de genitales. A todos los que venían a la Factory, tuvieran o no pinta de gays, les pedía que se bajaran los pantalones para sacarles una foto de la pija y las pelotas. Era curioso ver quienes aceptaban y quienes no. – Andy Warhol²¹

Si ves por la calle a una persona que se parece a tu fantasía adolescente, es probable que no sea tu fantasía adolescente, sino alguien que tenía tu misma fantasía y en vez de hacerla realidad decidió parecerse y entonces fue a una tienda y se compró el look que les gusta a los dos. Así que olvídalos. Piensa cuántos James Deans hay por ahí y en lo que eso significa. –Andy Warhol²²

Hago pinturas de mí mismo para recordarme que todavía estoy por aquí. – Andy Warhol²³

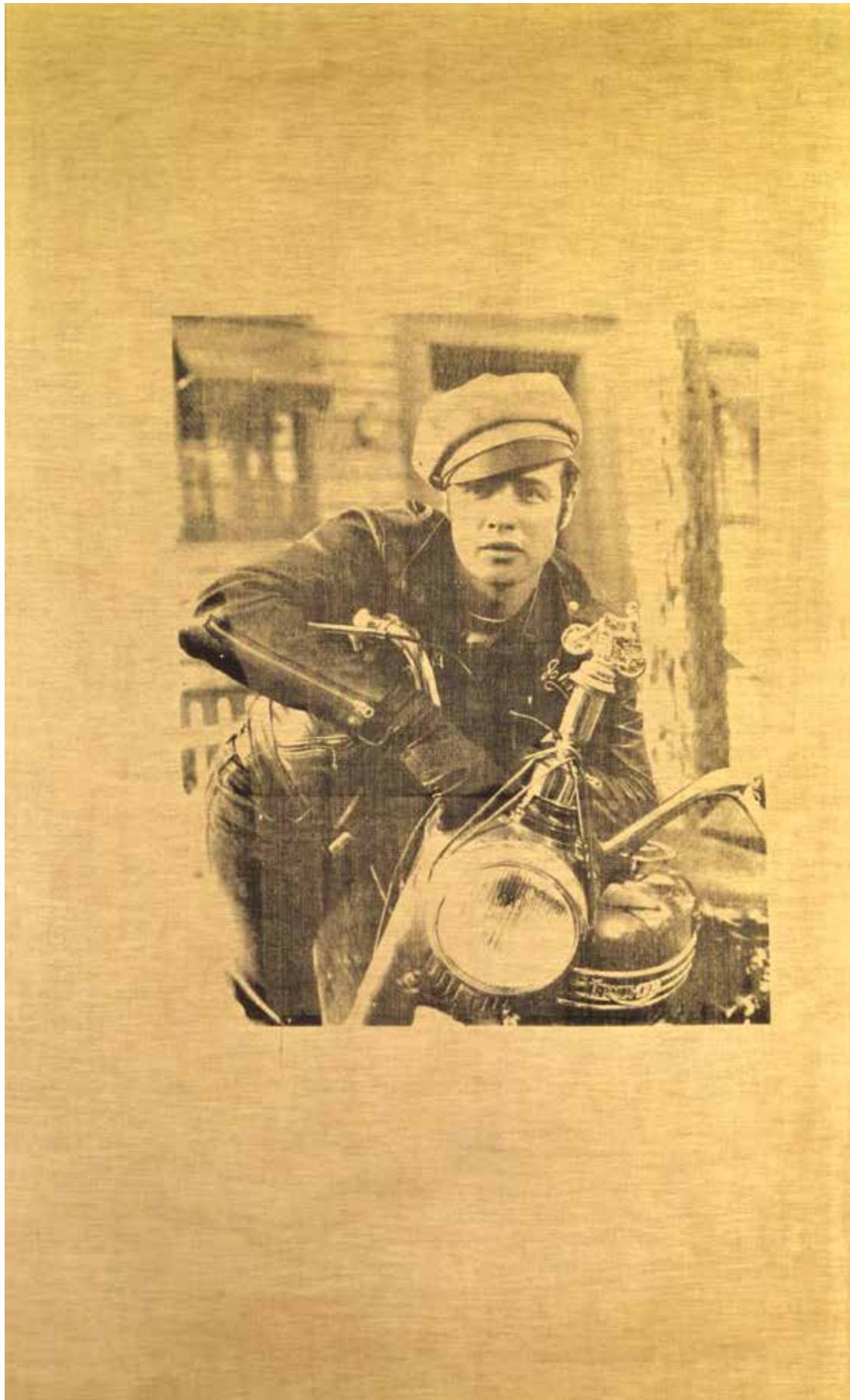
El único funeral al que asistió Andy Warhol fue el de su padre. El vacío que ya se había creado con las asiduas ausencias de Andrej se hizo entonces permanente²⁴ y sólo vino a reforzar la relación muy estrecha que Andy tenía con la madre. En términos psicoanalíticos, si Warhol nunca tuvo una identidad normal integrada, es probable que se deba en parte a la identificación incompleta y fallida con el padre. La “ausencia de introyección estable del pene”²⁵ sugiere que el temor patológico a la muerte pudo haberse originado en la pérdida del padre. Su miedo a la vida, por el contrario, se arraiga en una excesiva identificación materna. Porque si “el miedo a la vida [...] lleva a refrenarse para posponer la muerte” y “conduce a la represión neurótica”, el “miedo a la muerte [...] está en el origen del deseo de inmortalidad” y “[mueve] a la producción”.²⁶ El impulso creativo del artista puede entenderse como compensación de una constitución defectuosa del yo y “busca siempre protegerlo de la experiencia transitoria que devora su yo” e “intenta convertir la vida efímera en inmortalidad per-

sonal”. Para prevenir la decadencia y la mortalidad “el artista trata de inmortalizar su vida mortal [...] [y] quiere transformar, por así decirlo, la muerte en vida, aunque termina transformando la vida en muerte”. Como defensa contra sus miedos, el artista oscila entre “la necesidad de perpetuar la vida mediante la creación y la compulsión a volverse él mismo una obra de arte”.²⁷

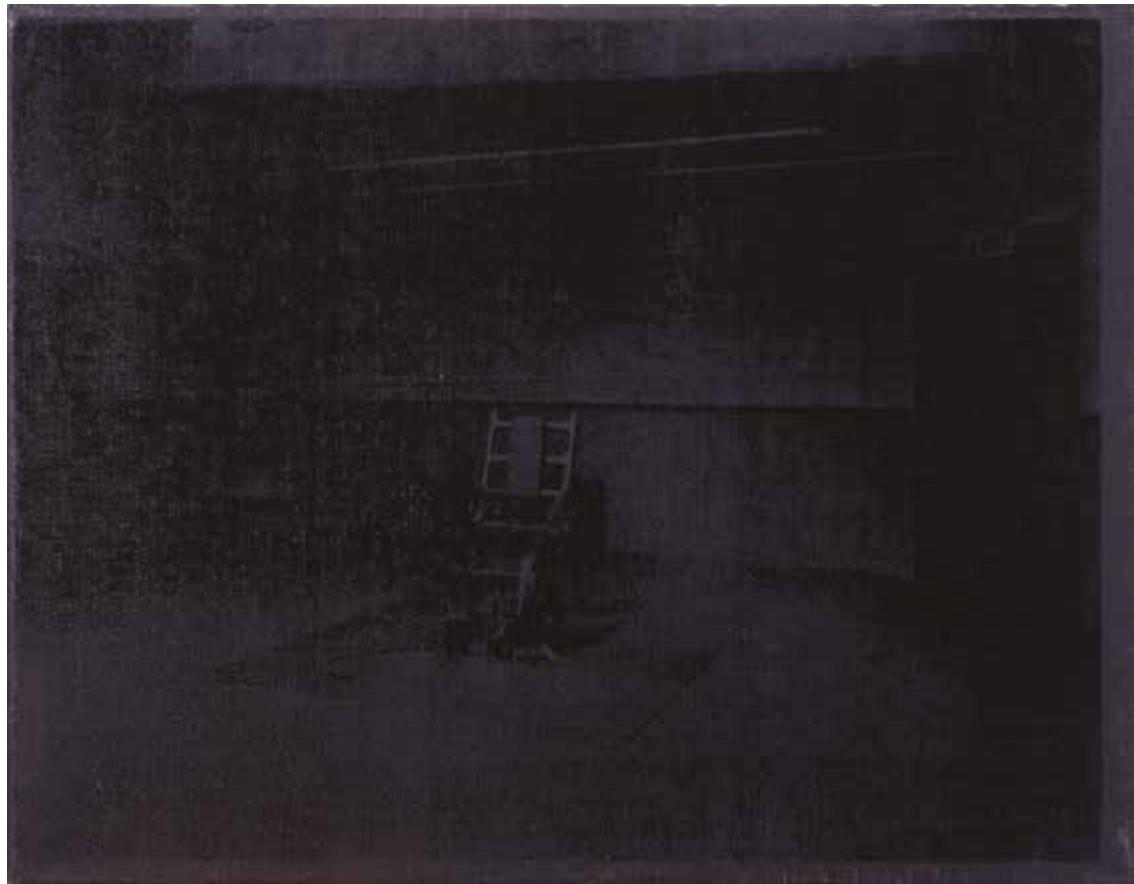
Desde muy joven, Warhol desarrolló una capacidad para la idealización excesiva que lo llevó a “personalificar una parte de su yo en otro individuo”.²⁸ Era todavía un niño cuando le escribió a Shirley Temple. En una de las películas favoritas de su infancia, *Poor Little Rich Girl* [Pobre niña rica, 1936], Temple protagoniza a una niña que, separada de su padre viudo por una serie de sucesos inverosímiles, conoce a un bailarín de tap y a su mujer, y se presenta como huérfana. La pareja incluye a Temple en sus actuaciones, que tienen gran éxito y la convierten en estrella. Temple siempre conserva su buen humor y vive la experiencia como un juego. Hacia el final de la película, el padre la oye cantar en la radio y se reúne con ella. La historia bien podría ser una copia fiel de la vida soñada por Warhol²⁹: la desconocida que surge de la oscuridad, la heroína que se reinventa y se vuelve famosa, el recurso a la fantasía y la actuación para salir adelante, y la idea de actuar ante un público.

Warhol, de hecho, era una especie de producto del departamento de *casting*, con todos los atributos del mariquita clásico: un padre reservado a menudo ausente, una madre manipuladora que dominaba a la familia, dos hermanos mayores machistas. Aterrado por la escuela, enfermizo hijo de mamá, Warhol se quedaba en casa y su madre le daba un chocolate de premio por cada página que completaba de los libros para colorear. Creció durante la Depresión, en tiempos en que el dinero escaseaba; debemos la serie de las latas de Sopa Campbell a los almuerzos que de niño le preparaba la madre. Escuchaba programas de radio y jugaba con su muñeco Charlie McCarthy, miraba musicales de Hollywood y les escribía cartitas a sus estrellas favori-

²¹N. del T.: “Queer As A Two-Dollar Bill”, en el original, juega con el doble sentido de “queer”, que en la frase hecha refiere a la extrañeza del billete, de poca circulación en USA, pero también significa “gay” en la lengua coloquial.



Marlon, 1966
CAT. Pinturas [Paintings], 18.



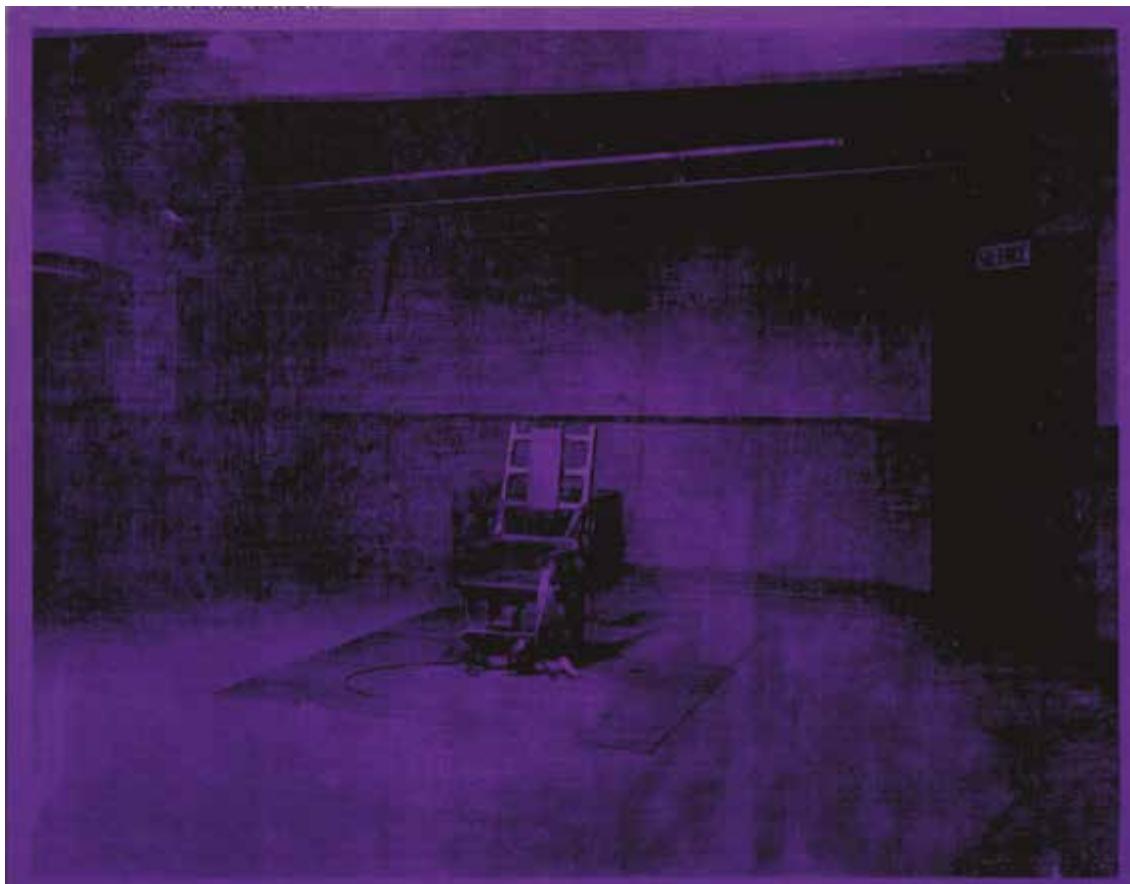
Little Electric Chair, 1964-65
[Silla eléctrica pequeña]
CAT. Pinturas [Paintings], 14.

tas. Durante la pubertad le salieron granos en la cara y le creció una nariz protuberante y rojiza. Un alfeñique de 44 kilos por entonces, empezó a perder el pelo muy pronto y tenía los hombros caídos. Tenía tan mala vista que estaba obligado a usar lentes muy gruesos. La madre, temida y a la vez idealizada, “lo hacía sentir la criatura más fea que Dios había puesto sobre la tierra”.³⁰ Para colmo, Warhol “tenía un problema”, la frase en clave con la que más tarde describiría su atracción por los hombres.³¹

Aunque fue un ilustrador exitoso, siempre se consideró un artista. Era muy joven todavía cuando en los 50, en un intento de acelerar la transición, empezó a hacer circular dibujos homoeróticos de muchachos (*Drawings for a Boy Book*, [Dibujos para un libro de muchachos]), bastante explícitos para los códigos de la época, sistemáticamente rechazados por las galerías. Descubrió muy pronto que los códigos de su medio no diferían demasiado de los del *mainstream* cultural estadounidense, dominado también por normas heterosexuales.³² En medio de la angustia existencial y las

peleas de borrachos de los expresionistas abstractos reinantes, Warhol no iba a llegar muy lejos con esas figuras a conciencia delicadas, hechas con hojas de oro. Por otra parte, sus contemporáneos gays, Jasper Johns y Robert Rauschenberg, lo consideraban demasiado afeinado y lo ignoraron durante años. Su resonante éxito como ilustrador publicitario sin duda no contribuyó demasiado a su reputación en el mundo de las bellas artes, aunque lo alertó sobre la importancia de cambiar el *packaging* de un producto, sobre todo si el producto era él mismo.

Las serigrafías de Warhol de los 60 representan no tanto una vuelta al *closet* sino más bien una recodificación de la sensibilidad gay a través del *mainstream* cultural. Las imágenes de los ídolos populares Troy Donahue, Warren Beatty, Elvis Presley y Marlon Brando no sólo son representaciones del ideal sexual masculino, sino también figuraciones sintéticas de los papeles que estos actores interpretaban (el vaquero, el fuera de la ley, el criminal, el motoquero). La forma en que se ves-



Little Electric Chair, 1964-65
[Silla eléctrica pequeña]
CAT. Pinturas [Paintings], 15.

tían y peinaban, la motocicleta, la pistola o la chaqueta de cuero –accesorios constitutivos de una identidad masculina de la que Warhol creía carecer pero a la que se sentía atraído–, están igualmente presentes en la fantasías masturbatorias de un público homosexual invisible. (Mientras que para el hombre heterosexual la ropa de cuero de Marlon Brando en *The Wild One* [El salvaje, 1953] es una marca de rebeldía e inconformismo, para el gay es un signo evidente de sadomasoquismo.) La conexión implícita entre violencia y erotismo es evidente en estas construcciones arquetípicas. La pistola en la cintura de Elvis y la moto entre las piernas de Marlon son sustitutos fálicos que equiparan sexo y violencia.³³

El doble sentido del título de la serie *Most Wanted Men* [Los hombres más buscados, 1964] lo dice todo^{**}. El criminal encarna un ideal gay de hipermasculinidad, fuerza bruta y transgresión. Como el homosexual, comete actos que transgreden las normas y vive al margen de

la sociedad. Existe una cultura de la prisión masculina, muy erotizada, con reglas, costumbres, jerga y códigos sexuales propios. (La serie *Electric Chairs* [Sillas Eléctricas, 1964-65] condensa simbólicamente esa constelación de violencia, sexo y muerte.) Como las películas de Fassbinder y Pasolini, las de Warhol revelan una fascinación con la prostitución homosexual dura de la calle. La prostitución es la forma de comercio por excelencia y permite que el cliente conserve la fantasía que alimenta su deseo y la ilusión de fundir deseo y realidad. Los rompecorazones de la pantalla y los prostitutas componían un estilo propio para alimentar las fantasías de sus respectivos públicos. (“Siempre pensé que los vaqueros tienen algo de taxi boys”.³⁴)

^{**} N. del T.: El título de la serie, que trabaja sobre fotos de criminales de archivos policiales, juega con el doble sentido de "most wanted" que puede interpretarse como "más buscados" o "más deseados".

5. Pruebas cinematográficas / Sé alguien con un cuerpo

El mejor amigo de un muchacho es su madre.

– Norman Bates

Cuando le preguntaron si quería ser un gran artista, respondió: "No, preferiría ser famoso".

– Thierry de Duve³⁵

Hasta ahora siempre hemos dado por sentado que el mundo externo que nos rodea representaba la realidad, y que los mundos interiores de la mente, los sueños, las esperanzas, las ambiciones, representaban el reino de la fantasía y la imaginación. Creo que los papeles se han invertido.

– J. G. Ballard³⁶

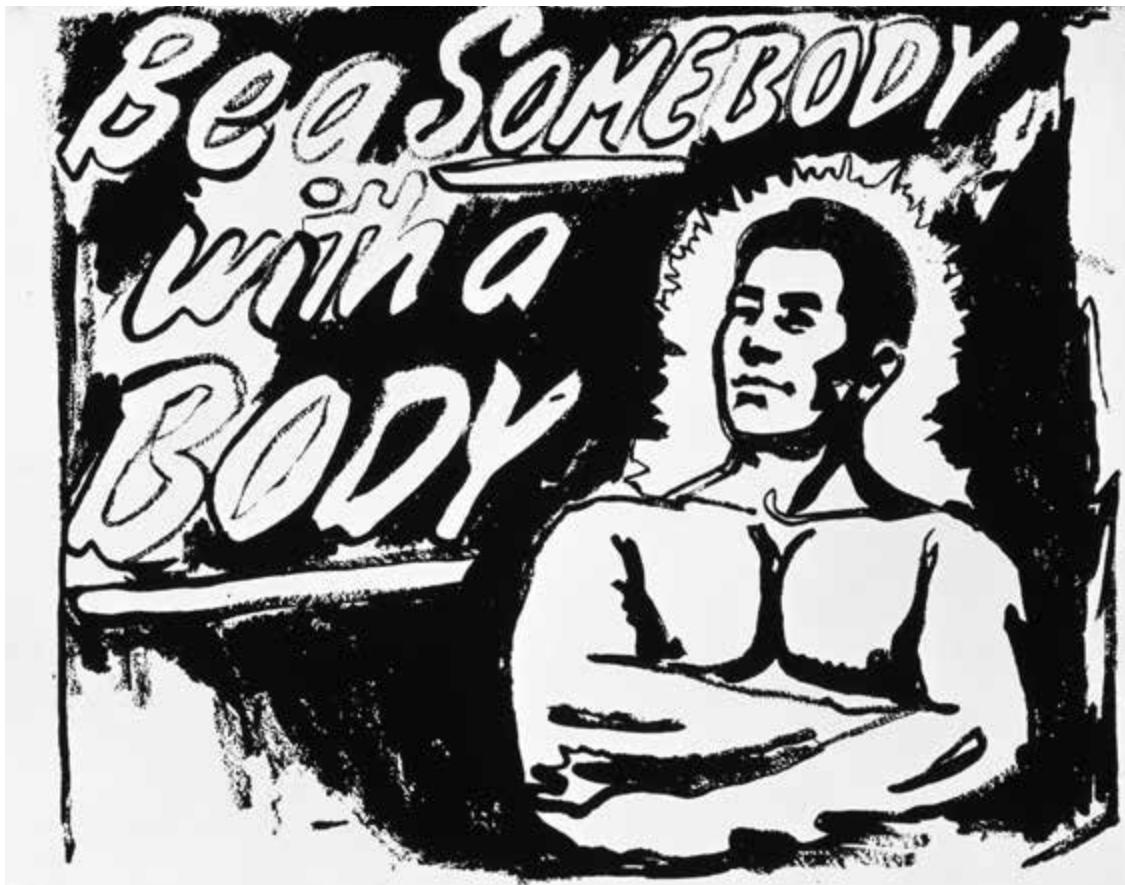
A no ser por dos breves intervalos, Warhol vivió con su madre, Julia, toda la vida. La atención y el contacto físico excesivos que ella le dedicó desde muy joven no sólo derivaron en una falta de separación e individuación de madre e hijo, sino también en una alteración de su sentido de la masculinidad que lo llevó a identificarse con las mujeres. Julia vivía en el sótano de la casa de Lexington Avenue 1342 y, muy lejos de todo *glamour*, tenía más en común con las víctimas anónimas de los *Tunafish Disaster* [Desastre del atún] que con las estrellas de Hollywood o con la sociable madre de su adorado Truman Capote.³⁷ Warhol heredó su devoción religiosa (y también sus creencias supersticiosas) y nunca dejó de ir a la iglesia. La relación era simbiótica y la muerte de la madre en 1972 lo destruyó:

George Warhola, uno de sus sobrinos, se instaló con él por un mes en Nueva York, después de la muerte de Julia. "Estuvo al borde de un colapso nervioso", recuerda. "Andaba con un pañuelo suyo [de Julia] y no quería que nadie lo viera, pero se sacaba la peluca y se ponía el pañuelo en la cabeza".³⁸

La muy desarrollada capacidad de Warhol para la idealización femenina pasional contribuyó sin duda a su éxito como ilustrador publicitario en Nueva York en los 50,

sobre todo de accesorios femeninos. Por su propia identificación patológica con las estrellas de Hollywood, sabía perfectamente que esos íconos femeninos imponían patrones de gusto y promovían los productos, y que el estilo de las divas modelizaba la forma de caminar, hablar, vestirse, peinarse y maquillarse del público femenino.³⁹ Como *connoisseur* de la belleza, vivía acomplejado por su propia apariencia física. Sabía que no podía confiar su fortuna a la belleza física, que nunca podría "ser alguien con un cuerpo". Su aversión a la naturaleza (un clara ruptura con el arquetipo del expresionista abstracto Jackson Pollock que alguna vez declaró: "Soy la Naturaleza") se arraigaba en la ambivalencia respecto de su madre (el título de una pieza juvenil es elocuente: "La vieja me hizo la cara, pero soy yo el que me escarbo la nariz"). También eran ambivalentes sus preferencias por la cultura alta y baja, que le permitían autotransformarse y usar el estilo, la superficie y la imagen como máscaras. Sus creaciones artísticas surgen de sucesivos actos de autocreación. Observa Otto Rank: "la creación [...] permite una construcción ideológica del yo; el yo está así en posición de convertir la voluntad creativa de la propia persona en sus representaciones ideológicas, objetivándolas".⁴⁰

Con las serigrafías de los 60 de Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy y Elizabeth Taylor, Warhol cultivó relaciones imaginarias con mujeres, basadas en sus atributos icónicos –la belleza, el *glamour*, la fama, las vidas románticas, y la fortuna–, dentro y fuera de la pantalla. (Como homosexual, se identificaba con sus problemas con los hombres.) En todas ellas, la imagen aparentemente celebratoria se ensombrece con una tragedia del mundo real: las pinturas de Marilyn fueron compuestas poco después de su aparente suicidio, las de Elizabeth, durante una enfermedad grave por la que estuvo al borde de la muerte, y la serie de Jackie fue iniciada poco después del asesinato de John F. Kennedy. Esta conjunción de afirmación y catástrofe, estrellato y entropía refleja la fascinación de Warhol por la dialéctica de la fama, por el modo en que se crea, se promueve, se gana y se pierde, por cómo se convierte en una mercancía que se compra y se vende. Numerosos críticos y estudiosos⁴¹ se han ocupado del colapso del valor de uso y la inflación del valor de cambio, típicos de la cultura de



Be A Somebody With A Body, ca. 1985-1986

[Sé un alguien con un cuerpo]

CAT. Pinturas [Paintings], 25.

la celebridad: una estrella es pura imagen, pura marca (valor de cambio), con escaso o ningún talento real (valor de uso) y sin ningún referente en el mundo real, más allá de la constelación de atributos que le ha sido asignada (Marilyn es la gata sexy, Elizabeth es un caso perdido, Jackie es la aristócrata americana). Pero estos íconos tienen gran valor de uso como objetos internalizados de la economía libidinal del espectador de masas, que aprende a tamizar sus deseos a través de los arquetipos construidos del estilo y la atracción sexual.

La combinación de fotografía y pintura de la que

Warhol fue pionero sigue siendo su innovación técnica más revolucionaria. El material fotográfico usado como fuente realza la objetividad y la inmediatez de la representación, mientras que la repetición serial de imágenes idénticas o variantes de la misma imagen (con ecos de las fotos fijas del cine o de las del fotomatón de la misma época) se vincula a lo que Walter Benjamin llamó el “inconsciente óptico”, esa zona de la actividad humana que mima “el inconsciente instintivo del psicoanálisis”.⁴² Como en una sesión de diapositivas, las serigrafías de *Jackie* presentan una narración, más

o menos fragmentaria, de un hecho histórico, con un antes y un después. (Las primeras películas de Warhol, por el contrario, carecen de todo elemento narrativo no incidental.) Cada imagen repetida compulsivamente representa la vuelta de lo reprimido, un intento frustrado de exorcizar el pasado que condena al sujeto a revivir el trauma que no ha encontrado cura. El asesinato de Kennedy, un homicidio público televisado en vivo y empaquetado por los medios para el consumo masivo, representa un hecho imposible de asimilar en el orden simbólico. En la imposibilidad de representar el trauma, Warhol tocó un nervio sensible de la psicología estadounidense, la inexorable pulsión de muerte que subyace a su ideología afirmativa. El miedo a la muerte se hizo manifiesto y colectivo.⁴³

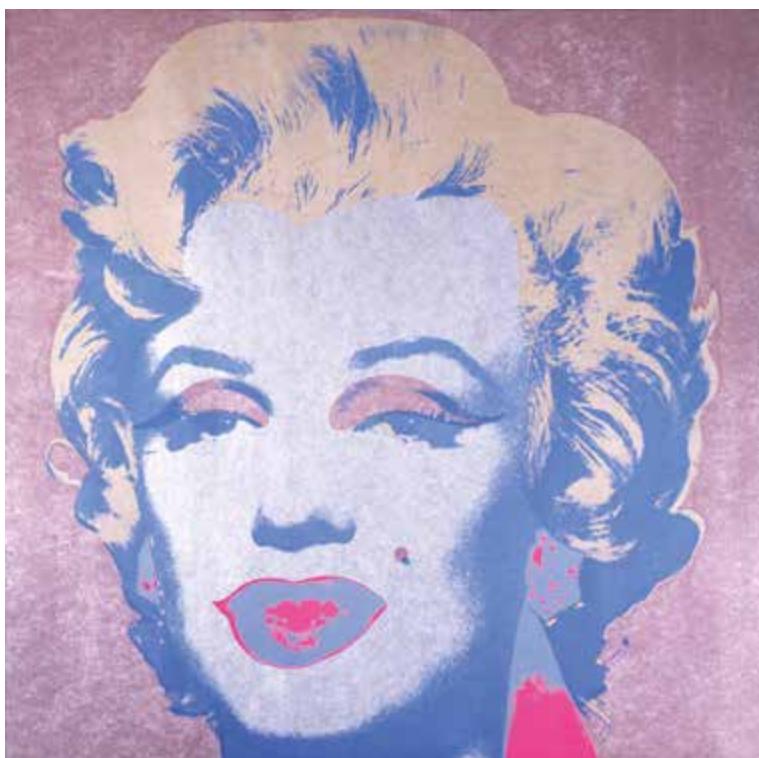
Por más que usara peluca, Warhol no era una rubia tonta (aunque a veces simulaba serlo). Detrás de las imágenes serigráficas se esconde una percepción aguda y avezada del modo en que las imágenes toman forma en la conciencia. Warhol estaba al tanto de los debates históricos y contemporáneos en torno al minimalismo, el serialismo, el azar y la eliminación del gesto. Entendía que la fama dependía sobre todo de una interacción sostenida entre un famoso y el público al que manipula, provoca, adula y refleja, y sabía que en publicidad todo suma. En términos más profundos, su comprensión del modo en que las imágenes de la televisión o la prensa desdibujan los límites entre lo público y lo privado y fusionan fantasía y realidad lo llevó a intentar construir su propio imperio hollywoodense.

En el sistema de estudios cinematográficos alternativos que Warhol creó en la Factory, inventó una serie de “Muchachas del año” –Baby Jane Holzer, Edie Sedgwick, Ingrid Superstar, Ultra Violet, Nico y Viva–, celebradas en los comienzos, y luego, pasado su apogeo, descartadas sin piedad. (Esta tendencia lo acerca a Norman Bates, obligado a seguir matando a las mujeres que lo atraían para preservar la relación con la madre.) Cada superestrella hacía las veces de doble de Warhol, como una suerte de *alter ego* con el que establecía una identificación tan intensa como efímera.⁴⁴ Rodeada de

las superficies plateadas de la Factory, la cámara catalizaba como un espejo las demostraciones de autocompasión, actitud defensiva, compensación excesiva y autodestrucción de quienes desfilaban ante ella. Como Hitchcock o los estudios de Hollywood, Warhol era una especie de Pigmalión, capaz de combinar un talento comercial natural para determinar la fecha de vencimiento de un producto⁴⁵ con la decepción del soñador sensible, frustrado cuando las sucesivas mujeres idealizadas no estaban a la altura de sus fantasías.

No todas las actrices de la Factory accedían a abandonar la escena de buen grado. Valerie Solanas, la autora lesbiana del Manifiesto S.C.U.M (Sociedad para el Exterminio del Hombre), acusó a Warhol de usar *Up Your Ass (Por el culo)*, un tratamiento de guión cinematográfico de su autoría, sin pagarle. (Tuvo también un papel menor en el film *I, a Man [Yo, un hombre]*.) En sus escritos, tan ampulosos y delirantes como *Mein Kampf*, Solanas culpaba a los hombres de todos los males del mundo y llamaba al exterminio del género masculino. Intentó matar a Warhol en junio de 1968: entró a la Factory y le disparó dos tiros a quemarropa. Cuando más tarde ese mismo día se entregó en Times Square, reconoció que su movimiento no tenía seguidores y era apenas un producto de su mente trastornada. Fue como si Solanas hubiera realizado el miedo inconsciente de Warhol a la castración por parte de la madre o un sustituto de la madre.

Todavía convaleciente en el hospital, Warhol se alegró mucho cuando su hermano John le trajo la foto autografiada que Shirley Temple le había mandado de niño, uno de sus tesoros más preciados. Este souvenir, su “ro-sebud”, es el modelo de los retratos serigráficos.⁴⁶



Marilyn Monroe (Marilyn)
CAT. Serigrafías [Screen Prints], 10

Marilyn Monroe (Marilyn)
CAT. Serigrafías [Screen Prints], 11

Marilyn Monroe (Marilyn)
CAT. Serigrafías [Screen Prints], 12

Marilyn Monroe (Marilyn)
CAT. Serigrafías [Screen Prints], 6



Self-Portrait in Drag, 1981
[Autorretrato como travesti]
CAT. Reproducciones en Polaroid [Reproductions on Polaroid], 17.



Self-Portrait in Drag, 1981
[Autorretrato como travesti]
CAT. Reproducciones en Polaroid [Reproductions on Polaroid], 18.

6. Destino manifiesto / El bigote de Dalí

El mundo homosexual masculino conserva un código aristocrático ya desaparecido: la conciencia de clase, la estratificación racial, la veneración amorral de la juventud, la belleza, el glamour, el gusto por el escándalo y el chisme, el uso del sarcasmo y la personificación teatral de los modales andróginos.

–Camille Paglia⁴⁷

Me fascinan los muchachos que se pasan la vida queriendo ser mujeres de pies a cabeza, porque tienen que trabajar muy duro –a doble turno– para librarse de todos los rasgos masculinos evidentes y adoptar todos los femeninos. [...] Parecer lo opuesto a lo que eres por naturaleza para luego ser la imitación de una mujer que en realidad era solo una fantasía es un trabajo muy duro.

– Andy Warhol⁴⁸

¡No hagas caso del hombre que está detrás del telón!
– El mago de Oz (1939)

Entre los drogones, las chicas de la alta sociedad y los *freaks* de la Factory estaba el triunvirato de travestis de Warhol, compuesto por Candy Darling, Jackie Curtis y Holly Woodlawn, inversión tragicómica de la tríada Marilyn-Liz-Jackie. Como ellas, cada uno tenía su propio *look* y su propia marca: Holly era dientuda, desaliñada, promiscua y vivía inmiscuyéndose en todas partes y haciendo escándalo; Candy era la bomba rubia inspirada en Kim Novak y Lana Turner, la imitación más acabada de una mujer (Warhol la consideraba la travesti más perfecto que conocía); y Jackie era cerebral, irónica, *camp* y autoconsciente, una especie de travesti de travesti. El trío podría también representar la tríada del aparato psíquico, con Holly como el ello desinhibido, Candy como el superyó atado a la tradición y Jackie como el yo, el sujeto constantemente cuestionado, inestable e histérico.

Decidido a recrearse y controlar su imagen, Warhol encontró en los travestis la encarnación perfecta y la

conclusión lógica de su idea de reinvenCIÓN. Compartía con ellos la identificación femenina y el deseo patológico de ser una estrella. Las travestis se rebelan contra la tesis freudiana de la anatomía como destino y al reblellarse la confirman. Tienen personalidades complejas y usan nombres compuestos. Su identidad femenina es una superficie construida que se sostiene por medio de accesorios, actuación e imitación, y apunta a disociar la anatomía, que es natural, del género, que es social. Cubierto de pelucas, uñas postizas, maquillaje y vestuario, la travesti es una parodia andante y parlante del género y la sexualidad, que anula las diferencias entre lo masculino y lo femenino, lo real y lo artificial.

Aunque la travesti es un agudo observador (“la travestismo se origina en la relación primaria entre la madre y el hijo”⁴⁹) que imita y exagera la feminidad, no se contenta con transformarse en una mujer común y corriente: quiere ser la broma sexy de Hollywood. En tanto mujer con pene, experimenta las emociones de una mujer y compone un papel destinado a atraer a los hombres, pero al mismo tiempo conoce perfectamente la naturaleza del hombre y sus deseos. El drama de la diferencia de los sexos se juega dentro de una misma personalidad. Para llevar adelante la actuación y dar consistencia a la imagen que se habían compuesto, Holly, Candy y Jackie tenían que vestirse, actuar y representar sus papeles, como divas *camp* a tiempo completo. Las mujeres tenían que trabajar muy duro en el Hollywood de Warhol mientras que, para alcanzar el estrellato, Joe Dallesandro, el actor principal masculino, sólo tenía que bajarse los pantalones.

Con travestis en diversos papeles, Warhol pudo abordar temas que de otra manera no habrían pasado la censura ni habrían sido aceptados por el amplio público en sus últimas películas, y apelar al mismo tiempo a la sensibilidad más avanzada del público *underground*. La “escena del Oscar” de *Trash* [Basura, 1969] en la que Holly llega al orgasmo con una botella de cerveza mientras Joe Dallesandro, drogado, mira y asiente, o la escena de *Women In Revolt* [Mujeres sublevadas, 1971] en la que Jackie interpreta a una maestra lesbiana de Nueva

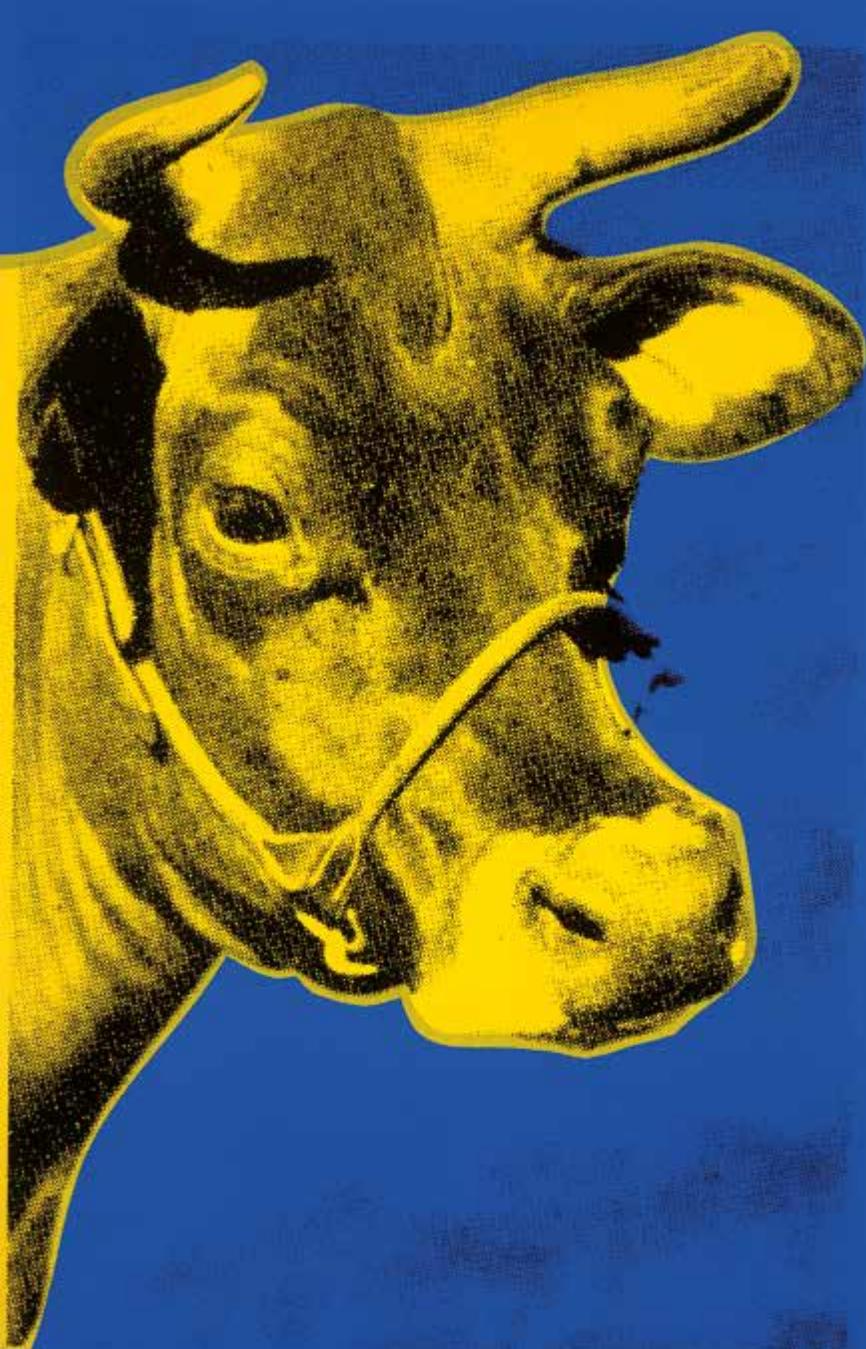
Jersey que contrata a un taxi boy llamado *Mr. America* para que le enseñe sexo, habrían sido impensables con actrices mujeres. El travesti es un sueño que desvía la atención del contenido sexual transgresor y escatológico de las películas. (La estructura narrativa relativamente convencional, de un modo similar, hacía que las películas fueran más digeribles para el público más amplio al que Warhol quería llegar.) La sola imagen de Jackie y la comedia bufa de Holly alcanzaban para inmunizarlas a la crítica. Como el afeminamiento deliberado de Warhol, la travestismo es una forma de autoprotección, una versión *camp* del efecto de alienación. Así como Warhol invalidaba cualquier burla porque era el primero en burlarse de sí mismo, las feministas no podían decir nada sobre el reemplazo burlesco de mujeres defensoras de la liberación sexual por travestis, sin hacer el ridículo.

Pese a su colección de pelucas, Warhol no era travesti. La peluca ocultaba su temprana calvicie pero también transformaba su debilidad en fortaleza, dotándolo de una imagen inmediatamente reconocible, inseparable de su imagen pública y su arte.⁵⁰ Como el bigote de Dalí, era una provocación dirigida al público, una forma de *épater les bourgeois*. Los retratos Polaroid de Warhol travestido de mujer y maquillado fueron especialmente compuestos para evocar las célebres fotografías de Man Ray de Marcel Duchamp, travestido de su *alter ego* femenina Rose Sélavy, y para convertir a Warhol en su más exitoso y espectacular heredero. (Warhol le debe mucho a Dalí y a Duchamp—y también a Hitchcock—, en tanto maestros de la comunicación creativa con el público y el uso de la ironía, el sensacionalismo y la broma para promocionarse y promocionar la obra.) Como la travesti, cuya mayor obra es él mismo, Warhol fue ajustando su imagen a lo largo de su carrera y la usaba para promocionar sus pinturas y sus películas. Su fama personal es igual, si no mayor, que la de su obra. Warhol moldeó su propio mito como parte de una apuesta a la inmortalidad. (Las *Time Capsules* [Cápsulas de tiempo] que creó en los 70 y continuó coleccionando hasta su muerte son un ejemplo de cómo dejó huella de su existencia.) Su oportunismo descarado lo llevó incluso a sacar provecho estratégico del atentado de Solanas, autorizando a la pintora Alice Neel y al fotógrafo Richard Avedon a retratar su torso cubierto de cicatrices.

Empresario experto, Warhol sabía perfectamente qué significa una imagen de producto, una marca. De ahí que ampliara y diversificara su cartera para aumentar el valor total de su franquicia, que era su fama. Usaba la propia imagen para establecer las coordenadas de la recepción de la obra y aumentar el público potencial. La idea que de él se forjaba el público a través de fotografías, entrevistas y rumores definía el modo en que se apreciaría la obra. Mantenía una activa vida social en inauguraciones, cenas, fiestas y discotecas, en parte para consolidar una imagen en la que aparecía rodeado de ricos, famosos, gente a la moda. Escribe el crítico Robert Hughes:

La televisión creaba una cultura de la impasibilidad. Warhol decidió ser el héroe de esa cultura impasible. Ya no era necesario que el artista se comportara como un loco, a lo Salvador Dalí. El viejo estilo del dandismo furioso entraba en decadencia. Otros pueden hacer el papel del loco en tu lugar: de eso se trataba la Factory de Warhol... La locura ya no significaba singularidad. La transparencia blanda de Warhol... era mucho más interesante.⁵¹

Para los 60, el de Warhol era un dandismo *cool*, encarnado en la persona de un observador desafectado y distante que contempla la acción desde la tangente. Aunque no tan ostentosa o teatral como la de Jackie Curtis, Ondine o Ultra Violet, la figura de Warhol, con sus inversiones, rechazos, tácticas evasivas y su fingida ignorancia, era también una forma de actuación. En las ruedas de prensa, a menudo dejaba que sus superestrellas hablaran por él, mientras que el carisma negativo que emanaba de su presencia muda dominaba el impacto visual del evento. Asumía una pose asexuada, respaldada en declaraciones calculadas sobre el enorme trabajo que implicaba el sexo, y sobre cómo deseaba ser una máquina, porque cualquier referencia a su homosexualidad podía espantar al público amplio que deseaba conquistar. Actuando como un zombi en las entrevistas —con respuestas monosilábicas o aceptando sin más todo lo que dijera el entrevistador— devolvía las preguntas al entrevistador. En 1967 pagó a un actor, Alan Midgette, para hacerse pasar por él en una gira por varias



universidades del Midwest. En los 70 circulaba el rumor de que Warhol había contratado a un par de dobles que se hacían pasar por él en varias fiestas para hacer creer que podía estar en todas partes.⁵² El camuflaje que usó como fondo en una serie tardía de autorretratos es la manifestación más clara de esta dinámica de exposición extrema y reticencia radical.

Aunque él mismo nunca se travistió, Warhol travesía la obra. Sus primeros *Dance Diagrams* [Diagramas de baile] y sus *Oxidation Paintings* tardías [Pinturas de oxidación] parodiaban las obras de Pollock pintadas sobre telas extendidas en el piso. En los *Oxidation Paintings* reemplazó la pintura por orín, un guiño al *Merda d'Artista* de Piero Manzoni y a la película *Teorema* de Pier Paolo Pasolini. Su serie *Shadows* [Sombras] se traviste de las *color field paintings* (pinturas de campos de color) de Morris Louis y de la abstracción de Mark Rothko y Barnett Newman (con una referencia solapada a su carrera, a la sombra de las estrellas que creaba). Sus *Brillo Boxes* [Cajas de jabón Brillo] parodiaban en igual medida “la expansión serial de un término único de Donald Judd y la repetición de una unidad idéntica de Carl Andre”⁵³. Su *Cow Wallpaper* [Empapelado con vacas] sugiere descaradamente que la pintura no es más que papel de empapelar caro, y la serie *Do-It-Yourself* [Hágalo usted mismo] para pintar con números desmitifica la figura del artista dotado de un talento único. Los eventos y las fiestas que se organizaban en la Factory eran una versión de los *happenings*. La serie *Skull* [Calavera] vuelve sin ninguna sutileza al clásico *memento mori* y a su muy difundida obsesión con la muerte. Sus primeras películas imitan el *cinema verité* y el cine porno; los *Screen Tests*, [Pruebas cinematográficas], reproducen la vanidad y la crueldad del *star system*, y las últimas películas dirigidas por Paul Morrissey y producidas por Warhol son un homenaje declarado al sistema de los estudios de Hollywood de los 30 y los 40. La Factory, el imperio de Warhol, era una extendida parodia de la bohemia, el taller de artista, la familia, la iglesia, la terapia, el estudio cinematográfico y sus muchas formas de producción masiva. Los colores brillantes, atrevidos y chillones de los retratos de Marilyn y Mao los hace parecer travestis recargados de maquillaje. Las variaciones de registro de las pinturas, que revelan que no hay dos obras

idénticas y señalan el papel central del azar y la sacralidad del gesto en el expresionismo abstracto, funcionan como el detalle del atuendo que delata al travesti.

A principios de los 80, Warhol pintó las *Rorschach*, una serie de obras que parecen versiones ampliadas de las ilustraciones con líneas borroneadas de los 50. La psicología usa los diagramas de Rorschach para adentrarse en el funcionamiento subjetivo de la mente del paciente. El diagrama se forma doblando una hoja de papel por la mitad, marcando una mitad con tinta y doblando la otra mitad mientras la tinta está fresca, de modo tal que se produzca un patrón casi simétrico. El analista le muestra luego la figura al paciente e interpreta sus respuestas. Con las *Rorschach*, Warhol se burlaba, sin duda, de las hordas de críticos y curadores que trataban de interpretar su obra, con apreciaciones puramente subjetivas y especulativas. Pero la duplicación casi idéntica de las manchas de Rorschach ofrece también una metáfora sugerente de su propia carrera. En su trayectoria de 1961 a 1968, anterior al atentado de Solanas, hay una explosión de creatividad casi sin precedentes, si se piensa que Warhol pasó de la pintura a la serigrafía y de ahí a la grilla seriada, al cine, al arte de instalación, al arte de los medios, a la producción de una banda musical y un show multimedia de luces, a la producción cinematográfica y al comercio capitalista. La carrera post-Solanas es el otro lado del papel que guarda la marca del original y conserva la forma del período anterior, pero no alcanza a mantener (salvo en contadas excepciones extraordinarias) el mismo nivel de invención formal y conceptual. Cuando Warhol se quedó sin ideas, empezó a reciclar sus glorias pasadas en las series *Reversals* [Inversiones] y *Retrospectives* [Retrospectivas], como Giorgio De Chirico, que rehizo piezas anteriores en su obra tardía. Los *remix* de las latas de sopa Campbell, los Mao y las Marilyn son una parodia consciente de su propia obra. Como dijo Marx, la primera vez como tragedia, la segunda como farsa. El equilibrio precario que había mantenido entre oropelos y sino fatal, entre ello y superyó, miedo a la muerte y miedo a la vida colapsó en 1968. En el final de su carrera, Warhol se convirtió en travesti de sí mismo.



ANDY WARHOL
Rorschach, 1984
acrílico sobre lino
416,6 x 292,1 x 5,1 cm

7. Superficial

Harold: Tiene una belleza natural poco natural. Aunque eso no quiera decir nada.

Michael: No, no lo dice todo.

H: Por supuesto que no. Depende de los ojos con que se lo mira.

M: Y es sólo superficial.

H: Sólo superficial. Y muy fugaz también. Terriblemente fugaz. Ah, sí, pobre chico la cara que tiene. Es una tragedia. Está totalmente condenado. ¿Cómo comparar su belleza con mi alma? Nunca me la vi pero sé por el rabino de mi madre que es impresionante. Aunque yo no la encuentro por ninguna parte. Si pudiera, la vendería sin pensarlo por un poco de belleza superficial, fugaz, sin sentido.

-*The Boys in the Band* [Los chicos de la banda, 1970]

Para Warhol, la fatalidad y la realidad de la muerte eran tan traumáticas que necesitaba la mediación de imágenes bellas para poder procesarla. La creación y la posesión de la belleza (como lo demuestra su compulsión al *shopping* y a la colección) son formas de aplazar la muerte, autopreservar los instintos del yo, retardar el deterioro inexorable del cuerpo, y prevenir la fragmentación psíquica. Como si frente al miedo aterrador a la muerte, Warhol no hubiese hecho más que buscarla obsesivamente. El impulso para crear una imagen inmortal de la belleza surgía precisamente de la conciencia de la mortalidad del cuerpo. Ernest Becker escribió:

... la cultura se edificó sobre la represión –no porque el hombre sólo buscara el sexo, el placer, la vida y la sociabilidad, como pensaba Freud, sino porque el hombre era en primer lugar un negador de la muerte. La conciencia de la muerte es la represión primaria, no la sexualidad.⁵⁴

La obra de arte es un símbolo permanente que le permite a Warhol escapar del mundo físico, elusivo y transitorio. La belleza es, sobre todo, una forma de rehuir el paso del tiempo.

La belleza física es el valor más trascendente de la obra de Warhol. Poseerla significa poseerlo todo, y de ahí la falta de interioridad de sus retratos. Escribe Thierry De Duve: “Marilyn hablaba de su propia imagen en términos absolutamente esquizofrénicos. No podía enfrentarse a su propia imagen y hablaba de sí misma en las fotos como ‘esa mujer’”. Warhol entendió que “ser una estrella es ser una pantalla en blanco... en la que el espectador proyecta sus fantasmas, sus sueños, sus deseos. La conexión entre Eros y Tánatos no puede disociarse... en su obra”. En este sentido, el objeto de deseo ya está muerto porque Marilyn sólo provee una pantalla para la proyección. No es sólo que la noticia de la muerte real de Marilyn tiñe de *pathos* y tragedia las imágenes que Warhol crea, sino que la propia imagen de la belleza carga consigo la idea de muerte. En *Gold Marilyn Monroe* [Marilyn Monroe dorada, 1962] la cabeza serigrafiada de la estrella está cercada por un fondo dorado como si fuera una Virgen. Para Warhol la belleza tenía el poder fetichista de rehuir la muerte psíquica, el miedo a la fragmentación y la castración. Warhol transformó a Marilyn en su doble, un sustituto glamoroso que expresaba la división del yo con su propia existencia. La muerte de Marilyn –en el uso simbólico de su imagen repetida como una pantalla para la proyección y la identificación– fue el precio de su integridad psíquica.

Norman Bates tenía a su madre encerrada en el sótano. Andy Warhol también.



ANDY WARHOL

Gold Marilyn Monroe, 1962.

[Marilyn Monroe dorada]

tinta de serigrafía sobre pintura de polímero sintético sobre lienzo

211, 4 x 144, 7 cm.

Museum of Modern Art, New York



Cross, 1981-82
[Cruz]
CAT. Pinturas [Paintings], 20

8. Síndrome de Estocolmo / César con pieles

Las diversas formas de culto que prevalecían en el mundo romano eran todas igualmente verdaderas para el pueblo, igualmente falsas para el filósofo e igualmente útiles para el magistrado.

– Edward Gibbon⁵⁵

¡Mis queridos hermanos, no olvidéis nunca, cuando oigáis pregonar el progreso de las luces, que, de las trampas del diablo, la más lograda es persuadirlos de que no existe!

– Charles Baudelaire⁵⁶

Todos tienen su propia idea de los Estados Unidos de América, y entonces lo que tienen son pedazos de un país imaginario que creen que existe pero después no encuentran ahí afuera.

– Andy Warhol⁵⁷

Cuando Warhol pintó el retrato de Liz como Cleopatra, estaba más interesado en los trajes, las joyas y el delineador de ojos (y quizás en Richard Burton con pollera, en el papel de Marco Antonio) que en el sueño de Cleopatra de gobernar conjuntamente un imperio. Del mismo modo, le interesaba menos el significado del asesinato de Kennedy que lo bien que le quedaba a Jackie el velo del luto (“¡Se la ve fantástica!”, decía Andy. “Es lo mejor que pudo haber hecho en su vida”⁵⁸). La política no era su fuerte.

La mayoría de los intentos críticos de leer la dimensión política en la obra de Warhol y ver en él una especie de cripto-marxista caen en una autoparodia inconsciente. Cuando estaba en juego su dinero era Republicano, pero era Demócrata liberal en casi todo lo demás. Hay tan poca convicción política conservadora en sus retratos del Sha de Irán y su infructuosa búsqueda de un encargo de Imelda Marcos, como solidaridad con el pacifismo o el socialismo internacional en el afiche para la campaña de George McGovern o la serie de *La hoz y el martillo*. La obra de Warhol, sin embargo, tiene

más carga política e ideológica que la de muchos artistas comprometidos, evidente en el grado patológico de identificación con el proyecto americano, el híbrido de cinismo e idealismo, el materialismo de su sistema económico y la subjetividad radical heredada de los protestantes disidentes que fundaron el país.⁵⁹

Esta patología le permitió crear un conjunto de obras que abrazaron el *American way of life* aun cuando revelaran su lado oscuro. Warhol no era un *magister ludi* que atacaba solapadamente la cultura popular: algo que lo distingue de sus colegas pop y las legiones de epígonos (entre quienes Jeff Koons y Damien Hirst son apenas los ejemplos más célebres) es el grado en que su obra es producto de su patología. Los “quince minutos” de Warhol, su visión de un futuro reparto igualitario de la fama, prefigura la pesadilla de una masa humana indiferenciada, que para captar la atención de la cámara necesita despliegues cada vez más espectaculares y abyeccos de narcisismo y regresión voluntaria. Lo que sucedía en la Factory era apenas un aperitivo comparado con la orgía de voyeurismo y exhibicionismo a la que asistimos hoy en YouTube, *American Idol*, los *reality-shows* y MySpace.

El síndrome de Estocolmo es un mecanismo defensivo por medio del cual el cautivo se identifica con su capto. ⁶⁰ Por clase y orientación sexual, Warhol era una figura marginal pero nunca idealizó a la clase trabajadora. Nunca simpatizó con el radicalismo exquisito ni con el izquierdismo à la page y nunca creyó en el reparto de la riqueza. Su identificación con los ricos es, paradójicamente, vocacional y a la vez condicionada. Su arte es una celebración y una afirmación decidida de la élite. Como observó Jeff Wall, Warhol es un “artista contrarrevolucionario”. ⁶¹ Su obra es el Termidor de la vanguardia y señala la reintegración del artista al orden social. El artista deja de ser un rebelde o un *outsider* para convertirse en un intérprete de la cultura establecida, un proveedor de mercancías de lujo, un miembro de la élite como cualquier otro, y un animador del mundo del espectáculo (cuando no un bufón de la corte), que se deleita con su nuevo y a la vez viejísimo papel. Como los poetas latinos de la época de Augusto, su sumisión a la autoridad sociopolítica es total.



Blow Job, 1964
[Mamada]
CAT. Películas [Films], a.1

El arte de Warhol encarna el giro de la naturaleza a la cultura y, en este sentido, representa, aun sin propónerselo, la hegemonía global de los Estados Unidos. Su conquista de los altos mandos no sólo del mundo del arte sino también de la cultura popular estadounidense (una cultura que todavía no ha terminado de digerir su influencia y evaluar su alcance) es paralela a la expansión del paradigma capitalista estadounidense mediante la diseminación de imágenes y la comercialización del deseo y la fantasía. La publicidad crea el deseo recubriendo los productos de *glamour* y llamando a la identificación. “Los publicistas vendieron tan bien el *American way of life* en las últimas décadas que los cigarrillos se siguen asociando a los vaqueros.”⁶² La hegemonía de los Estados Unidos se promociona como un producto o una marca y descansa en la construcción de una imagen de escala mítica para persuadir al resto del mundo de su conveniencia. La campaña para que el mundo entero se abriera a los mercados estadounidenses se llevó a cabo mediante una guerra de imágenes⁶³ y los Estados Unidos tuvieron que vestirse para la ocasión.

El imperio americano es un imperio travesti. Y por más lograda que sea la realización, la manzana de Adán siempre devela la jugada. A diferencia de sus antecesores romanos y británicos, que afianzaron el control mediante la colonización directa –gendarmes, gobiernos civiles, gurkas–, los Estados Unidos implementaron acuerdos económicos informales, afianzados mediante democracias burguesas y alineamientos estratégicos cuando era posible, y mediante golpes de estado o decretos autoritarios cuando era necesario. Su legitimidad se funda sobre todo en imágenes míticas del “sueño americano”: prosperidad, tecnología, bienes de consumo, Hollywood y la televisión, un paraíso engañoso que seduce a los sujetos. La proliferación de estas imágenes funcionó como el “simple desplazamiento que deja ver el todo desde un ángulo completamente nuevo” y permitió que los Estados Unidos lograran indirectamente lo que ni César, ni Napoleón, ni ninguno de los administradores del Imperio Británico pudo conseguir a través de la fuerza, la ocupación, la masacre y el terror. Es mucho más fácil y más pragmático subcontratar a los



Empire, 1964
[Imperio]
CAT. Películas [Films], a. 2

socios locales, los títeres de turno, y los colaboracionistas para el trabajo sucio: se trata de adoptar la lógica del principio económico de la ventaja comparativa. La cultura norteamericana es el caballo de Troya con que se empaquetó la hegemonía de los Estados Unidos. En el lugar de la realeza está Hollywood, un sistema imperial en el que las estrellas de cine actúan como procónsules y las multinacionales sostienen a las fuerzas de seguridad. Si se mantiene el yugo flojo, es posible que el imperio dure, quizás para siempre.

La fantasía es la argamasa que sostiene el relato principal. Se trata de convertir a los dominados del imperio en muñecos que no saben o simulan no saber que están siendo literalmente explotados y castrados en términos figurativos, mientras que los agentes imperiales invocaban la responsabilidad de un mandato histórico más alto, desde la “paz para siempre” de Woodrow Wilson a la “nación indispensable” de Bill Clinton.⁶⁴ Se trata de obtener la connivencia de una prensa abyecta⁶⁵ que funciona como muñeco del ventrílocuo de la ideología reinante. Se trata, finalmente,

de aferrarse a la falsa ilusión heredera de la Ilustración, de que la historia se puede coreografiar para satisfacer los intereses de los Estados Unidos. “Ahora somos un imperio y cuando actuamos creamos nuestra propia realidad.”⁶⁶ Comentaristas, expertos, periodistas, académicos, políticos y otros idiotas útiles norteamericanos rechazan sistemáticamente la idea de los Estados Unidos como imperio. Como sucede con el diablo de Baudelaire, estas negativas causan al imperio americano más ganancias de poder simbólico que pérdidas. El control estricto de los términos del debate, los símbolos y las imágenes que lo representan es esencial, un asunto de seguridad nacional.

En su ensayo “Will You Ever Shave Your Beard?” [¿Alguna vez te afeitarás la barba?], Edmundo Desnoes reconstruye el plan de la CIA para que a Fidel se le cayera la barba:

El ejemplo más absurdo, oneroso y ridículo es el plan de la CIA –reconocido ante el Congreso– para conseguir que el líder cubano perdiera

su copiosa barba mediante el uso de sustancias químicas agregadas a sus cigarros o algún otro recurso igualmente estrafalario... La premisa era que Fidel Castro perdería su potencia política sin la barba. Sansón, Castro y la CIA Dalila. Ya no tendría ninguna autoridad ni prestigio y, en otras palabras, se convertiría en un personaje de comedia, el hazmerreír del público de Cuba y el Tercer Mundo.⁶⁷

Desnoes enumera después las ventajas que la barba le confería al revolucionario cubano: no sólo era "muy conveniente no afeitarse en la Sierra", sino que creaba una "marca pintoresca del rebelde" y, más aún, Castro "tiene una pequeña papada que la barba oculta".⁶⁸ La barba hace de una necesidad práctica una imagen atractiva y crea un símbolo potente.

Los Estados Unidos son una especie de *test* de Rorschach donde lo que ves refleja lo que eres. En el crisol de razas estadounidense se abandona la identidad anterior para asumir una nueva y obtener así una recompensa económica. La asimilación tiene su propia lógica capitalista: cada nuevo ciudadano es un nuevo cliente. Hay que borrar las culturas existentes para hacer lugar a la pantalla en blanco en la que se proyectarán las imágenes del bendito *American way of life*.

La película de Warhol, *Blow Job* [Mamada, 1963], destila también esta variante de la dinámica amo-esclavo, mediada por imágenes de deseo fabricadas. Porque, ¿cuál es el verdadero tema de *Blow Job*? ¿Es el acto sexual? ¿Nos identificamos con el joven que está contra la pared? ¿Es un acto de dominación, un juego de poder explícito? ¿Somos voyeurs de nuestras propias fantasías? Quizás no sucede nada o no es más que una distracción, o algo que imaginamos. Un verdadero espejo, entonces, y una pantalla del sueño en blanco que refleja los deseos del espectador.

El "sueño americano" es una fantasía basada en la idea del ascenso social ilimitado. El éxito no tiene requisitos ni límites. La mentalidad americana está dispuesta a tolerar enormes desigualdades en la medida

en que garantizan la posibilidad del gran salto. Es por eso que los participantes de "Reina por un día" cuentan sus terribles historias para ganarse una heladera y los pobres siguen comprando billetes de lotería. La ideología del gran salto es lo que hace posible programas como *Star Search* o *Project Runaway*. El todopoderoso dólar ha reemplazado a la religión como verdadero árbitro del valor y promesa de felicidad.

"Glenn O'Brien: ¿Crees en el 'sueño americano'?

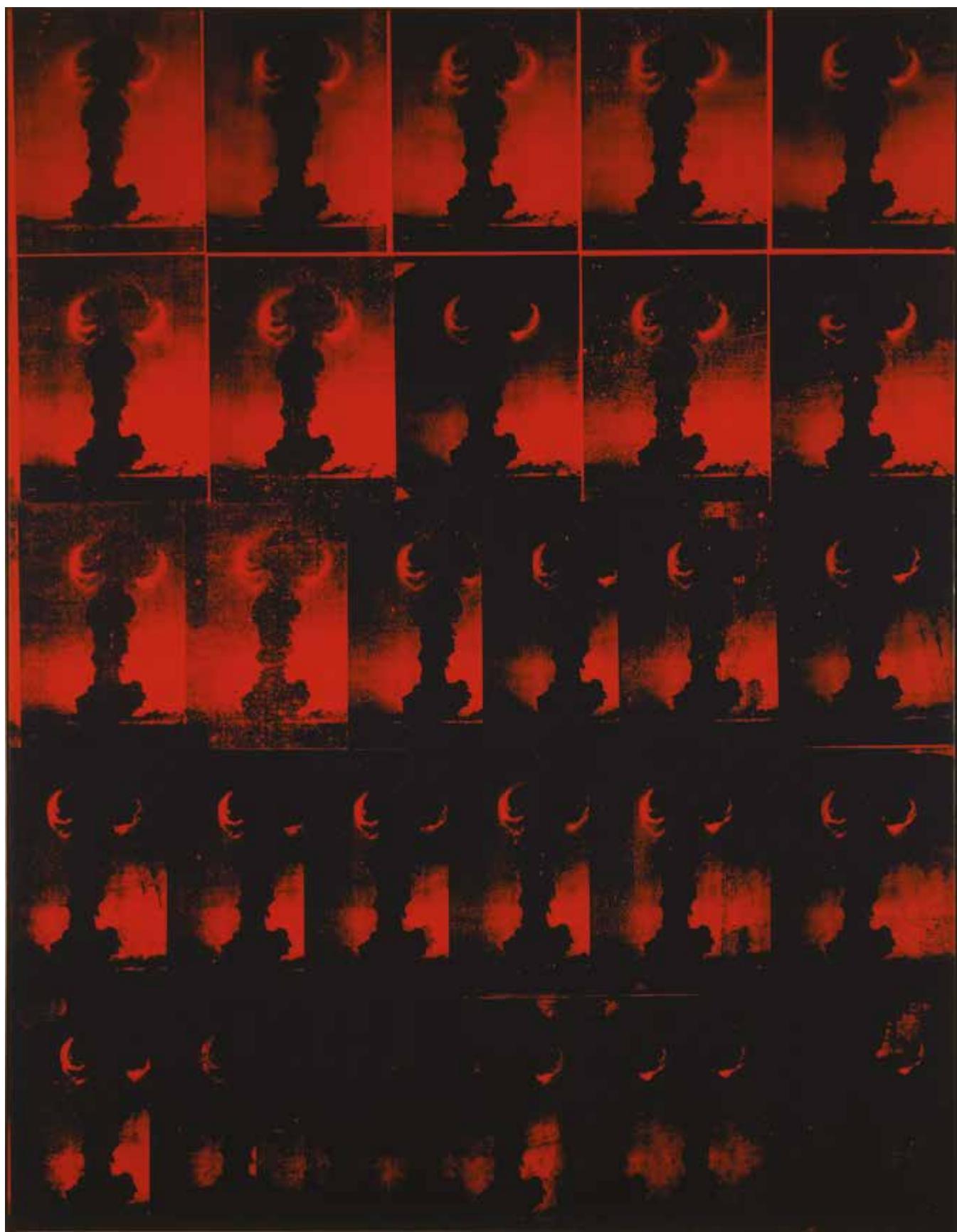
Andy Warhol: No creo, pero creo que podemos ganar dinero con él".⁶⁹

Hay una escena de *Women in Revolt* (1971), una de las últimas películas que produjo Warhol, que condensa perfectamente esta dialéctica típicamente americana de la fantasía y la desilusión:

En *Women in Revolt*, Jackie Curtis improvisó una de las líneas que mejor expresan la desilusión con el sexo, en el papel de una maestra virgen de Bayonne, Nueva Jersey, forzada a complacer oralmente –con una mamada– a *Mr. America*. Después de atragantarse y acabar como puede, la pobre Jackie no sabe si tuvo sexo o no. "No puede ser por esto que miles de chicas se suicidan cuando los novios las abandonan..."⁷⁰

Jackie le hace una felación a *Mr. America* para integrarse al orden simbólico. Mientras tanto, el ex levantador de pesas convertido en prostituto le suelta una pregunta: "¿Qué se siente estar chupándosela a *Mr. America*?".

Febrero-Mayo 2009



ANDY WARHOL

Red Explosion (Atomic Bomb), 1963

[Explosión Roja (Bomba atómica)]

tinta de serigrafía y acrílico sobre lino

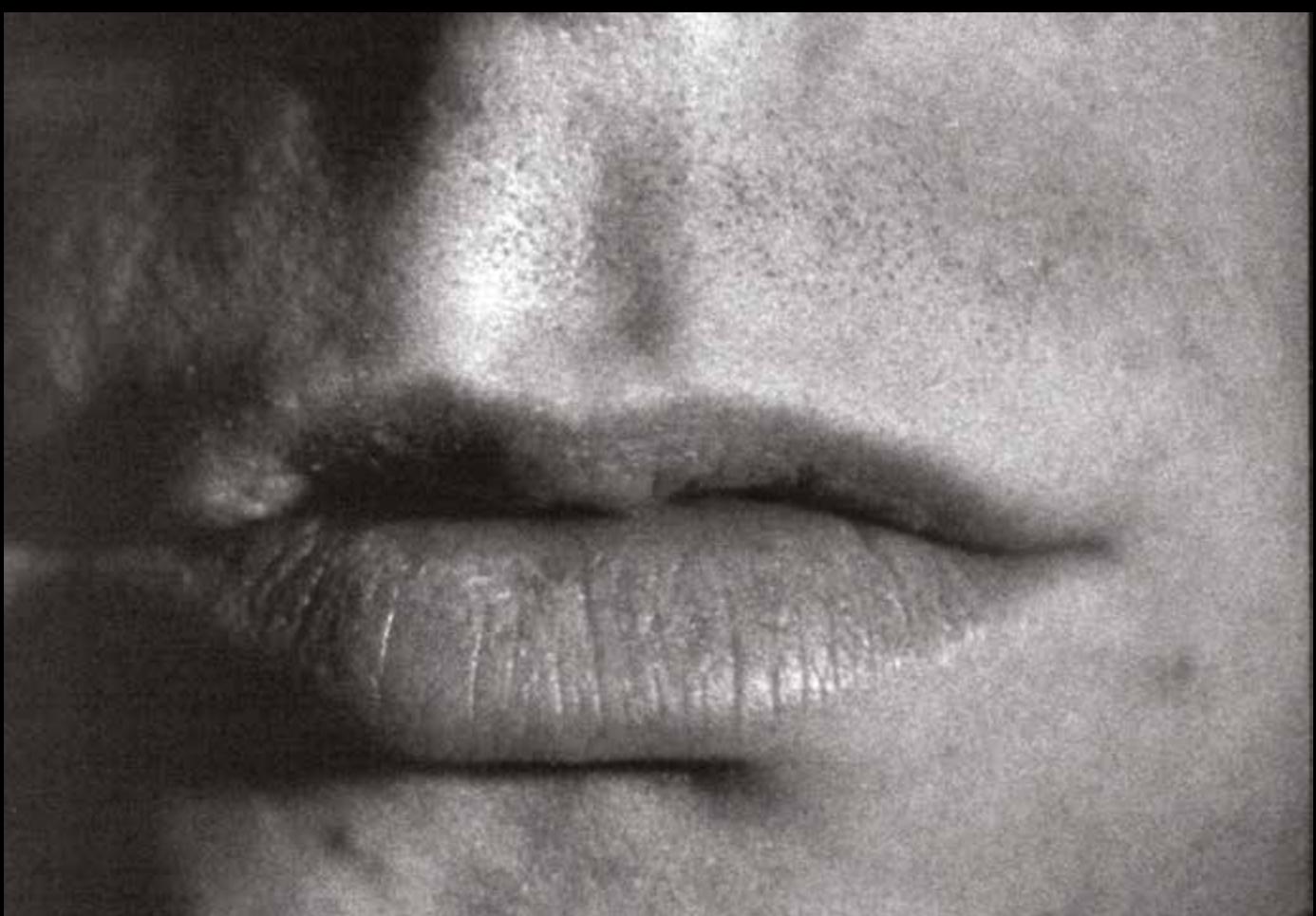
264 x 204 cm

Daros Collection, Switzerland

- ¹ Bergen, Edgar y Charlie McCarthy, *Letter of Introduction*, 1938. Edgar Bergen fue un ventrilocuo muy popular en el cine y la radio de los años treinta; Charlie McCarthy era el nombre de su muñeco. Cuando era chico, Warhol era un admirador fanático de Bergen.
- ² Slate, Lane "USA Artists: Andy Warhol and Roy Lichtenstein," producido por Net, 1966; 30 min. 16mm, b/n; transcripta en: *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, Kenneth Goldsmith (ed.), Nueva York, Carroll & Graf Publishers, 2004, pp. 80-81.
- ³ Cf. el brillante análisis de Elisabeth Bronfen de las imágenes onfálicas de Psicosis en el capítulo "Navel Inversions" de su *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*. Princeton University Press: Princeton, Nueva Jersey, 1998.
- ⁴ Adapté aquí la sinopsis de la película que hace François Truffaut en *Hitchcock / Truffaut* y agregué terminología psicológica. Véase Truffaut, François, *Hitchcock/Truffaut*, Nueva York, edición revisada, Simon & Schuster, 1999, p. 266.
- ⁵ Truffaut, François, *Hitchcock / Truffaut*, p. 282.
- ⁶ También debo esta observación a Bronfen, *ibidem*.
- ⁷ Freud sostiene que la ansiedad de la castración está vinculada a la ansiedad que produce la imposibilidad de volver al vientre materno.
- ⁸ Berg, Gretchen "Andy Warhol: My True Story", verano de 1966, incluido en: *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, Kenneth Goldsmith (ed.), Nueva York, Carroll & Graf Publishers, 2004, p. 90.
- ⁹ De Duve, Thierry "Andy Warhol, or The Machine Perfected", Rosalind Krauss (trad.) en: *October* 48, Cambridge, MIT Press, 1989 p. 4.
- ¹⁰ Vogel, Amos *Film as a Subversive Art*, 1974, reproducción facsimilar D.A.P./C.T. Editions, Nueva York, 2005, portada.
- ¹¹ El uso del cuerpo maternal, la ropa y la "peluca barata" evoca al artista primitivo que creaba su obra a partir de los cuerpos de sus ancestros. Como si los episodios psicóticos de Norman fueran trances en los que el espíritu de la madre lo posee.
- ¹² Freud, Sigmund, *An Outline of Psychoanalysis*, Nueva York, W.W. Norton & Company Inc., 1949, p.p. 116-117.
- ¹³ Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", incluido en *Art in Theory 1900-2000*, Charles Harrison y Paul Wood (eds.), Malden, Massachusetts, Blackwell Publishing, p. 984.
- ¹⁴ *Ibidem*, p.p. 984-85.
- ¹⁵ Rycroft, Charles, *Imagination and Reality*, Londres, Maresfield Library, 1968, p. 1.
- ¹⁶ Mekas, Jonas, "Notes after Reseeing the Movies of Andy Warhol", en: *Andy Warhol*, Londres, The Curwen Press, 1970, p. 139.
- ¹⁷ Rimbaud, Arthur, *Obra Completa*, (trad. J. F. Vidal-Jover), Barcelona, Ediciones 29, 1977, p. 252.
- ¹⁸ Mostrando actividades cotidianas –parejas que se besan o hacen el amor, Baby Jane Holzer cepillándose los dientes- las películas comparten una sensibilidad emergente por entonces, que buscaba eliminar la separación entre el arte y la vida. A principios de los sesenta surgieron el movimiento Fluxus, los *happenings* y el *Store* de Claes Oldenburg en el Lower East Side, al tiempo que Rauschenberg proclamaba que quería actuar en el límite entre el arte y la vida y Jack Smith invitaba a cualquiera que anduviera por ahí a actuar en sus películas.
- ¹⁹ Emile de Antonio se toma una botella de whisky y se desmaya, Taylor Mead le muestra el culo a la cámara durante setenta minutos, Gerard Malanga penetra a una mujer mientras Ondine los mira.
- ²⁰ Rycroft, Charles, *Imagination and Reality*, p. 6.
- ²¹ Warhol, Andy y Pat Hackett, *popism: The Warhol Sixties*, Nueva York, Harcourt, Inc., 1980, p. 294.
- ²² Warhol, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, Nueva York, Harcourt, Inc., 1975, p.p. 52-53.
- ²³ Bockris, Victor, *Warhol: The Biography*, Londres, Da Capo, 1997, 2003, p. 480.
- ²⁴ Su padre trabajó en grandes construcciones y murió en 1942 (en un escenario similar al de la serie *Death and Disaster*), después de una larga enfermedad que contrajo por haber bebido agua contaminada en una obra en West Virginia. Andrej Warhol era adusto, terco, estricto y reservado. Warhol tenía catorce años cuando murió. Su padre tenía unos cuantos miles de dólares ahorrados e instruyó a los hermanos mayores, Paul y John, para que los invirtieran en la educación de Warhol.
- ²⁵ Chasseguet-Smirgel, Janine, *Sexuality and Mind: The Role of the Father and the Mother in the Psyche*, Londres, Karnac Books, 1986, p. 86.
- ²⁶ Rank, Otto, *The Myth of the Birth of the Hero and Other Writings*, Nueva York, Vintage Books, 1949, p. 148.
- ²⁷ *Ibidem*, p.p. 139-140.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 153.
- ²⁹ Con otro énfasis, Victor Bockris señala algo similar en *Warhol: The Biography*, p. 41.
- ³⁰ Koestenbaum, Wayne, *Andy Warhol*, Nueva York, Viking Penguin, Penguin Putnam, Inc., 2001, p. 32.
- ³¹ " 'Tiene un problema' era la frase en clave que Andy usaba para decir que alguien era 'gay'. Pensaba que, tarde o temprano, toda la gente que conocía 'tenía un problema'. O que se casaba por dinero." – Colacello, Bob, *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*, 1990, reeditado en Nueva York, Cooper Square Press, 2000, p. 42.
- ³² Los actos homosexuales todavía eran ilegales en los Estados Unidos cuando Warhol comenzó a hacer sus pinturas y sus películas.
- ³³ Estoy en deuda aquí con el imprescindible libro de Juan A. Suárez *Bike Boys, Drag Queens and Superstars*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press, 1996.
- ³⁴ Warhol, Andy, *America*, Nueva York, Harper & Row, Publishers, 1985, p. 165.
- ³⁵ De Duve, Thierry, "Andy Warhol, or The Machine Perfected", op. cit., p. 13.
- ³⁶ Ballard, J.G. citado en Foster, Hal, "Death in America" (1996), en: *Andy Warhol*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2001, p. 76.
- ³⁷ Hasta entonces había vivido en el mismo piso que Warhol. La mudanza al sótano coincide con la creación de las primeras obras pop en 1959.
- ³⁸ Véase Bockris, Victor, *Warhol: The Biography*, p. 362. Durante años, Warhol negó la muerte de Julia ante sus amigos íntimos: "Aunque Jed [Johnson, el novio de Warhol] estaba todo el día con Andy en esa época, no tenía idea de que Julia había muerto. 'Fui amante de Andy durante doce años. Nunca me habló de nada personal'. Según Vincent Fremont, pasaron años hasta que Andy habló de la muerte de la madre con alguien en la Factory. 'Yo sólo supe de la muerte de la madre de Andy un par de años después. Era algo que nunca mencionaba. Andy nunca hablaba de su familia'. Cuando Brigid Polk le preguntó por la madre, Andy dijo: 'Cambio de canal, como si fuera la televisión, y digo que se fue de compras a Bloomingdale's'".
- ³⁹ Después del estreno de la película *Cleopatra* (1963), protagonizada por Elizabeth Taylor, se puso de moda el maquillaje abundante de los ojos, al presunto estilo egipcio. De la misma manera, cuando en agosto de 2008 el candidato a presidente republicano John McCain eligió a la gobernadora Sarah Palin como candidata a la vicepresidencia, las gafas de Palin se pusieron de moda y muchas mujeres estadounidenses se desesperaban por comprarse gafas idénticas.

- ⁴⁰ Rank, Otto, *The Myth of the Birth of the Hero and Other Writings*, p. 142.
- ⁴¹ Thierry de Duve y Juan A. Suárez, por nombrar sólo dos.
- ⁴² Benjamin, Walter, "A Small History of Photography" (1931), en: *One Way Street*, tr. Edmund Jephcott y Kingsley Shorter, London: New Left Books, 1979, pp. 240-257. Citado en Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious* (1993), Cambridge, MA: The MIT Press, p. 178.
- ⁴³ "El arte pop puso el interior en el exterior, y el exterior y en el interior", Warhol, Andy, *popism: The Warhol Sixties*, p. 3.
- ⁴⁴ Su identificación con Sedgwick era particularmente intensa: "Según el sobrino de Andy, James Warhola, Andy empezó a menearse por la casa con calzas negras y una camiseta o una camisa rayada de faldón largo, tal como Edie." Victor Bockris, *Warhol: The Biography*, p. 223.
- ⁴⁵ Cuando no una obsolescencia intrínseca.
- ⁴⁶ La última toma de *El ciudadano Kane* de Orson Welles (1941) explica la enigmática última palabra del agonizante magnate de la prensa Charles Foster Kane: "rosebud" es el nombre del trineo que tenía de niño.
- ⁴⁷ Paglia, Camille, *Sexual Personae*, Nueva York, First Vintage Books Edition, Vintage Books, 1991, p. 557.
- ⁴⁸ Warhol, Andy, *THE Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, p. 54.
- ⁴⁹ Paglia, Camille, *Sexual Personae*, op. cit., p. 508.
- ⁵⁰ "Existe hoy una extraña disociación del sexo, no sólo de la persona humana sino también de la unidad del cuerpo. La mecanización total de nuestra vida nos hace creer que si nos aplicamos medicamentos externos, prendas o perfumes en todas las partes del cuerpo seremos más atractivos o exitosos", Rudolf E. Morris, "How Refreshing to See a Critique of a Period and of its Morals Avoiding Moral Indignation!" en: *McLuhan: Hot & Cool*, Gerald Emanuel Stearn (ed.), Nueva York, Signet Books, 1969, p. 89.
- ⁵¹ Hughes, Robert, "Andy Warhol", en: *Nothing If Not Critical*, Nueva York, Penguin Books, 1990, p. 248.
- ⁵² Morgan, Stuart, "Andy and Andy, the Warhol Twins: a Theme and Variations", en: *What the Butler Saw*, Londres, Durian Publications Ltd., 1996, p. 178.
- ⁵³ Krauss, Rosalind, "Carnal Knowledge" (1996), incluido en: *Andy Warhol*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2001, p. 117.
- ⁵⁴ Becker, Ernest, *The Denial of Death*, Nueva York, The Free Press, 1975, p. 96.
- ⁵⁵ Gibbon, Edward, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, vol. 1, capítulo 2, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1993, p. 34.
- ⁵⁶ Charles Baudelaire, *Pequeños Poemas en Prosa* (ed. y trad. José Antonio Millán Alba), Madrid, Cátedra, 1986, p. 104.
- ⁵⁷ Warhol, Andy, *America*, p. 8.
- ⁵⁸ Giorno, John, "Andy Warhol's Movie Sleep", en: *In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*, Nayland Blake, Lawrence Rinder y Amy Scholder (eds.), San Francisco, City Lights Books, 1995, p. 203.
- ⁵⁹ Cuando le presentaron pruebas incontestables de la participación de los Estados Unidos en las magras ventas de armas Irán-Contras, dijo Ronald Reagan: "Hace unos meses le dije al pueblo americano que no comerciaba armas por rehenes. Mi corazón y mis mejores intenciones me dicen que esto sigue siendo verdad. Pero los hechos y las pruebas me dicen lo contrario."
- ⁶⁰ El caso más famoso de síndrome de Estocolmo fue el de Patty Hearst, la nieta del magnate de la prensa William Randolph Hearst, secuestrada por el Ejército Simbiótico de Liberación, en 1974. Hearst se unió a sus captores por su propia voluntad, se cambió el nombre por Tania (el nombre de guerra de Haydée Tamara, la compañera del Che Guevara), y participó en varios asaltos a bancos y otros crímenes menores. Arrestada en 1975, fue condenada a 35 años de prisión en 1976, a pesar de que alegó haber sido víctima del síndrome de Estocolmo. El presidente Carter conmutó la pena en 1979 y después de ser liberada se casó con su antiguo custodio. Aquí también, por sus propios sentimientos o porque la tragedia vuelve como farsa. El presidente Clinton le concedió perdón presidencial en 2001.
- ⁶¹ Wall, Jeff, "A Draft for Dan Graham's Kammerspiel", en: *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 2007, p. 29, nota 12.
- ⁶² Graper, John, "Cowboys and Cigarettes", *Financial Times*, 23 de abril, 2009, p. 9.
- ⁶³ Las imágenes de las víctimas del huracán Katrina eran impactantes, precisamente, porque mostraban a los Estados Unidos como un país del Tercer Mundo, y contrastaban con la versión colorida y resplandeciente que aparece en el cine y en la televisión, como una grieta en la consistencia simbólica del espectáculo.
- ⁶⁴ Quizás George W. Bush, con su mezcla de cinismo desnudo y crasa estupidez, es la manifestación más pura de este fenómeno. No cabe duda de que sus llamados a "librar al mundo del mal" develaron los mecanismos del imperialismo, ocultos durante años bajo una fachada más diplomática.
- ⁶⁵ No tanto porque una parte importante del *The New York Times* esté dedicada a la publicidad, sino porque a veces es difícil distinguir un informe sobre las mejores bikinis del verano de un pastiche de lugares comunes, sazonado con evasivas y suficiencia.
- ⁶⁶ Citado en Suskind, Ron, "Faith, Certainty, and the Presidency of George W. Bush", *New York Times Magazine*, 17 de octubre, 2004.
- ⁶⁷ Desnoes, Edmundo, "Will You Ever Shave Your Beard?", en: *On Signs*, Marshall Blonsky (ed.), Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1985, p.p. 12-13
- ⁶⁸ Ibíd.
- ⁶⁹ O'Brien, Glenn, "Interview: Andy Warhol", en: *High Times*, 24 de agosto, 1977. *I'll Be Your The Selected Andy Warhol Interviews*, Kenneth Goldsmith (ed.), Nueva York, Carroll & Graf Publishers, 2004, p. 261.
- ⁷⁰ Warhol, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, p. 55.
- (p. 50-51)
- Prueba cinematográfica [Screen Test]: *Gino Piserchio*, 1965
CAT. Películas [Films], a.5
- Prueba cinematográfica [Screen Test]: *Gerard Malanga*, 1964
CAT. Películas [Films], a.4
- Prueba cinematográfica [Screen Test]: *Billy Linich*, 1964
CAT. Películas [Films], a.4
- Prueba cinematográfica [Screen Test]: *Lou Reed (Lips) [(Labios)]*, 1966
CAT. Películas [Films], a.4



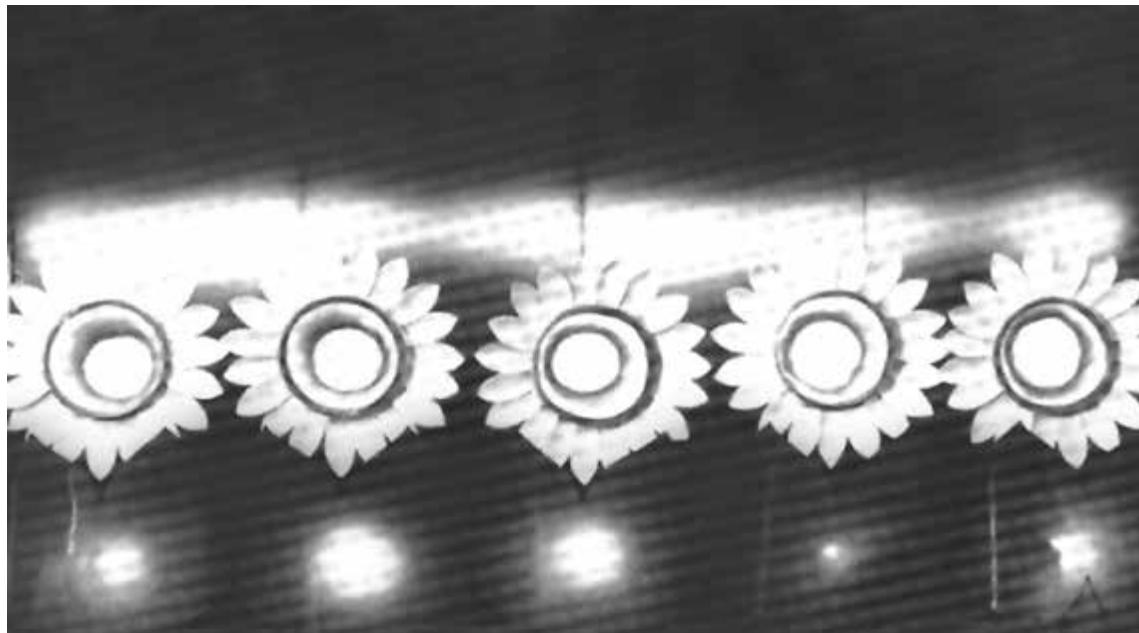




Self-Portrait (Being Punched), 1963-64
[Autorretrato (Siendo golpeado)]
CAT. Fotografías de cabina [Photobooth Pictures], 1

¿AFINIDADES POP?

ANA LONGONI



SUSANA SALGADO

Girasoles, 1966

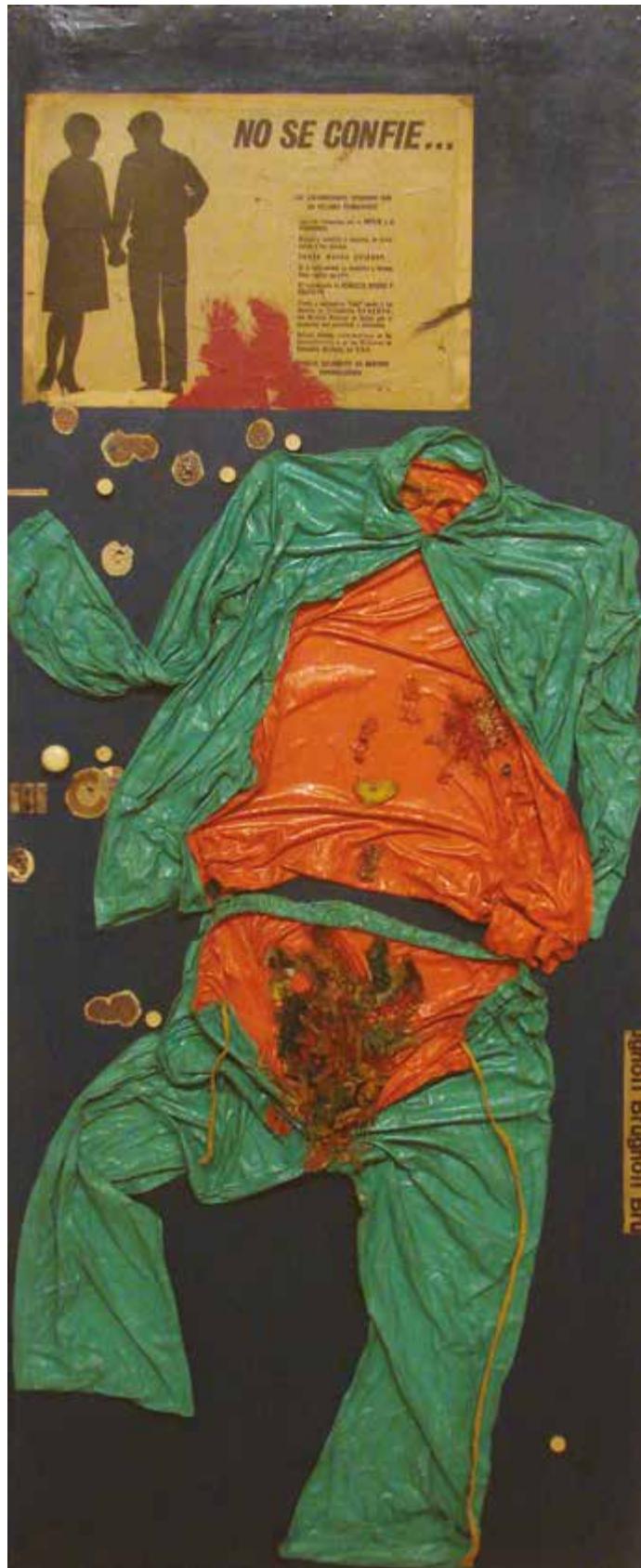
Acrílico, paneles, poximix, esmalte sintético y luz eléctrica
Archivo Jorge Romero Brest

1.

Una hilera de gigantescos girasoles iluminados desde su interior, construidos con acrílico y poximix: así era la obra presentada por la artista argentina Susana Salgado, al Premio Nacional Di Tella en 1966. Recibió el primer premio por parte de un jurado integrado por Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, y dos entusiastas del pop, Otto Hahn y Lawrence Alloway. Este último, en ocasión del dictamen, declara: "Buenos Aires es ahora uno de los más vigorosos centros 'pop' del mundo". Salgado, según el rumor, no asistió a recibir el galardón porque era parte del elenco que representaba en ese momento la obra teatral *Drácula*, de Alfredo Rodríguez Arias.

La prensa ubica a la ganadora dentro de lo que denominaba *grupo pop*, junto a Dalila (también Delia) Puzzovio, Carlos Squirru, Edgardo Giménez, Juan Stoppani, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Alfredo Rodríguez Arias y Roberto Plate, varios de los cuales compartían desde 1963 la vivienda-taller

ubicada en la calle Pacheco de Melo 2952. En ese "alocado villorrio indio",² según la definición de Alloway, montan sus propias muestras y espectáculos. Sin duda, sus producciones sintonizan con cierta sensibilidad asociada al pop (desparpajo y hedonismo, quiebre de las convenciones del "buen gusto", citas y recursos de la industria cultural y la publicidad, empleo de materiales "bajos" y efímeros, expansión del arte hacia el terreno de la moda, el diseño, etcétera). Sin embargo, el teórico y animador de la vanguardia Oscar Masotta no parece coincidir con la optimista evaluación de Alloway. En lo que describe como "la pluralidad de proposiciones de los argentinos" no encuentra paralelos ni versiones del pop, sino diversos caminos que empiezan a delimitar lo que nombra —citando quizás a Pierre Restany— un "folklore" propio de la cultura de Buenos Aires.³ Masotta evita designar como *pop* a nadie dentro del vasto conjunto de jóvenes creadores que sacudían como un sismo la escena artística local, y opta por nombrarlos como "los imagineros argentinos".



FRANCISCO BRUGNOLI
No se confie, 1965
técnica mixta sobre aglomerado
196,6 x 80 cm
Colección Museo de Arte Contemporáneo,
Universidad de Chile (Comodato Francisco Brugnoli, 2009)
Cortesía del MAC

Un overol de trabajo, de pie, rígido y vacío –o mejor lleno de la ausencia de su habitual portador– en medio de una sala de exposiciones. Forma parte de la serie de mamelucos “pegoteados” que desde 1965 produjo el chileno Francisco Brugnoli, a partir de ropa de trabajo impregnada en pintura y plastificada. Des-habitados por asalariados fantasmales, los pegoteados devenían en signos metonímicos del anonimato de la clase trabajadora en la sociedad de masas. Para fabricar lo que llama “hechos de arte”, Brugnoli junto a Virginia Errázuriz reúnen desechos urbanos, plásticos, fragmentos de automóviles y máquinas. Reclaman al arte, en los intensos años previos al golpe de Estado de 1973, un “encuentro con un imaginario popular”; y toman como materia elementos de la iconografía popular, de sus juguetes y su vestimenta, así como productos de la sociedad de masas (gráfica, afiches e historietas). En un tránsito acelerado de la representación a la presentación de situaciones, se sitúan en tanto observadores y recolectores de situaciones cotidianas, sobre las que llaman la atención al recortarlas y resignificarlas, al colocarlas en otro contexto. Pretenden interpelar a un público más vasto y popular, al proyectarse fuera de los espacios de exhibición cerrados, y proponer instalaciones en espacios públicos, ferias, parques o calles. En su tiempo, reciben el mote de Brigada Mondrián, como contrapunto estético (y, a la vez, equiparación política) con brigadas muralistas como la Ramona Parra o la Inti Peredo, que pintan contemporáneamente los muros de la ciudad. Si la crítica periodística elige descalificar como pop estos y otros trabajos experimentales, Miguel Rojas Mix –Director del Museo de Arte Contemporáneo durante el gobierno de la Unidad popular– toma distancia de esta inclusión y habla de un nuevo “movimiento escultórico neofigurativo”.

Un globo de historieta parte de la boca de un campesino andino, con su chullo y su poncho, y un enorme dedo índice en primer plano que señala directamente al espectador mientras reclama enfáticamente la adhesión a la causa revolucionaria porque “la reforma agraria te está devolviendo las tierras

que te quitaron los gamonales". Concluye con el imperativo en idioma quechua "¡Jatariy!" [¡Levántate!]. El tratamiento de la imagen es claramente deudor del sistema de puntos de los cuadros de Lichtenstein, quien a su vez reproduce la técnica de las historietas populares. Incluso parece citar la conocida imagen de Tío Sam convocando a los jóvenes a enrolarse imprecándolos con un "I want you", con el mismo gesto imperativo de señalar al espectador para convocarlo a la acción, aunque por cierto se trate de una cruzada ideológica de signo contrario.

Es uno de los afiches en apoyo a la reforma agraria impulsada por el gobierno de Velasco Alvarado, que el artista peruano Jesús Ruiz Durand realiza a fines de los 60 para contribuir a la propaganda oficial de las medidas tomadas entre sectores campesinos. Así relata la experiencia Ruiz Durand:

"Algunos periodistas y artistas conformamos un pequeño equipo de comunicación que trataba de romper con el esquema tradicional de la rutinaria labor de una clásica oficina de relaciones públicas. [...] El denominador común de este grupo de comunicación fue más la amistad y el entusiasmo que una ideología política o concepción cultural compartida. [...] Se produjo no obstante un paquete de material de difusión y divulgación de los aspectos más relevantes de la Reforma Agraria, incluyendo un grupo de afiches".

El historiador del arte Gustavo Buntinx considera que esta producción "radicaliza las premisas iconográficas del pop, reemplazando la imagen comercial por la de raigambre política",⁴ dando lugar a lo que el mismo Ruiz Durand denominó "una especie de pop achorado" (calificativo que –en la jerga coloquial peruana– significa desfachatado, insolente): una cruda inesperada entre la cultura masiva cosmopolita y el proceso social que atravesaba el mundo andino, sus imaginarios, sus urgencias.

Hasta aquí, la alusión a tres casos que coexisten epocalmente, en tanto ocurren en la segunda mitad de los años 60 en distintos contextos de conmoción social y política en América Latina. En los tres –como en muchas otras producciones contemporáneas o posteriores– podrían señalarse fácilmente recursos técnicos,

procedimientos, repertorios iconográficos, imaginarios vinculados a la cultura de masas que a todas luces establecen una relación inequívoca e inocultable con el pop norteamericano. A la vez, en los tres casos se evidencia el esfuerzo por renombrar lo que hacen, inventando una denominación que se despegue de la automática adscripción al pop. Sin embargo, sus citas evidentes a las multiplicaciones de imágenes de Warhol o a las máscaras de Segal o a la reelaboración de historietas en Lichtenstein, por mencionar afinidades precisas, podrían dar lugar a una lectura interpretativa en clave "derivativa": apenas constataciones de la influencia pop en América Latina, meras repercusiones o apropiaciones de una corriente artística originada en un escenario central que deja sus secuelas tardías en la periferia. Aun cuando se piense como desvío o reelaboración, incluso como *deglución antropofágica* para producir otra cosa con lo asimilado, la reiteración del esquema binario centro-periferia para entender las producciones culturales en América Latina corre el riesgo de insistir en la unidireccionalidad de ese esquema, al rastrear las repercusiones del centro en la periferia bajo el signo de lo derivativo, la irradiación o la difusión hacia los márgenes de las tendencias artísticas internacionales (y a lo sumo, da cuenta de su distancia o diferencia en términos de exotismo o distorsión).

Quisiera ensayar aquí otra clave de lectura que se distancia radicalmente de esa matriz, que es la que suele signar la mayor parte de las narrativas acerca de las producciones artísticas ocurridas en el sur: pasar a asumir una posición "descentrada", que afecte desde dónde pensamos nuestra propia condición desigual a la vez que indague qué porta el mismo centro de periférico. Trastornar nuestra mirada sobre el propio centro, incluso entendiéndolo no exclusivamente como posición geopolítica sino –como propone Nelly Richard– como "función-centro" en tanto "instancias que producen conocimiento-reconocimiento según parámetros legitimados por un predominio de autoridad",⁵ quebrando los parámetros y escalafones que constituyen su legalidad y administran sus relatos. Esto es, erosionar el orden binario sobre el que se funda y articula la diferen-



EDGARDO GIMÉNEZ, DELIA PUZZOVIO, CARLOS SQUIRRU
¿Por qué son tan geniales?, 1965
 cartel en espacio publicitario en Viamonte y Florida, Buenos Aires
 Cortesía de Edgardo Giménez

ciación centro/periferia, dejando de asumirla como una dinámica estable y fatal.

Con el término *descentrado* quiero aludir, entonces, no solo a aquella posición desplazada del centro sino también a un centro que ya no se reconoce como tal, extrañado, turbado, que está fuera de su eje, que ha perdido sus certezas. O sea, observar la metrópoli desde un adentro que queda fuera de su relato (cuyos usos definen justamente qué queda adentro y qué afuera, qué es centro y qué periferia).

Es desde estos desplazamientos que formularé la pregunta sobre la presencia de afinidades pop en el arte producido en distintos países de América Latina, desde la década del 60 en adelante. El punto de partida no es, entonces, evidenciar las repercusiones del pop norteamericano en el resto del continente, ni tampoco demostrar las diferencias que con ese legado produjeron los latinoamericanos, sino lanzarnos a repensar los presupuestos más o menos estables que sobre el arte pop tenemos, desde la extrañeza que puede provocar la consideración de esos otros episodios.

Este argumento no intenta minimizar o pasar por alto las relaciones o los ecos que puedan establecerse

entre escenas artísticas, que además muchas veces van más allá de la influencia y se aproximan, si se quiere, al saqueo vandálico. Pero limitarnos a señalar esas derivas dice poco no solo de lo que efectivamente está aconteciendo en una escena o en la otra, sino que limita la complejidad de nuestro análisis.

No se trata, creo, de abordar una experiencia para verificar una influencia o señalar su corrimiento respecto del canon, sino de considerar, al menos como hipótesis, las condiciones históricas específicas de su irrupción así como la potencia poética y política que desata y que puede afectar los modos en que indagamos, pensamos e historiamos el pop (a secas).

2.

Desde el ejercicio de descentramiento que propongo, lo que sigue es un recorrido azaroso y a todas luces parcial por algunas ideas y producciones que apuestan –desde muy diversos programas artísticos y políticos– a la rearticulación entre arte experimental y cultura popular.

Uno de los rasgos más radicales de la vanguardia

HAPPENING PARA UN JABALI DIFUNTO

DALMIRO SAGÜE entró con 100 de varones, y al 20 de julio pasó por la tumba del abuelo Martínez en su villa de La Cebada, en Vizcaya. Llegó a Lekeitio el 21 de junio, y se reunió con Munita de Argandoña para ver si no sus tarjetas de director de una galería de arte se incluía dentro del primer grupo o no, y si para su restauración se necesitaba más dinero. Munita le respondió que no, que ya había reunido lo necesario para esa causa, así diciéndole que el título de Participante en la Cruz, que estaba colectivamente entre los tres, las personas del sacerdote y sus hijos por los servicios de Rómulo Casares y José Escobar, y el párroco Hobreg

Jacoby.
Como se explica, cada uno de los participantes de ese tipo de experimento-juego-de-estimación tiene por su cuenta, independientemente de los demás, pero dejándose llevar por mencionadas sugerencias que, pronto, lo animarán a participar en lo que hará con respecto a grupos. Los resultados, sin embargo, no son tan evidentes, ya que, en general, una persona que actúa en "los papeles" que cumplen, es más propensa al Departamento Auditivo que al Deportivo. De hecho,

El final, "por todo lo contrario", ha sido una victoria rotundamente favorable para el socialismo europeo y un éxito para la izquierda europea.

El difícil, y ademas triste, punto es comprender que todo se pretende tener una apariencia de la parte oposición de cada uno, para tratar de establecer en su contra una resistencia partidaria y, por lo mismo, de las ideas que tienen sobre el tema.

Mario Molina Láinez, por ejemplo, el crítico de una cosa sola, piensa tanto en su punto medio, que no es importante y necesitado pensar

TOMAS, GENEVA'S LAST VINTAGE FIZZMASTER

dular en un entredicho, con una gran tensión. En su defensa, el autor de "Aventuras" afirma que esas luchas en toda premisa social, la más importante que es capitalista, no tienen que ver con la participación de los tan grandes en el trabajo como en una reunión social. Aunque esto último depende, seguramente, de la cultura y las tradiciones. Mientras, sin embargo, convengamos en que las élites africanas, con un enorme bagaje de condisciplina, están más dispuestas a la lucha social que las europeas, sobre lo mismo, que las americanas. Bajo presencial o a través de la granizada escenografía de la televisión, las élites europeas han puesto formalmente al gobernador de Andalucía, Jaime Jiménez y su esposa y poeta Rosario Melchor, quienes se presentaron en un frívolo desfile nupcial y el ex presidente Francisco Arias Caiza del español Francisco Arribalzaga, que todavía no estrenaron matrimonio oficial. Aunque no es cierto que el "partido" de María Lynch aprovechó la ocasión para restringir un evento tan importante por su excesiva presencia mediática, es cierto que el acto fue algo insostenible para una escenificación profesional como ella, de modo que tuvieron que inscribirse en la línea de la tipificación sugerida por Arias Caiza, que empleó su elegante propia para dirigir una misa en su honor y sus invitados y según consta, incluyó en el himno religioso por Elio Moreno. Mientras tanto, el actor Alberto Sánchez, que dirigió la adaptación teatral de "Aventuras" en Madrid, se despidió del director de la obra en público, entre los aplausos de todos los asistentes, pidiendo un trago en algunas aperturas. De pronto tuvo que parar violentamente, porque se oyó un grito de protesta. De acuerdo con algunas versiones, el grito procedió de un grupo de jóvenes estudiantes en el jardín que, evidentemente, no estaban invitados.

MANUEL MUÑICA LAINIZ.
obretiendo pero no perdido
en libro de sus trabajos



de espacio— pertenecen estas partes en las actividades de otros.

Un pacífico día, Pedro Rivière, fue invitado como observador y eventual intérprete. Sus conclusiones no se han dado a conocer. Encuentros súgrios, tristes en la noche, la noche estremeció de vez en cuando María Martín sin dejar de llorar imágenes de muerte con sus fieles ojos. Oírse Martín desvelando una concepción pionera del "Insigne", y de que Graciela Martín subió dando risitas cortas a una brancardera hacia el pequeño salón los dejó.

Pero veníamos que este tipo de representación —por decirlo de un modo más sencillo— es absolutamente ajena al concepto de la "actuación" en público con la "espontaneidad" en la expresión individual. Y esto es lo que nos llevó a intentar y a especular con el desarrollo de un grupo social alternativo. Sería por supuesto extraña novedad para gente tan segura y tan convencida de su integridad y perdurable virtud como los maestros. Graciela Matilde Gómez, Mauro Molina Fernández, Daniel Soto, entre otros, se han visto en cierta medida obligados a negar lo que el grupo y su entorno se consideran como su verdadera identidad. Los profesores de Lyon, estos otros. Los resultados más claros se refieren a los heterotopios en estadio naciente de la escena. La escena es el espacio de una comunicación en el plano de la narración, entre gente habituada más bien a un clima intelectual. No obstante, la escena genera una fuerza que trae consigo un instante experimental y diversificado. Es en el mayor valor de estos experimentos artísticos —teatro— que consiste.

Edmund L. Ischelbaum

MARILU MARINI es un anécdota, rodeada por coparticipantes.



GRACIELA MARTINEZ discende al nivel de las demás.



DALMERO SAINZ, el cuadros de tablillas
seruqueras, y *Susana Muñoz*.



EGLÉ MARTIN. Fotografiada por Mario Minujín.
mientras registró sus frases.

Doble página del diario *El Mundo* sobre el *Antihappening*, del grupo Arte de los Medios
Buenos Aires, 21 de agosto de 1966
Cortesía de Roberto Jacoby.



GUILLERMO NÚÑEZ

*Desármelo y bótelo:
peligroso juguete móvil para uso antipopular*, 1970
78,5 x 58,5 cm
Cortesía del artista

argentina de los 60 es su exploración de circuitos masivos, como el de la publicidad y el de los *mass media*. No me refiero al traslado de materiales de la cultura de masas a la alta cultura sino a la inscripción de la intervención artística dentro de los circuitos masivos como su única materialidad, lo que conlleva además la apelación a otros públicos (no especializados, ni advertidos) desde soportes y materiales ajenos al circuito artístico.

Un claro pionero de esta apuesta es Alberto Greco, quien —a principios de los años 60— cada vez que retorna a Buenos Aires luego de pasar temporadas en Europa o en Brasil, empapela el centro de la ciudad con afiches que afirman: “Greco, el pintor informalista más grande de América” o con pintadas que proclaman “Greco ¡qué grande sos!”. Eran campañas entre auto-promocionales e irónicas, ante un medio que él percibe hostil e incomprensivo.

En 1965 Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez contratan el espacio publicitario de un enorme panel en Viamonte y Florida, y encargan a un pintor publicitario que los retrate rodeados de íconos pop —peluches, flores, baratijas orientales, psicodelia— junto al slogan: “¿Por qué son tan geniales?”. Imprimen también un afiche, insistiendo con la pregunta: “Pero, ¿por qué son tan geniales?”. El cartel publicitario y los afiches no difunden una muestra o una obra, sino que constituyen en sí mismos la obra. Inscripta en el circuito masivo, nada en ella alerta sobre su condición “artística” al desapercibido transeúnte que se topa con ella.

Pero fue en 1966, el mismo año en que Alloway proclama el reinado del pop en Buenos Aires, cuando surge el grupo Arte de los Medios (integrado por Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa), muy cercano a Masotta. Su primera obra-manifiesto, conocida como el *antihappening*, consiste en la creación de un suceso inexistente (la noticia que informaba la realización de un happening que nunca había sucedido se divulgó ampliamente en diversos medios). Su materialidad está exclusivamente dada por su circulación en los medios masivos. En sus manifiestos y realizaciones, la indagación acerca de la condición susceptible de tratamiento artístico de los medios masivos y sobre todo de su capacidad de generar acontecimientos, adquiere mayor alcance teórico y densidad política.

Ahora bien, ¿corresponde señalar al Arte de los Medios como un pariente lejano del pop? ¿O se trata en cambio de su antagonista? ¿Es interesante o siquiera pertinente decidirlo? No creo. Sí cabe notar el contraste entre reivindicar como “material artístico” una lata de sopa, una caja de jabones o una viñeta de historieta y extraerlos de su lugar o escala habitual para trasladarlos a la sala de arte, por un lado, y explorar el circuito masivo como soporte exclusivo de la intervención artística, una materia “mucho más social que física”.⁶ Si el arte pop toma objetos, temas y técnicas de la cultura de masas y los mass media, el Arte de los Medios se propone en cambio “constituir la obra en el interior de dichos medios”.⁷ La experiencia del pop, eso es claro, está presente en el Arte de los Medios, pero ¿en qué queda convertida?

3.

El artista chileno Guillermo Núñez realiza –entre 1964 y 1965– un viaje de estudios a Nueva York en el que entra en contacto directo con el pop, modifica drásticamente su pintura y se vuelca a producir adoptando “las técnicas de Warhol o de Rauschenberg”.⁸ Empieza a dividir el cuadro en viñetas de historieta e introduce imágenes que toma de la televisión o de los medios gráficos sobre la guerra de Vietnam o la invasión a Santo Domingo. Al pie de la tela agrega –mediante el recurso de la serigrafía– la reproducción de fotos de prensa, a la manera de recuadro de ampliación de un detalle.

Al regresar a Santiago en 1966, Núñez monta junto a otros tres artistas, un taller de serigrafía donde produce tiradas masivas de posters que denunciaban la guerra de Vietnam, entre ellos *Héroes para recortar y armar* (1969). Este taller puede considerarse un antecedente de las técnicas seriales que en la llamada “escena de avanzada” –constituida después del golpe de Estado de Pinochet– articularian un conjunto notable de prácticas y de ideas sobre las condiciones de producción y recepción de la obra de arte.

Durante el gobierno de Salvador Allende se promocionan las técnicas seriales para producir afiches o calendarios; por ejemplo, en las muestras de serigrafías organizadas por el Comité de Artistas Plásticos de la Unidad popular. La primera fue “El pueblo tiene arte con Allende”, y constó de 80 exposiciones (simultáneas, en todo el país) de

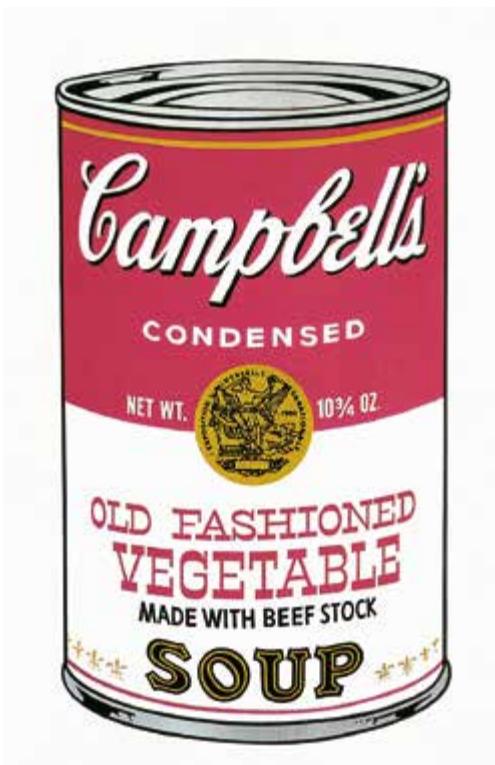
30 serigrafías. Más tarde, “Cuarenta primeras medidas del gobierno de la UP” (1970) y la exposición de 26 serigrafías que formó parte de “El tren de la cultura”, que partía de Santiago llevando al sur y al norte del país espectáculos y muestras. Iniciativas de este orden eran parte de la política cultural de la Unidad popular, que otorgaba impulso a producciones colectivas destinadas a un público masivo, en contra de la obra única y exclusiva.⁹

También en la escena artística peruana, la técnica serigráfica tendrá un rol clave en proyectos de socialización del arte, lo que es evidente en la experiencia del grupo Paréntesis (1979) que derivó luego en E.P.S. Huayco (1980/81). Entre otros trabajos en serigrafía, Huayco imprime *Vallejo II* (1980), de claro efecto warholiano, provocado a partir de la repetición de la imagen clásica del poeta vanguardista. Una secuencia de retratos idénticos, salvo uno que se invierte dejando de mirar a la izquierda, e insulta a todos los otros, a los vallejos idénticos y también al espectador: “cojudos”. Señala Gustavo Buntinx:¹⁰

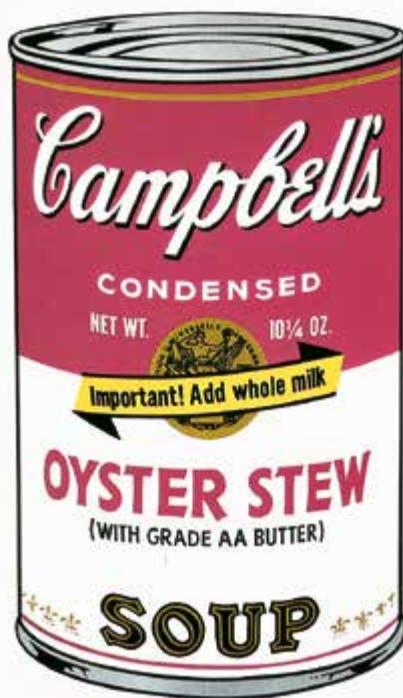
“El vituperio que desestabiliza tanto la pacatería de la plástica local como las transgresiones demasiado elegantes del domesticado pop cosmopolita. Y subvierte a la subversión artística misma: el tránsito decisivo de la apropiación a lo inapropiado”.

Dos de los trabajos más significativos de Huayco: *Arte al paso* y *Sarita Colonia* se construyen sobre miles de latas vacías de leche, recolectadas de la basura urbana. Esa precaria materialidad establece significaciones múltiples: una conexión entre el soporte físico y el soporte social de estas prácticas, el trabajo con el desecho urbano, la idea de arte como reciclado y la alusión a estrategias de supervivencia y creatividad popular. Y, nuevamente, la afinidad con el pop. Cada lata, a la manera de un punto a lo Lichtenstein, conforma la trama de una imagen, ya sea la de una gigantesca porción de salchipapas –comida popular callejera– o la imagen venerada de una santa popular no reconocida por la Iglesia, emplazada en un médano en las afueras de Lima y devenido en lugar de culto popular.

“Estamos haciendo ‘arte moderno’ pero partiendo de una base social y popular. [...] En EE.UU. lo popular es producto industrial por excelencia. Aquí lo popular es in-



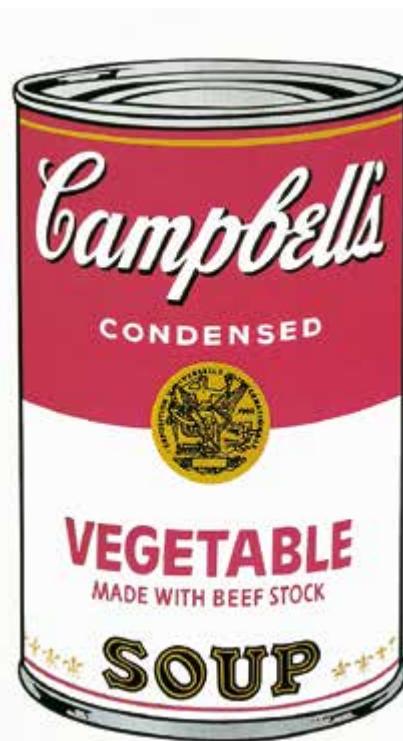
Campbell's Soup II: Old Fashioned Vegetable, 1968
[Sopa Campbell's II: Vegetales al estilo tradicional]
CAT. Serigrafías [Screen Prints], 18



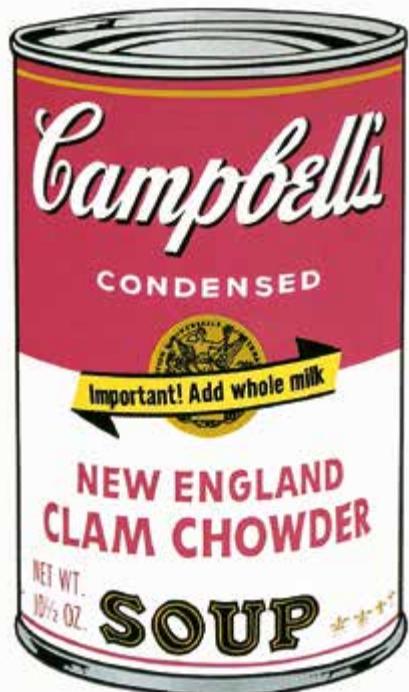
Campbell's Soup II: Oyster Stew, 1968
[Sopa Campbell's II: Ostras en crema]
CAT. Serigrafías [Screen Prints], 21



Campbell's Soup II: Hot Dog Bean, 1968
[Sopa Campbell's II: Frijoles con rodajas de salchicha]
CAT. Serigrafías [Screen Prints], 20



Campbell's Soup I: Vegetable, 1968
[Sopa Campbell's I: Vegetales]
CAT. Serigrafías [Screen Prints], 16



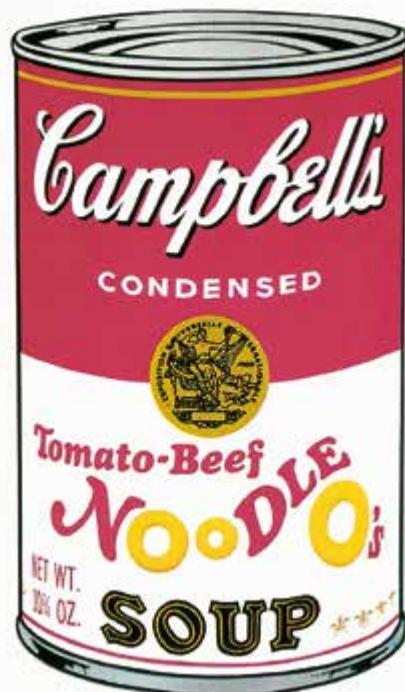
Campbell's Soup II: New England Clam Chowder, 1968
 Sopa Campbell's II: de almejas al estilo Nueva Inglaterra]
 CAT. Serigrafías [Screen Prints], 19



Campbell's Soup II: Golden Mushroom, 1968
 [Sopa Campbell's II: Hongos dorados]
 CAT. Serigrafías [Screen Prints], 23



Campbell's Soup I: Cream of Mushroom, 1968
 [Sopa Campbell's I: Crema de hongos]
 CAT. Serigrafías [Screen Prints], 17



Campbell's Soup II: Tomato-Beef Noodle-O's, 1968
 [Sopa Campbell's II: Tomate- carne de ternera- fideos]
 CAT. Serigrafías [Screen Prints], 22



E.P.S. HUAYCO

Vallejo II, octubre de 1980

serigrafía sobre papel

63 x 44 cm

Cortesía de Francisco Mariotti y María Luy

tríñsecamente revolucionario”, afirma Francisco Mariotti, integrante de Huayco. Ya en el manifiesto que acompaña *Arte al paso* (1979), el crítico Mirko Lauer considera que esa propuesta está “destinada a colapsar la distancia entre el *pop art* y la cultura popular de los campesinos trasladados a la capital peruana”.

La opción por la serigrafía en tanto lenguaje ligado “a la reproducción masiva y al anhelo de la utopía democratizadora implicada en ella”,¹¹ asume un sentido político radical en el arte activista desarrollado en la Argentina en el contexto del movimiento de derechos humanos, desde finales de la última dictadura militar. Grupos como GAS-TAR / CAPaTaCo apuestan a un arte participativo como nuevo género, “cuyo concepto es usar la calle como soporte de arte” no solo por la geografía en la que se despliegan sus intervenciones, sino también por su vínculo con determinados movimientos sociales que consideran su soporte social. A la vez, interpelan a una multitud –peatones casuales o manifestantes– para que se transforme en ejecutante activo de las obras. Ello se vislumbra en las distintas iniciativas en pos de una creación colectiva, en las que llegan a participar cientos de personas devenidas en productor colectivo de arte, en el taller de producción montado en una plaza o en medio de una marcha o un conflicto, en la elección de superficies en la vía pública sobre las que estampar, en la apuesta por una subjetividad transformada en el acto de serigrafiar, y en los usos y la circulación de las imágenes producidas.

Así como en Lima los integrantes de Paréntesis / Huayco combinaban tanto la producción de carpetas –que reunían en un soporte común, serigrafías que portaban una firma individual– con iniciativas propiciadas como colectivo, en Buenos Aires se suceden producciones grupales que implican la instalación del taller serigráfico en la calle o la aplicación directa del schablon sobre el pavimento, murales callejeros en base a fotocopias (xerografías) o la producción masiva de “afiches participativos” para que la multitud manipule y complete. La desviación de la pureza de la técnica genera una herramienta gráfica mixta y disponible para todos. Estas producciones múltiples no llevan firma ni número de serie: son muchas y de muchos.

Es evidente la dimensión política de privilegiar la producción de ejemplares múltiples antes que una obra única, y la socialización de un medio de producción relativamente

sencillo y barato. A la larga tradición del grabado se suma la condición experimental que exploran algunos grupos; y la potencial socialización de la técnica, al inscribir la producción en situaciones de conflicto en el espacio público.

Se trata, entonces, de notar cómo la relación indudable entre el pop y la expansión de la serigrafía y otras técnicas múltiples es crucial en su capacidad de articular proyectos artístico-políticos que apuestan a incidir en procesos históricos precisos.

4.

Por último, viene a cuento introducir en el debate algunas lecturas contrastantes sobre el pop norteamericano, que se produjeron desde América Latina. En 1967, aparece en Buenos Aires el libro *El "pop-art"*, escrito por Oscar Masotta en base a una serie de conferencias dictadas en el Instituto Di Tella en 1965, en las que contrasta producciones artísticas en los Estados Unidos y la Argentina. Por su parte, Jorge Romero Brest dicta en 1966 –allí mismo– una conferencia sobre el pop, manifestando que experimenta su aparición como un estado de confusión y desconcierto ante la evolución inesperada del arte contemporáneo. El pop implica para Romero el quiebre del paradigma modernista, que traza un orden evolutivo para el arte moderno. No encuentra “cómo explicarlo o hacerlo legible”, ni cómo engarzarlo respecto de la tradición anterior.

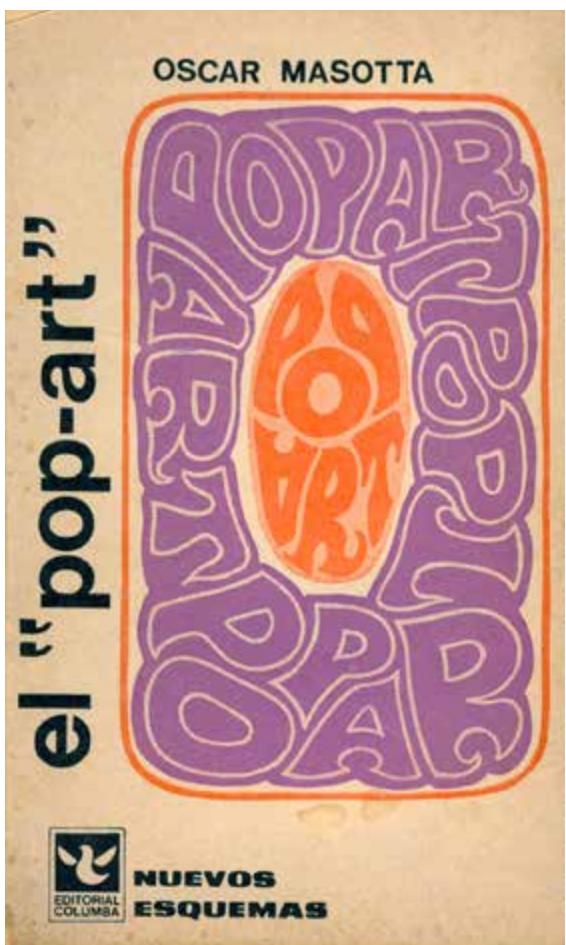
Romero Brest y Masotta coinciden al evaluar el pop como una ruptura inédita respecto del arte anterior, y señalar la despersonalización como uno de sus rasgos centrales. Más allá de estos puntos de encuentro, los relatos de su contacto directo inicial con el pop no dejan de ser ilustrativos del modo diferente en que procesan el impacto que les provoca. Mientras Romero Brest confiesa “que la primera vez que contempló una de las ‘apetitosas’ hamburguesas de Oldenburg, experimentó un cóctel de sensaciones en el que se combinaron el ‘gran asombro’ con el más franco ‘disgusto’ y ‘estupor’”¹² que lo lleva a proponer la suspensión del juicio crítico, Masotta narra que la “experiencia impresionante de encontrarse por primera vez ante un George Segal (en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el yeso de un conductor de un ‘bus’, colocado en su asiento real y frente al volante real del vehículo)” le sirve

para corroborar las tesis formuladas un par de años antes. ¿Cuáles eran, sintéticamente, esas tesis?

La primera tesis esboza una teoría de la historia del arte contemporáneo, a partir de la idea de que existen grandes *correlaciones históricas* entre movimientos estéticos (o producciones artísticas) y áreas del saber. Asocia el surrealismo al psicoanálisis; y el pop y las búsquedas más contemporáneas a la semántica, la semiología y estudios del lenguaje. Las categorías de “redundancia” y “metáfora” le permiten establecer una homología con la diferencia entre pop y surrealismo, en cuanto a la transmisión del significado. El pop es redundante: es un puente, un continuo que colabora en constituir el significado. El surrealismo, en cambio, lo da como ya constituido y opera metafóricamente. Al proponer nuevos significados, quizás contribuya a oscurecer el mensaje y no a fijarlo.

La segunda tesis de Masotta se enuncia como *arte semántica*. Ante las multiplicaciones de una misma imagen en la obra de Andy Warhol, considera que esa serialidad instauraría un código elemental, que “se define como resultado de la conversión de la imagen en signo o de la apropiación de la imagen por el signo”.¹³ Si en la obra de arte previa al pop podía asociarse la unidad de una imagen con un sentido, ahora la multiplicidad remite al no-sentido, que no significa caos o absurdo. También disiente con Romero Brest cuando éste afirma que Warhol “todavía hace imágenes”. Para Masotta, en cambio, la multiplicación anula la imagen en sí, impide que se lea individualmente, y la integra a un signo. Entonces, una obra pop nos coloca no ante una imagen sino ante un signo, lo que vuelve más compleja la relación entre esa imagen y el objeto real al que se refiere. La intención pop consistiría en traer a primer plano la “estructura” (relación lógica entre signos), para llevar a segundo plano la “forma”.

La tercera tesis recurre a la metáfora de *la máscara al revés*, que alude concretamente al procedimiento de trabajo del escultor George Segal, en sus yesos: el artista toma moldes de familiares o conocidos a través del procedimiento de vaciado del natural, pero sus rasgos individualizables quedan del lado interior del yeso, fuera de la vista. Su parte exterior, la visible, es tan vaga y áspera que



Portada del libro *El "pop-art"*, de Oscar Masotta
Buenos Aires, Ed. Columba, 1967

deja de representar a un sujeto concreto para convertirse en un anónimo, un sujeto colectivo que representa en todo caso a los de una clase o un oficio. De esta observación –el borramiento de la imagen individual–, Masotta desprende una tesis general: el pop es un arte del objeto enmascarado por los lenguajes y los códigos. La máscara es el lenguaje. Su conclusión acerca del pop es que “el tema aquí no es en absoluto la cosa, el objeto concreto e individual, sino esas densas atmósferas de inteligibilidad que llamamos lenguajes y que envuelven las cosas y sin las cuales no habría cosas”.¹⁴

De acuerdo con estas tesis, el principio pop recaería en acentuar la conciencia del material, elegido de acuerdo con la “sensibilidad rápida y utilitaria” de las grandes ciudades, igual que sus temas: “mitos de las grandes ciudades en el momento en que pasan el puente de los *mass media*”. Su receptor sería masivo, nunca individual.

Masotta entiende el pop no tanto como “un movimiento colérico contra la sociedad” –cólera que sería uno de los rasgos definitorios de ciertos movimientos históricos de vanguardia, sobre todo el dadaísmo, que el pop de alguna manera retoma–, sino como “una crítica radical a una cultura estética como la nuestra, que ve a la subjetividad o al yo como centro de las significaciones del mundo”, refiriéndose a los movimientos pictóricos de la inmediata posguerra que habían puesto el acento en la subjetividad desbordada y torturada del artista; y en las marcas, las huellas de su labor en la materia.

El pop “no es ni un realismo de los objetos ni un realismo de los contenidos. La única ‘realidad’ son los lenguajes”. Los artistas producen símbolos, no cosas. Simplemente se apropián de ciertos sistemas simbólicos instalados en su tiempo, no para representar la realidad sino para representar lo representado, los símbolos que están fuera de la pintura, y que son –en el caso del arte pop– las comunicaciones y la cultura masivas.

Masotta arriesga una lectura propia del pop, a contrapelo de las posiciones que ven en él pura superficialidad o exaltación de la cultura de masas. Encuentra en el pop una capacidad crítica ante el sensacionalismo contemporáneo, aun cuando reproduzca imágenes ori-

ginadas en los medios masivos. Toma distancia de la interpretación que lo acusa de pasatista, decadente, extranjerizante: “Es difícil ver en el arte pop, como afirman sus detractores de izquierda, un arte reaccionario” o “el síntoma o la manifestación pasivizada de la tecnocracia norteamericana”.¹⁵

Así, a diferencia de los detractores que ven en el pop la exaltación de la sociedad de consumo norteamericana y la industria cultural,¹⁶ Masotta le vislumbra al pop una futura función desalienante, en tanto comentario irónico de la ignorancia de la sociedad norteamericana sobre su propia estructura social. Un movimiento que se inscribe en el desarrollo histórico “del lado de los grupos que representan en la historia efectiva toda posibilidad futura, pensable, de ‘desalienación’”.

¹ Escritora, Doctora en Artes por la Universidad de Buenos Aires, investigadora del Conicet, profesora de grado y posgrado en la UBA y en el Programa de Estudios Independientes del MACBA (Barcelona).

² Lawrence Alloway, entrevista, en King, John. *El Di Tella*, Buenos Aires, Galeriane, 1985, p. 114.

³ Masotta, Oscar. *El pop art*, Buenos Aires, Columbia, 1967.

⁴ Buntinx, Gustavo. “Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana”, en AA.VV., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997.

⁵ “La jerarquía del Centro no solo depende de que concentra las riquezas económicas y regula su distribución. Depende también de ciertas investiduras de autoridad que lo convierten en un polo de acumulación de la información y de transmutación del sentido, según pautas fijadas unilateralmente [...]. El ‘centro’ se recrea como función-centro en cualquiera de las instancias que producen conocimiento-reconocimiento según parámetros legitimados por un predominio de autoridad”, señala Nelly Richard. Cfr. “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación”, en AA. VV., *Arte, historia e identidad en América Latina. Visiones comparativas*, tomo III, México DF, Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, 1994, pp. 1015-1016.

⁶ Lo observaron tanto Oscar Masotta como Roberto Jacoby y Eliseo Verón. Los dos primeros en *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967; el tercero en Verón, Eliseo. “La obra”, en: revista *Ramona*, núm. 9-10, Buenos Aires, 2000-2001 (escrito en 1967).

⁷ Roberto Jacoby, en Masotta, Oscar. *Happenings*, op. cit., p.128.

⁸ Jorge Guzmán, “Guillermo Núñez, un mestizo ilustre”, en: Núñez, Guillermo. *Retrato hablado*, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Santiago, 1993, p. 13.

⁹ Este programa se explicita en: Rojas Mix, Miguel. “Instituto de Arte Latinoamericano”, en *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, abril-junio de 1971, pp. 110-111.

¹⁰ Buntinx, Gustavo. E.P.S. Huayco. *Documentos*, Lima, Centro Cultural de España, 2005, p. 91.

¹¹ Quijano, Roberto. Texto de sala en la exposición *Clase Ve*, de Fernando Be doya, Lima, marzo 2008.

Masotta escribe sobre el arte pop norteamericano sin haber viajado nunca fuera de la Argentina, por lo tanto, sin haber tenido contacto directo con la mayor parte de las obras que analiza; excepto las producidas por los “imagineros argentinos”, o aquellas pocas expuestas en Buenos Aires. Las conocía a través de reproducciones fotográficas –generalmente en blanco y negro– aparecidas en revistas, en algunos libros y diapositivas prestados y a través de relatos orales de aquellos que sí habían visto las obras de primera mano. A pesar de esta aproximación distorsionada y obligadamente parcial, la lectura del pop que propuso este teórico descentrado reverbera aún hoy, vital y provocadora.

¹² Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 217.

¹³ Masotta, Oscar. *El pop art*, op. cit., p. 69.

¹⁴ Ibídem, p. 102.

¹⁵ Ibídem, p. 68.

¹⁶ Jean Baudrillard ve en el pop el “fin de la subversión”, una “integración total” de la obra de arte en la economía política del signo-mercancía. Umberto Eco considera la “función corruptora del pop, que tiende a reconciliarme con algo respecto de lo que debería, en cambio, mantener una tensión crítica”. Fredric Jameson hace hincapié en la falta de profundidad o superficialidad en tanto característica suprema de todo el posmodernismo –cuyo inicio fija en la obra de Andy Warhol–, no solo como una cuestión de contenido sino en el plano de las formas. En cambio, en los años 80 se hacen oír posturas más próximas a la propuesta por Masotta, como la de Andreas Huyssen o la de Hal Foster, que encuentran en ciertas zonas del pop una potencialidad crítica.

(p. 66-67)

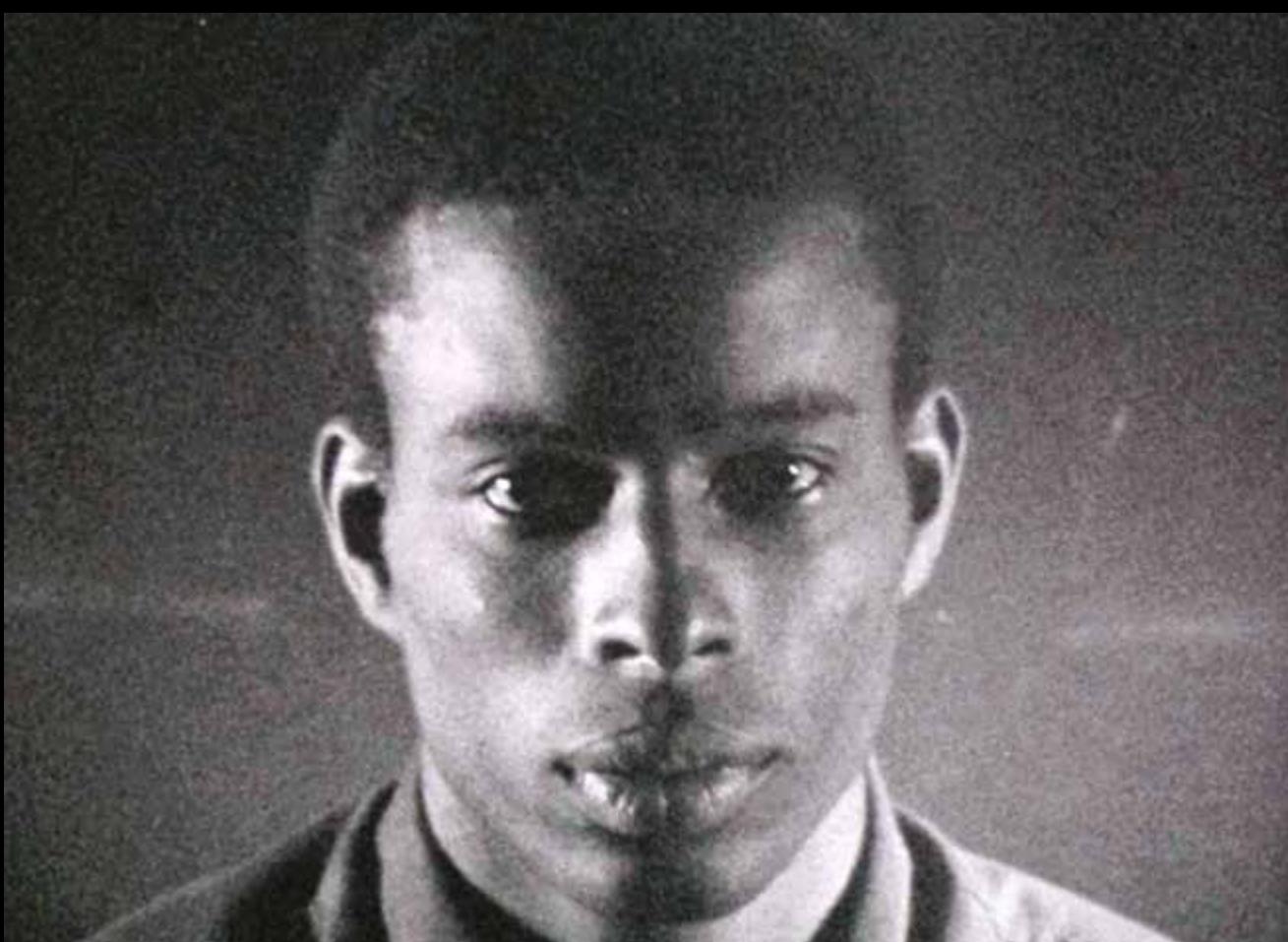
Prueba cinematográfica [Screen Test]: Edie Sedwick, 1965
CAT. Películas [Films], a.4

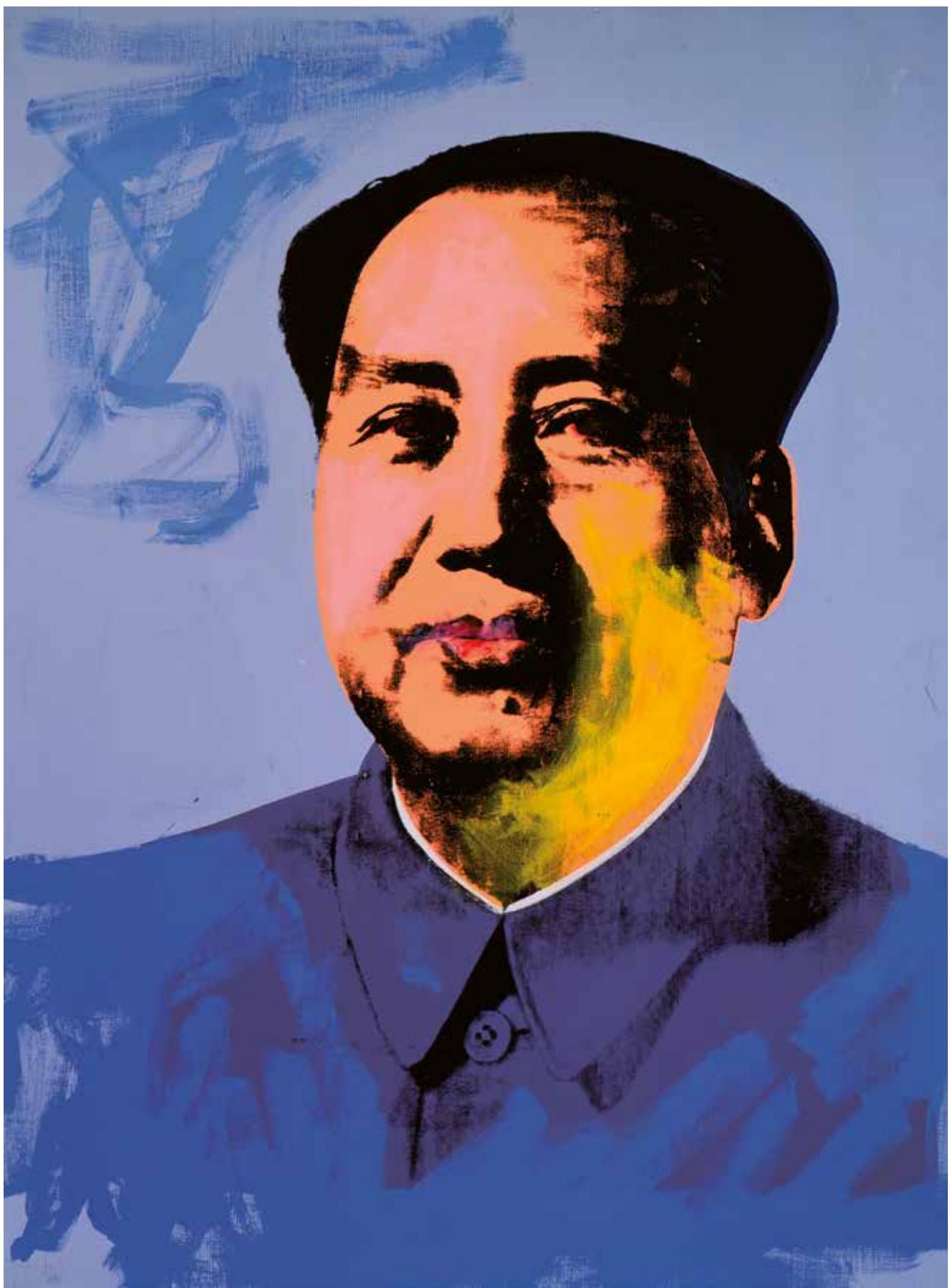
Prueba cinematográfica [Screen Test]: Amy Taubin, 1964
CAT. Películas [Films], a.6

Prueba cinematográfica [Screen Test]: Mary Woronov, 1966
CAT. Películas [Films], a.4

Prueba cinematográfica [Screen Test]: Rufus Collins, 1964
CAT. Películas [Films], a.4







Mao, 1972
CAT. Pinturas [Paintings], 19

GUILLERMO KUITCA

ENTREVISTA DE PHILIP LARRATT-SMITH

Philip Larratt-Smith: Me gustaría empezar por preguntarte cómo fue recibida la obra de Warhol en Latinoamérica y si fue considerada mayormente en términos políticos.

Guillermo Kuitca: No, no lo creo. Para mi generación, Warhol ya era parte del panteón. Diría que Warhol era conocido sobre todo por las estrellas, las celebridades y el *glamour*, y no por las imágenes más políticamente cargadas. Los años 60 fueron muy políticos en Latinoamérica, muy comprometidos con los movimientos revolucionarios, pero también fueron los años del *flower power*, un espíritu no estrictamente hippie pero sí desprejuiciado y festivo. Para ellos quizás Warhol fuese más un punto de referencia. Tengo mis serias dudas de que Warhol fuera siquiera tomado en serio por los más comprometidos en la militancia política.

P.L.-S.: Eso es muy interesante, porque en países como la entonces Alemania Occidental o en Francia su obra se leía en términos marxistas casi cómicos, como una especie de enunciado sobre la realidad capitalista.
¿Cuáles fueron las primeras obras de Warhol que viste?

G.K.: Mi primer encuentro fue la retrospectiva de Kynaston McShine, no en el MoMA de Nueva York sino en el Palazzo Grassi de Venecia, en 1989 o 1990. Claro que ya conocía a Warhol, pero todavía no había hecho foco en la obra. Todavía no había encontrado un lugar para su obra y de alguna manera esa muestra fue una puerta de entrada. Más tarde hubo otros encuentros, uno tras otro, cada vez más efectivos, hasta sentirme totalmente poseído por la obra; quiero decir, completamente seducido e influido por Warhol. Recuerdo que uno de esos momentos de epifanía fue cuando vi el retrato de Liz Taylor en el Pompidou, una obra fabulosa. A veces uno reacciona ante un artista de manera muy pero muy profunda, reconoce un impacto ineludible. El catálogo de McShine se convirtió en uno de esos libros que están siempre arriba de las pilas de cosas en mi estudio. Pienso que para muchos artistas ese libro es una Biblia.

P.L.-S.: Una especie de compañía.

G.K.: Sí, está siempre ahí. Y seguramente mi encuentro con Warhol fue también a través de ese catálogo. Un poco más tarde fui a Pittsburgh y visité el museo. Era el momento en que estaban abriendo sus *Time Capsules*.

P.L.-S.: Una obra fascinante.

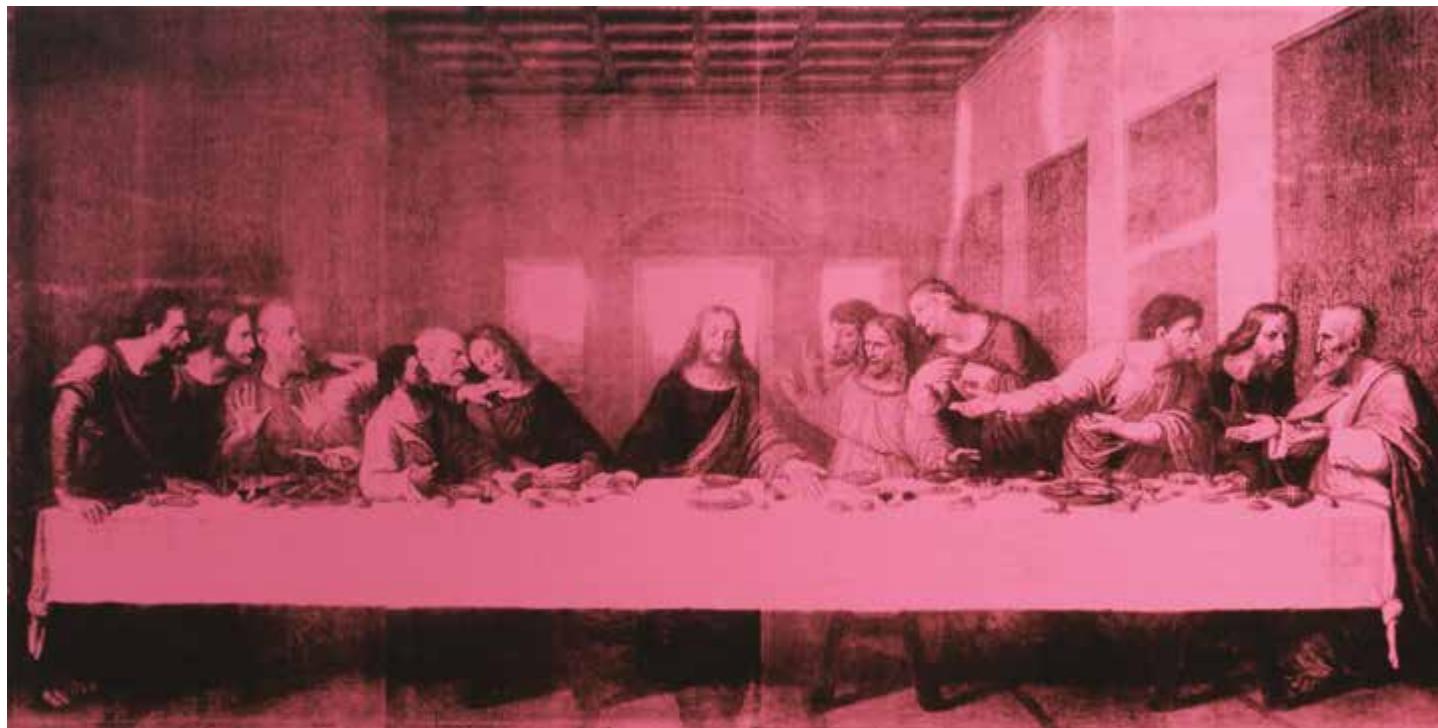
G.K.: Fue en ese momento que pensé: "¡Claro! Es eso". Supe que tenía que hacer algo con eso. Estaba leyendo los *Diarios* y entonces entendí que estaba de alguna manera poseído por Warhol. Después, no hace tanto, hará unos diez, doce años, vi una muestra de *The Last Supper* [La última cena] en el Museo Guggenheim del Soho, que me enloqueció. Vi también una exposición de *The Last Supper* en el Dia [Dia Center for the Arts]. Empecé a darme cuenta de que la obra tardía de Warhol había sido un poco subestimada. Me encanta el último Warhol.

P.L.-S.: ¿En serio?

G.K.: Sí, y diría que me encanta *The Last Supper* especialmente.

P.L.-S.: Es curioso que *The Last Supper* no esté basada en la pintura, sino en un prendedor barato que Warhol encontró en un mercado de pulgas. Hay un momento muy gracioso en los *Diarios* en el que cuenta que se enoja con el vendedor porque cree que está tratando de estafarlo. *The Last Supper* finalmente es una copia de una copia, doblemente distanciada del original.

G.K.: Es sorprendente todo lo que uno puede aprender sobre pintura con Warhol. Al principio, pensaba que era



ANDY WARHOL

The Last Supper, 1986 [La última cena]acrílico y tinta de serigrafía sobre lienzo
198,1 x 777,2 cm

puro cinismo, un cinismo que me gustaba mucho, especialmente en algunas de las pinturas de *The Last Supper*, probablemente porque las hizo demasiado rápido, y son tan incompletas, tan inacabadas. Pero creo que eso se relaciona para Warhol con el mismo acto de pintar. Se ve muy claramente en las últimas obras, algo crudo y al mismo tiempo muy potente, muy hermoso.

P.L.-S.: ¿Como si no le interesaría el medio pictórico?

G.K.: A Warhol nunca le interesó el medio. Cuando vi esa Liz entendí que lo que estaba viendo, fuera lo que fuera, había sido compuesto accidentalmente, como una combustión, una especie de reacción química entre la imagen y su tratamiento.

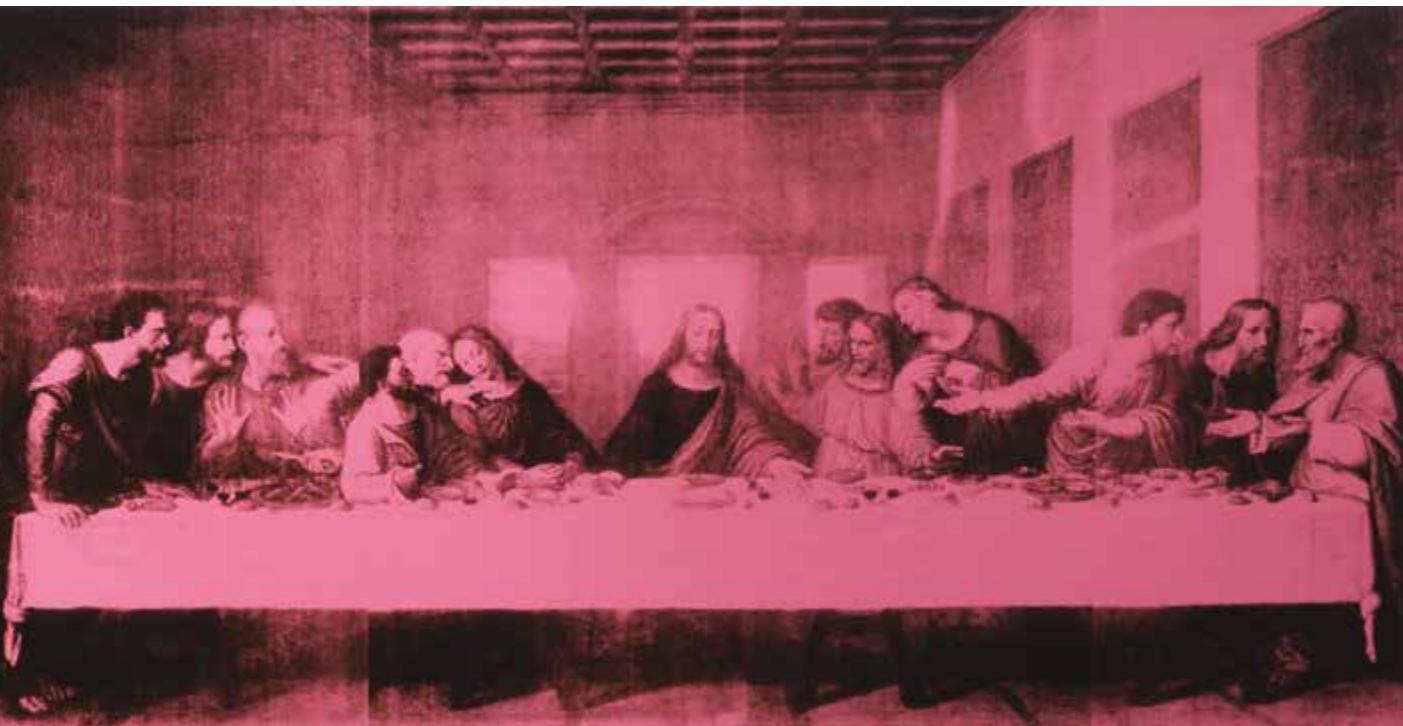
P.L.-S.: Warhol no era el idiota iluminado que simulaba ser. Hacía ese papel ante el público pero es evidente que era mucho más sofisticado que lo que parecía, que miraba mucho arte y estaba muy al tanto de las nuevas tendencias en el mundo del arte. Un poco como Oscar Wilde o Salvador Dalí, sabía exactamente cómo manejar a la gente. Al mismo tiempo, creo que hasta cierto punto Warhol no entendía del todo las consecuencias de lo que hacía, y por eso es totalmente lógico que haya hecho estas pinturas con algo de despreocupación cínica por el medio, y sin embargo haya producido una obra que, como pintura, tiene consecuencias profundas para otros pintores.

G.K.: Exactamente. Como pintor, uno se siente completamente desnudo, porque de pronto está ante alguien que, casi sin ningún esfuerzo, consiguió hacer algo que uno se esfuerza mucho en lograr. Obviamente, no quiero decir que no haya trabajo en la obra, sino que en una obra de Warhol hay un acercamiento pictórico que no difiere demasiado del que se puede encontrar en un Manet.

P.L.-S.: En términos de la imagen retiniana.

G.K.: Sí, exactamente. Tiene que ver con el color, con la pincelada.

P.L.-S.: Y eso se relaciona con la idea que tenía Warhol de hacerlo todo mal. Como si dijera: "Vamos a hacerlo todo tan mal que saldrá bien, vamos a grabar a Ondine hablando durante veinticuatro horas drogada con



*speed y ver qué sale, lo vamos a transcribir y será una novela, y esa será *mi* novela, y algo saldrá de eso".*

G.K.: Totalmente. Incluso para los artistas que quieren hacer pinturas que parezcan lo más descuidadas posible, no es fácil resolver la cuestión de lo bien hecho y lo mal hecho. Aun cuando queramos revertirlo, hay siempre una especie de fantasma de lo artesanal, de la destreza técnica, que hasta cierto punto muestra el lado terriblemente burgués de los pintores. El encuentro con Warhol es muy liberador en ese sentido.

P.L.-S.: ¿Te interesa también la obra de Jasper Johns y la de Robert Rauschenberg?

G.K.: No tanto como la de Warhol. Conozco la historia, sé lo importantes que fueron para él, y sé que Warhol trataba de imitar algunas obras de Johns, pero creo que los superó enormemente. Te puede parecer una perspectiva un poco exagerada, quizás porque es una perspectiva no estadounidense. Es posible que yo lo vea desde un punto de vista exterior al de los Estados Unidos, como lo haría un europeo o cualquier otro extranjero, desde el cual Warhol encarna más crudamente, más radicalmente, el arte contemporáneo.

P.L.-S.: ¿Los ves en un contexto más estadounidense?

G.K.: No los puedo ver en un contexto estadounidense porque yo no soy estadounidense. Veo una enorme diferencia entre Johns y Rauschenberg: nunca me gustó tanto Johns como me gusta Rauschenberg, y nunca entendí por qué Johns es un ícono estadounidense. No es que no entienda la importancia de su obra. Cada lugar tiene su arte local. El problema es que los Estados Unidos son tan omnipresentes que tendemos a confundir lo local con lo global. Creo que Warhol, a diferencia de Johns, alcanza un lugar sin fronteras. Con Johns y Rauschenberg, todo se vuelve histórico. La obra de Warhol, en cambio, está en todas partes, no es tan fácil fijarla en un lugar. Muy pocos artistas logran eso.

P.L.-S.: Rauschenberg mismo le rindió homenaje a Warhol más tarde, diciendo que había creado una red de comunicación global. Warhol creó una especie de dispositivo para los artistas de todo el mundo, no para copiarlo sino para trabajar a partir de ese modelo que no existía realmente antes de él. Para los artistas que surgieron en los 80 y los 90, no hay duda de que Warhol es la gran figura, por lo menos en los Estados Unidos.



Thirteen Most Wanted Men, N° 12, Frank B., 1964
[Los trece hombres más buscados, N° 12, Frank B.]
CAT. Pinturas [Paintings], 5



Thirteen Most Wanted Men, N° 12, Frank B., 1964
[Los trece hombres más buscados, N° 12, Frank B.]
CAT. Pinturas [Paintings], 4

G.K.: En todas partes, no hay duda. ¿Cómo es posible que todos estemos fascinados por el mismo artista? Creo que eso es indiscutible.

P.L.-S.: Hasta los que detestan su obra... y hay muchos críticos en Nueva York que escriben todo el tiempo en su contra. Pero no se lo puede ignorar. Un artista visual no puede desentenderse de Warhol.

G.K.: Sí, supongo que es así. Creo que tarde o temprano hay que enfrentarse con eso, y puede ser un momento genial o un momento horrible. Lo bueno es que con Warhol no pasa lo mismo que con otros artistas. Por lo general, cuando uno entra en el terreno de otro artista, siente que tiene que correrse porque lo que hay ahí no le pertenece. Pero cuando uno se encuentra con Warhol y entra en su reino, siente una cierta hospitalidad, siente que tiene derecho a quedarse. Tal vez porque es tan grande (*risas*) que uno descubre que hay mucho espacio para explorar. Sabemos que él ha estado en ese lugar, pero no hay ningún apuro por abandonarlo.

P.L.-S.: Tal vez porque su relación con el talento y la creatividad de los demás nunca es conflictiva. Como si uno no tuviese que medirse con él y salir ganando o perdiendo. En tu propio trabajo hay alusiones a algunas obras de Warhol.

G.K.: De las obras basadas en Warhol, creo que la primera fue *Naked Tango*. Es un diagrama de tango que hice descalzo, de modo que la pintura se desparrama en la tela y el paso de tango se parece más a un *Dance Diagram [Diagrama de baile]* de Warhol que al paso de baile de salón. Es menos diagramático pero sigue el mismo diseño.

P.L.-S.: ¿El diagrama de Warhol es fiel al paso de tango?

G.K.: Ah, no sé, yo no bailo tango... (*risas*). Pero intenté seguir el diagrama de Warhol y es muy pero muy raro...

P.L.-S.: Sería gracioso que hubiera sido diseñado para que uno se tropiece o algo así.

G.K.: Estoy seguro de que lo tomó de alguna fuente. Lo más gracioso es que hay un famoso dicho que asegura que "Se necesitan dos para bailar un tango", y éste es un solo de tango.

P.L.-S.: ¿Existe el solo en el baile del tango?

G.K.: No, es imposible, pero la pintura muestra únicamente el paso de un bailarín, algo bastante raro tratándose de un baile para dos.

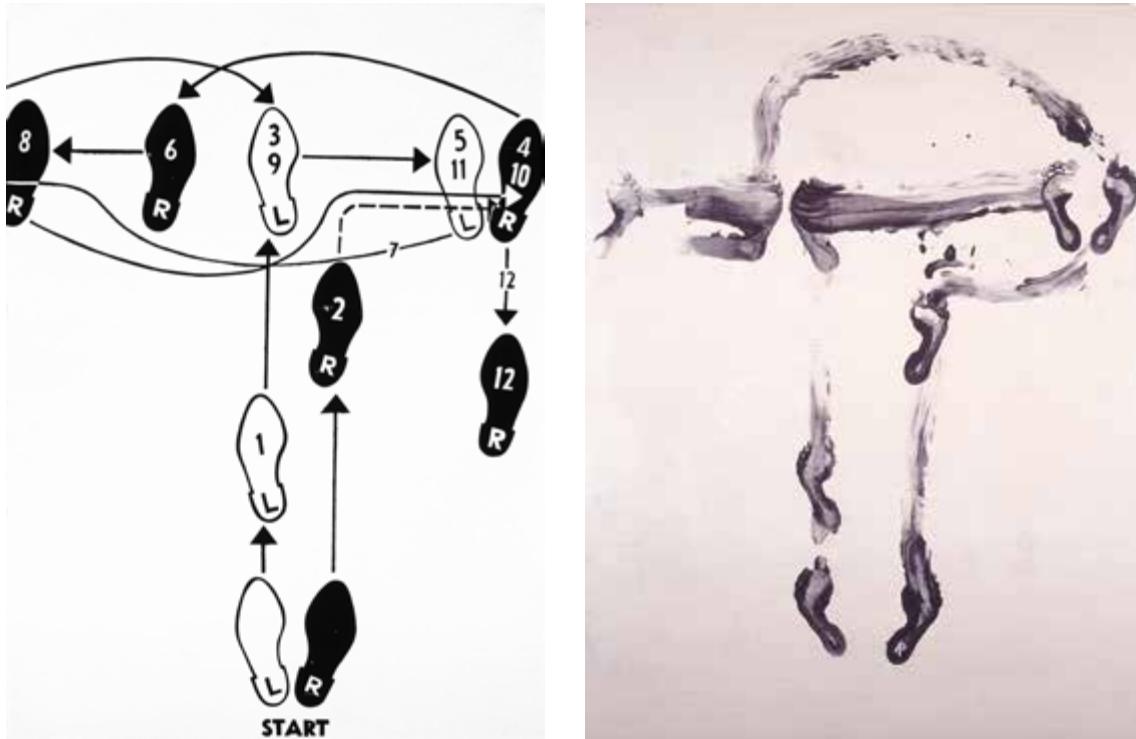
P.L.-S.: Qué gracioso... Me hace acordar a un dicho de Warhol: "Uno es compañía, dos es multitud y tres ya es una fiesta".

G.K.: En los últimos dos años trabajé en una serie de obras pequeñas que después reuní en la *Warhol Suite*. Puedo explicar el proceso usando el catálogo McShine como ejemplo. La edición de tapa dura tiene una especie de cubierta de plástico y, si uno la retira, es como si a la pintura de Warhol se le quitara el proceso de la serigrafía.

P.L.-S.: Claro, es como el revestimiento de la serigrafía.

G.K.: Exactamente. Y, si uno lo quita, es como si pudiera ver ...

P.L.-S.: ... el fondo sin la imagen de la serigrafía.



ANDY WARHOL

Dance Diagram [2] (Fox Trot: "The Double Twinkle-Man"), 1962
[Esquema de baile [2], (Fox Trot: "El doble twinkle del varón")]
caseína y grafito sobre lino
181,6 x 131,4 cm

GUILLERMO KUITCA

Naked Tango, 1994
[Tango desnudo]
acrílico sobre lienzo
195 x 148 cm
Cortesía Sperone Westwater, New York

G.K.: También veo la sombra de Warhol en una serie de obras muy distintas, los *Diarios*, una *suite* diaria que empecé en 1994, en la que uso telas descartadas que abrocho a una mesa de mi estudio, y en las que durante un tiempo dibujo, hago anotaciones de todo tipo, pruebas de colores, etc. Visualmente, no tienen nada que ver con Warhol, pero creo que la acumulación diaria está ahí, sólo que mi día dura mucho más que un día. Dura cinco, seis meses, o más. Cierro cada "cápsula del tiempo" cada seis meses, digamos.

P.L.-S.: Qué idea fabulosa, la *Cápsula del Tiempo*.

G.K.: Sí, es increíble.

P.L.-S.: Realmente no se sabe qué hay en cada una hasta que se abren. Montones de invitaciones, ropa interior, fotos de tipos que le parecían muy atractivos, una mezcla muy rara.

G.K.: Oí que en una había incluso dinero en efectivo.

P.L.-S.: ¿En serio? (*Risas*) Ésa era la que había que abrir. Es gracioso que Warhol fuera tan maniático en varios aspectos, era una de esas personas que no se pueden desprender de nada. Cuando murió y abrieron su casa, por todos lados encontraron bolsas con cosas que había comprado y ni siquiera había abierto. Un



5 Deaths, 1963

[5 Muertes]

CAT. Pinturas [Paintings], 3

caso patológico. Y luego, por supuesto, la sexualidad de Warhol que estaba en primer plano. ¿Te parece que influyó en la apreciación de las obras o fue más bien un obstáculo?

G.K.: No lo podría decir, porque su imaginario no era exclusivamente gay. Quiero decir que puede haber sido lo opuesto, puede haber moldeado el gusto gay en relación con algunos iconos. En parte su gusto es muy masculino: los choques de autos, las imágenes de la muerte, etcétera. En eso no sé si difiere de cualquier artista heterosexual. Fue mucho más tarde que empezó a hacer películas con esos tipos muy atractivos, con buenos cuerpos y buenos culos. Me parece que en parte su obra estaba “en el closet”; aunque él, no. No creo que sus primeras obras sean abiertamente gays. ¿No te parece?

P.L.-S.: Bueno, sí y no. Alguien dijo que Warhol sólo alcanzó el reconocimiento que merecía después de muerto porque como persona era tan raro... Ese *look*, ese estilo, ese peinado y esa actitud totalmente *camp*...

G.K.: No sé. Si leyeras *A sangre fría* sin conocer a Capote, ¿te imaginarías que el timbre de la voz del hombre que escribió el libro es chillón y afeminado?

P.L.-S.: Bueno, no necesariamente, aunque hay algo en el grado de identificación con el criminal, y en la unión de muerte y deseo al estilo Genet, que resulta muy revelador. Pero es cierto, no es *Desayuno en Tiffany's*. Como Capote, Warhol tenía una vida social intensa, le gustaba codearse con ricos y famosos, pero le interesaba mucho más la cultura popular. ¿Te interesa el uso de la cultura pop que hay en sus obras? ¿Te llama la atención como artista?

G.K.: Es posible que haya encontrado una manera de resolver la cuestión de la cultura pop a través de Warhol.



One-Dollar Bills, 1962
[Billetes de un dólar]
CAT. Serigrafías [Screen Prints], 1

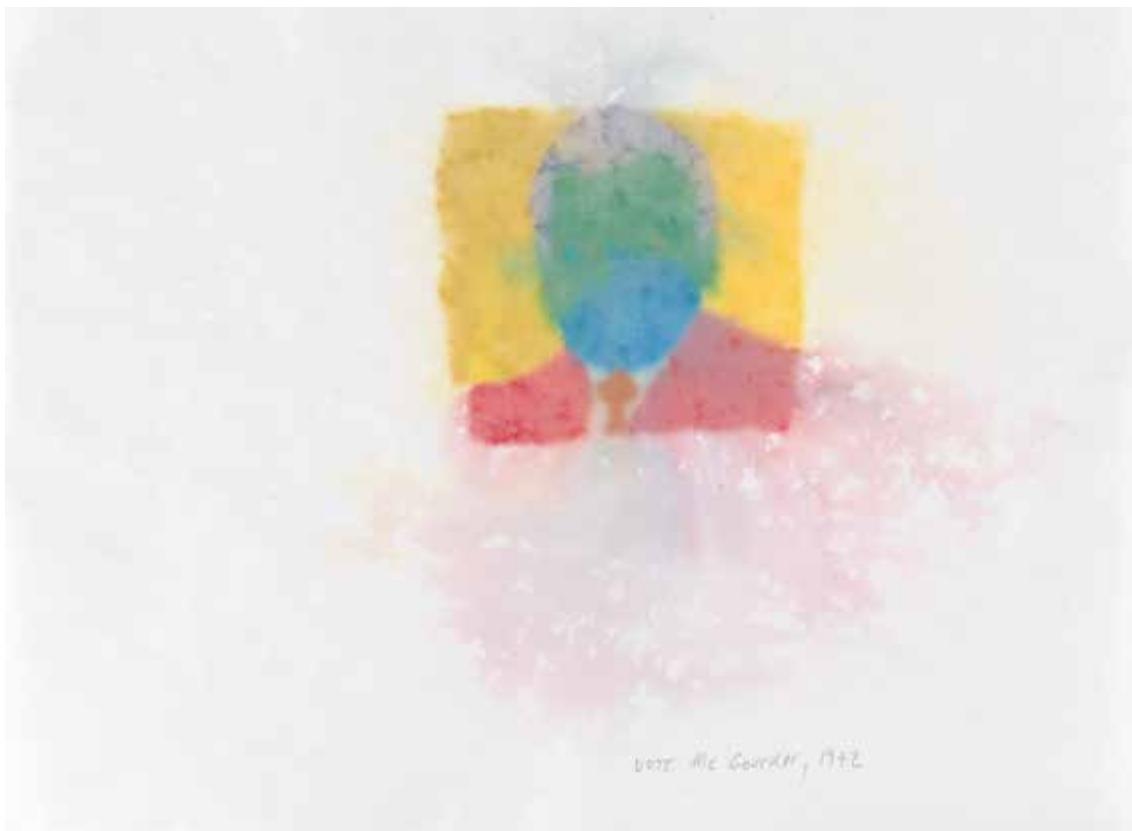
Estoy exagerando, pero es cierto que casi no hay tema que venga claramente de algún tipo de imaginario de la cultura pop que no haya sido visitado por Warhol, de modo que hasta cierto punto ya pasó por ese filtro. Creo que no me relaciono con esa sensibilidad como lo hacen otros artistas. Quiero decir, mi relación con la cultura pop es a través de la música que escucho y la manera en que vivo.

P.L.-S.: Es muy difícil aislarse de la cultura pop.

G.K.: Es verdad, uno podría ser más defensivo, pero trato de no hacerlo. Miro mucha televisión, paso mucho tiempo frente a la computadora. No habito exclusivamente el mundo de alta cultura, pero eso no quiere decir que mi obra refleje o le haga demasiado lugar a la cultura popular. Me olvido de eso cuando pinto.

P.L.-S.: Es interesante, porque ése es un aspecto del legado de Warhol sobre el cual yo mismo soy muy ambivalente. Su apertura y su receptividad a la cultura pop eran sin duda auténticas y directas. Por otra parte, la cultura popular de su época era más interesante que la de nuestros días (*risas*). En ese sentido es similar al caso de Nan Goldin que fotografiaba a un montón de gente que vivía en un lugar interesante en un momento interesante. Pero eso no quiere decir que todo el mundo que fotografíe a sus amigos pueda hacer algo igualmente interesante.

G.K.: Absolutamente. La idea de que un artista deba llevar la antorcha de la cultura popular y poder interpretarla se ha convertido en un tremendo cliché. Es una paradoja muy graciosa. En las escuelas de arte parecería que los jóvenes artistas de hoy sienten que recibieron la antorcha y se tienen que comprometer, no sé,



GUILLERMO KUITCA

Untitled (The Warhol Series), 2006,

detail: *Vote Mc Govern, 1972*

[Sin título (Serie Warhol), 2006,

detalle: *Vote por Mc Govern, 1972*]

técnica mixta sobre papel

21,6 x 27,9 cm (cada lámina)

Cortesía Sperone Westwater, New York

con Britney Spears, o algo así. O.K., esto es lo que somos, lo cual puede o no ser genuino o interesante. No estoy criticando eso en sí. Digo que es gracioso cómo esta tradición se ha convertido en lo que es, porque es en sí muy warholiana.

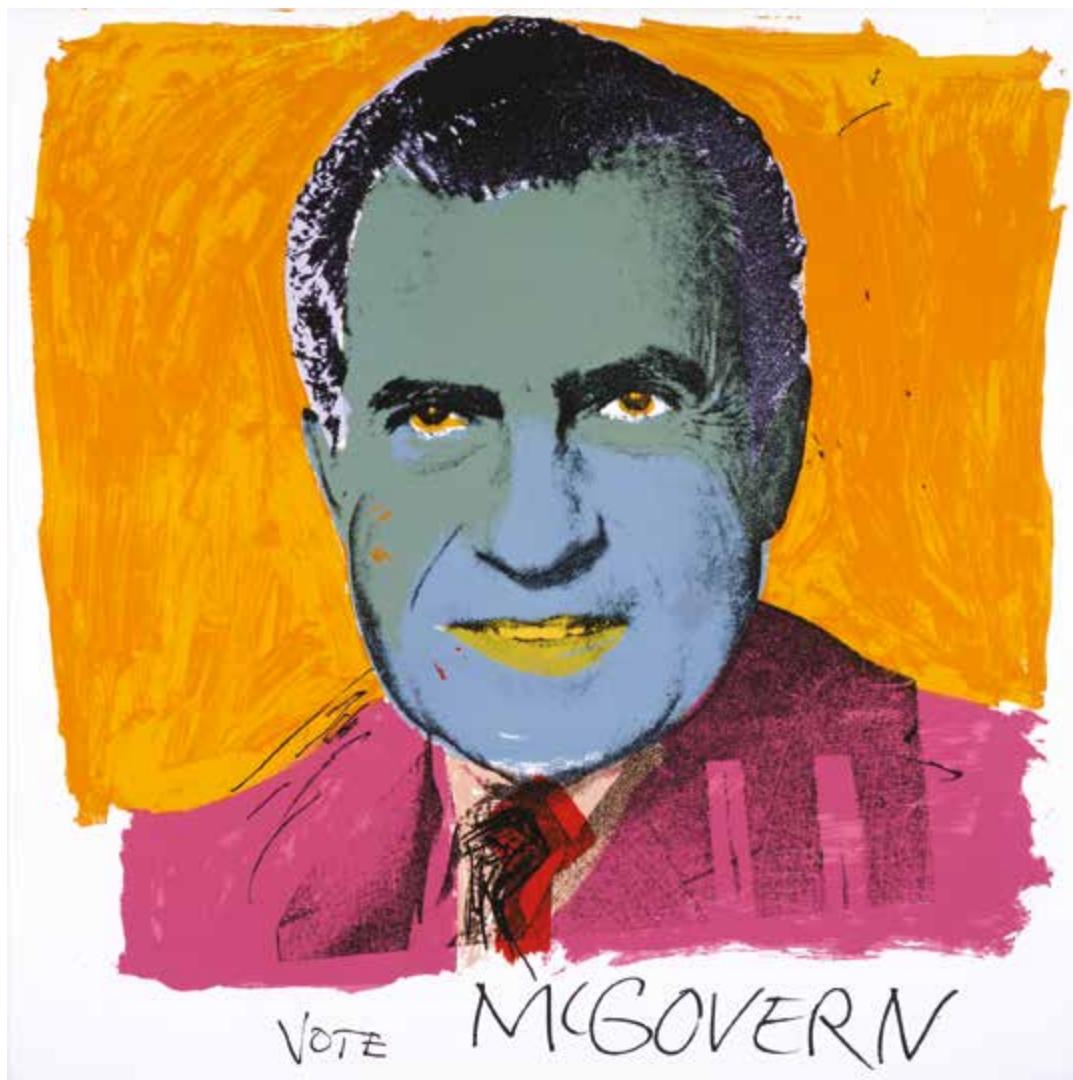
P.L.-S.: Exactamente, como un mecanismo de autorreplicación.

G.K.: Sí, pero no creo que Warhol jamás haya pensado que había una antorcha que pasar.

P.L.-S.: ¿Dirías que la experiencia de mirar su obras es algo que se modifica y crece con el tiempo o que la primera experiencia es la más fuerte?

G.K.: Es difícil decirlo, porque yo tuve esas primeras experiencias, y cuando suceden, son difíciles de repetir. Es como cuando uno visita una ciudad y casi prefiere no volver porque la ciudad sigue creciendo en uno, todavía está viva. Como cuando uno se enamora de una ciudad y no sabe bien si quiere volver.

Cuando yo era muy joven, todos nosotros, los artistas argentinos, mirábamos el arte que se hacía a nuestro alrededor, pero también reproducciones de otros artistas de todas partes. Estoy hablando de grandes artistas como Goya, Velázquez o Manet. Y después de no sé cuántos años de mirar esas obras en reproducciones, la experiencia de estar frente a la obra original, frente a un auténtico Goya, por ejemplo, no era tan excepcional. Por eso es bastante curioso que mi experiencia con Warhol no haya sucedido frente a una reproducción de Warhol, en la que uno podría pensar que la distancia con el original es menor que la



Vote McGovern, 1972
[Vote por McGovern]
CAT. Serigrafías [Screen Prints], 47

que hay entre una reproducción de Goya y un original, sino frente a un Warhol verdadero, como si fuese un Goya. Me parece muy interesante que haya sido completamente al revés, que aunque la obra de Warhol esté más cerca de la reproducción, el impacto se produjera ante el verdadero Warhol. La experiencia del aura fue completa.

P.L.-S.: Es increíble.

G.K.: Warhol despertó una sensibilidad en mí que estaba bloqueada. Realmente tuve esa experiencia frente a una imagen que podría haber visto en una reproducción. Es algo raro lo que sucedió con Warhol y no soy una excepción. Creo que todos tenemos nuestra anécdota sobre Warhol, nuestro propio momento Warhol.

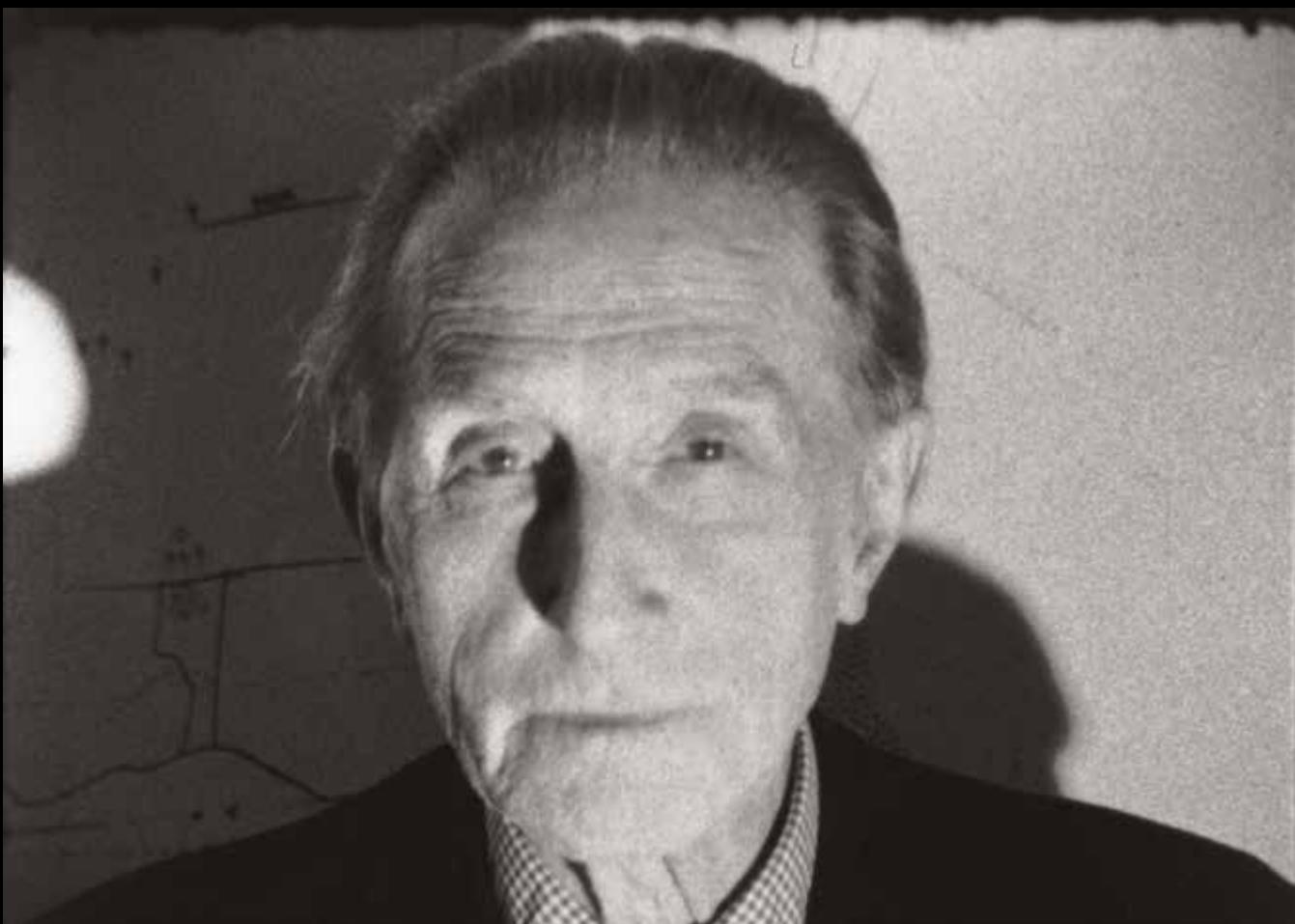
(p. 80-81)

Prueba cinematográfica [Screen Test]: *Marcel Duchamp*, 1966
CAT. Películas [Films], a.6

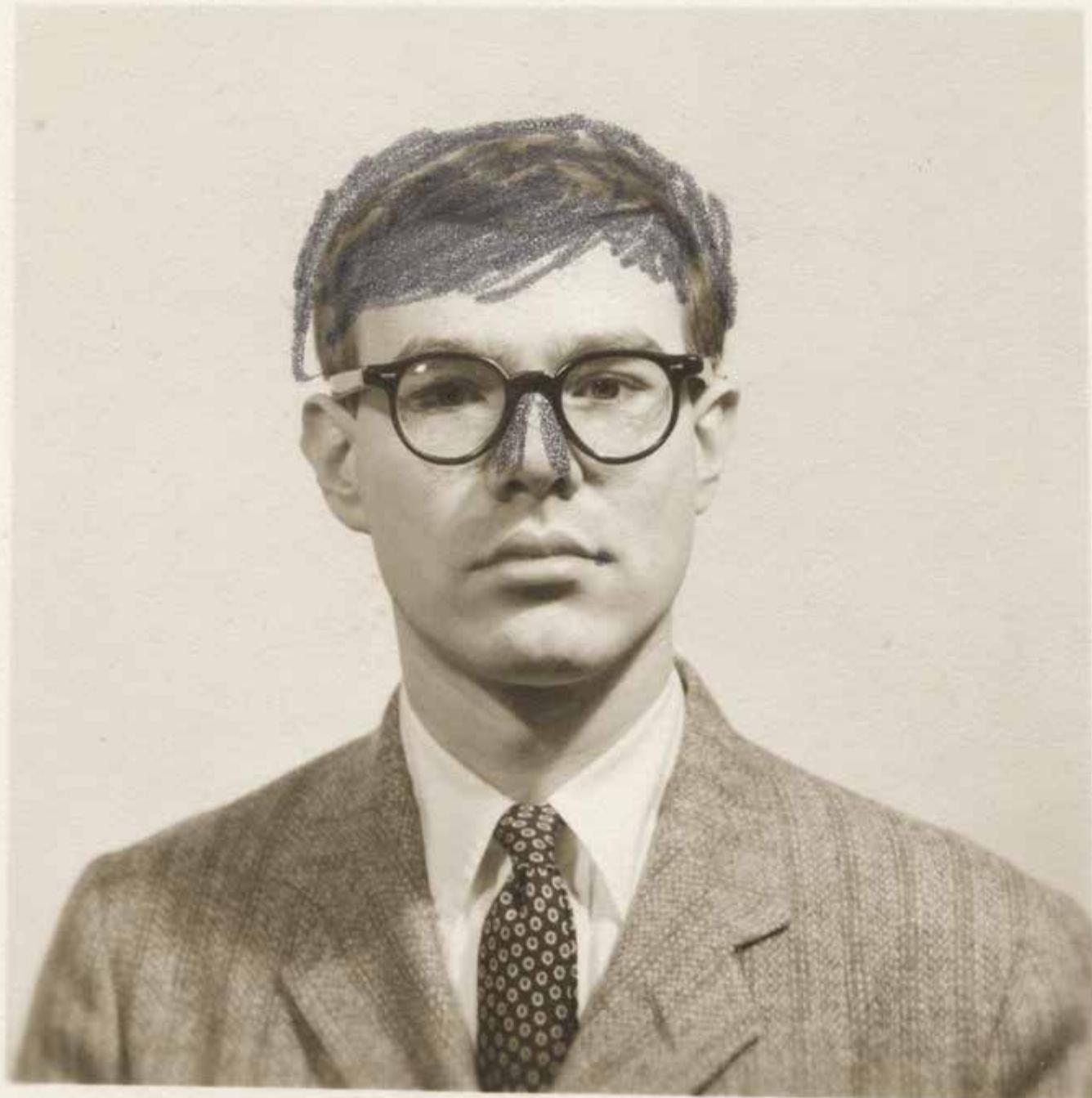
Prueba cinematográfica [Screen Test]: *Ann Buchanan*, 1964
CAT. Películas [Films], a.5

Prueba cinematográfica [Screen Test]: *Jane Holzer (Toothbrush)*
[(Cepillo de dientes)], 1964
CAT. Películas [Films], a.6

Prueba cinematográfica [Screen Test]: *Salvador Dalí*, 1966
CAT. Películas [Films], a.5







ANDY WARHOL

Self-Portrait (Passport Photograph with Altered Nose), 1956
[Autorretrato (Fotografía de pasaporte con la nariz modificada)]

grafito sobre impresión en gelatina-bromuro de plata

7 x 6,4 cm

LISTA DE OBRAS

A menos que se indique de otra forma, todas las obras forman parte de la colección del Andy Warhol Museum en Pittsburgh, EUA

Unless otherwise indicated, all works are from the collection of The Andy Warhol Museum, a museum of Carnegie Institute, Pittsburgh, USA.

A. Pinturas [Paintings]

1. *Statue of Liberty*, 1962

[Estatua de la Libertad]
tinta de serigrafía y pintura en aerosol sobre lino [silkscreen ink and spray paint on linen]
203,2 x 154,9 cm

2. *Suicide (Silver Jumping Man)*, 1963

[Suicidio (Hombre plateado saltando)]
tinta de serigrafía y pintura plateada sobre lino [silkscreen ink and silver paint on linen]
114,3 x 208,3 cm

3. *5 Deaths*, 1963 [5 Muertes]

acrílico y tinta de serigrafía sobre lienzo
[acrylic and silkscreen ink on canvas]
51,1 x 76,2 cm

4. *Thirteen Most Wanted Men, No. 12, Frank B.*, 1964

[Los trece hombres más buscados, No. 12, Frank B.]
tinta de serigrafía sobre lino
[silkscreen ink on linen]
121,9 x 99,1 cm

5. *Thirteen Most Wanted Men, No. 12, Frank B.*, 1964

[Los trece hombres más buscados, No. 12, Frank B.]
tinta de serigrafía sobre lino
[silkscreen ink on linen]
121,9 x 99,1 cm

6. *Jackie*, 1964

acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
50,8 x 40,6 cm

7. *Jackie*, 1964

acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
50,8 x 40,6 cm

8. *Jackie*, 1964

acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
50,8 x 40,6 cm

9. *Jackie*, 1964

acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
50,8 x 40,6 cm

10. *Jackie*, 1964

acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
50,8 x 40,6 cm

11. *Jackie*, 1964

acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
50,8 x 40,6 cm

12. *Jackie*, 1964

acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
50,8 x 40,6 cm

13. *Jackie*, 1964

acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
50,8 x 40,6 cm

14. *Little Electric Chair*, 1964-5

[Silla eléctrica pequeña]
acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
55,9 x 71,1 cm

15. *Little Electric Chair*, 1964-5

[Silla eléctrica pequeña]
acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
55,9 x 71,1 cm

16. *Little Electric Chair*, 1964-5

[Silla eléctrica pequeña]
acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
55,9 x 71,1 cm

17. *Little Electric Chair*, 1964-5

[Silla eléctrica pequeña]
acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
55,9 x 71,1 cm

18. *Marlon*, 1966

tinta de serigrafía sobre lino
[silkscreen ink on linen]
205,7 x 127 cm

19. *Mao*, 1972

acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
208,3 x 154,9 cm

20. *Cross*, 1981-82 [Cruz]

acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
228,6 x 177,8 x 3,2 cm

21. *Ads: Paramount*, 1985

[Anuncios: Paramount]
acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
55,9 x 55,9 cm

23. *Ads: Van Heusen (Ronald Reagan)*, 1985

[Anuncios: Van Heusen (Ronald Reagan)]
acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
55,9 x 55,9 cm

24. *Ads: Blackglama (Judy Garland)*, 1985

[Anuncios: Blackglama (Judy Garland)]
acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
55,9 x 55,9 cm

25. *Be A Somebody With A Body, ca. 1985-1986*

[Sé un alguien con un cuerpo]
acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
40,6 x 50,8 cm

26. *Self-Portrait*, 1986

[Autorretrato]
acrílico y tinta de serigrafía sobre lino
[acrylic and silkscreen ink on linen]
101,6 x 101,6 x 3,5 cm

B. Serigrafías [Prints]

1. *One-Dollar Bills*, 1962

[Billetes de un dólar]
serigrafía sobre papel de arroz
[screen print on rice paper]
64,1 x 94 cm

2. *Race Riot, ca. 1963*

[Motín racial]
serigrafía sobre papel Strathmore
[screen print on Strathmore paper]

- 76,5 x 101,6 cm
3. Suicide, 1963
 [Suicidio]
 serigrafía sobre papel de color
 [screen print on colored paper]
 61 x 47,3 cm
- 4. Birmingham Race Riot, 1964**
 [Motín racial Birmingham]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 50,8 x 61 cm
- 5. Marilyn Monroe (Marilyn), 1967**
 acrílico y tinta de serigrafía sobre papel
 [acrylic and silkscreen ink on paper]
 91,4 x 91,4 cm
- 6. Marilyn Monroe (Marilyn), 1967**
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 91,4 x 91,4 cm
- 7. Marilyn Monroe (Marilyn), 1967**
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 91,4 x 91,4 cm
- 8. Marilyn Monroe (Marilyn), 1967**
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 91,4 x 91,4 cm
- 9. Marilyn Monroe (Marilyn), 1967**
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 91,4 x 91,4 cm
- 10. Marilyn Monroe (Marilyn), 1967**
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 91,4 x 91,4 cm
- 11. Marilyn Monroe (Marilyn), 1967**
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 91,4 x 91,4 cm
- 12. Marilyn Monroe (Marilyn), 1967**
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 91,4 x 91,4 cm
- 13. Marilyn Monroe (Marilyn), 1967**
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 91,4 x 91,4 cm
- 14. Campbell's Soup I: Chicken Noodle, 1968**
 [Sopa Campbell's I: Pollo con fideos]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 88,9 x 58,7 cm
- 15. Campbell's Soup I: Tomato, 1968**
 [Sopa Campbell's I: Tomate]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 88,9 x 58,7 cm
- 16. Campbell's Soup I: Vegetable, 1968**
 [Sopa Campbell's I: Vegetales]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 88,9 x 58,7 cm
- 17. Campbell's Soup I: Cream of Mushroom, 1968**
 [Sopa Campbell's I: Crema de hongos]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 88,9 x 58,7 cm
- 18. Campbell's Soup II: Old Fashioned Vegetable, 1968**
 [Sopa Campbell's II: Vegetales al estilo tradicional]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 88,9 x 58,7 cm
- 19. Campbell's Soup II: New England Clam Chowder, 1968**
 [Sopa Campbell's II: de almejas al estilo Nueva Inglaterra]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 88,9 x 58,7 cm
- 20. Campbell's Soup II: Hot Dog Bean, 1968**
 [Sopa Campbell's II: Frijoles con rodajas de salchicha]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 88,9 x 58,7 cm
- 21. Campbell's Soup II: Oyster Stew, 1968**
 [Sopa Campbell's II: Ostras en crema]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 88,9 x 58,7 cm
- 22. Campbell's Soup II: Tomato-Beef Noodle-O's, 1968**
 [Sopa Campbell's II: Tomate- carne de ternera- fideos]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 88,9 x 58,7 cm
- 23. Campbell's Soup II: Golden Mushroom, 1968**
 [Sopa Campbell's II: Hongos dorados]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 88,9 x 58,7 cm
- 24. Flash – November 22, 1963, 1968**
 [Flash – Noviembre 22, 1963]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 53,2 x 53,2 cm
- 25. Flash – November 22, 1963: Title Page, 1968**
 [Flash – Noviembre 22, 1963: Portada]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 plegado [folded]: 54,6 x 54 cm
 sin plegar [unfolded]: 54,6 x 107,6 cm
- 26. Flash – November 22, 1963, 1968**
 [Flash – Noviembre 22, 1963]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 53,2 x 53,2 cm
- 27. Flash – November 22, 1963: Colophon, 1968**
 [Flash – Noviembre 22, 1963: Colofón]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 plegado [folded]: 54,6 x 54 cm
 sin plegar [unfolded]: 54,6 x 107,6 cm
- 28. Flash – November 22, 1963, 1968**
 [Flash – Noviembre 22, 1963]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 53,2 x 53,2 cm
- 29. Flash – November 22, 1963: Text, Pages 1-2, 1968**
 [Flash – Noviembre 22, 1963: Texto, páginas 1-2]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 plegado [folded]: 54,6 x 54 cm
 sin plegar [unfolded]: 54,6 x 107,6 cm
- 30. Flash – November 22, 1963, 1968**
 [Flash – Noviembre 22, 1963]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 53,2 x 53,2 cm
- 31. Flash – November 22, 1963: Text, Pages 3-4, 1968**
 [Flash – Noviembre 22, 1963: Texto, páginas 3-4]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]
 plegado [folded]: 54,6 x 54 cm
 sin plegar [unfolded]: 54,6 x 107,6 cm
- 32. Flash – November 22, 1963, 1968**
 [Flash – Noviembre 22, 1963]
 serigrafía sobre papel
 [screen print on paper]

53,2 x 53,2 cm
33. Flash – November 22, 1963: Text, Pages 5-6, 1968
[Flash – Noviembre 22, 1963:
Texto, páginas 5-6]
serigrafía sobre papel
[screen print on paper]
plegado [folded]: 54,6 x 54 cm
sin plegar [unfolded]: 54,6 x 107,6 cm
34. Flash – November 22, 1963, 1968
[Flash – Noviembre 22, 1963]
serigrafía sobre papel
[screen print on paper]
53,2 x 53,2 cm
35. Flash – November 22, 1963: Text, Pages 7-8, 1968
[Flash – Noviembre 22, 1963: Texto,
páginas 7-8]
serigrafía sobre papel
[screen print on paper]
plegado [folded]: 54,6 x 54 cm
sin plegar [unfolded]: 54,6 x 107,6 cm
36. Flash – November 22, 1963, 1968
[Flash – Noviembre 22, 1963]
serigrafía sobre papel
[screen print on paper]
53,2 x 53,2 cm
37. Flash – November 22, 1963: Text, Pages 9-10, 1968
[Flash – Noviembre 22, 1963: Texto,
páginas 9-10]
serigrafía sobre papel
[screen print on paper]
plegado [folded]: 54,6 x 54 cm
sin plegar [unfolded]: 54,6 x 107,6 cm
38. Flash – November 22, 1963, 1968
[Flash – Noviembre 22, 1963]
serigrafía sobre papel
[screen print on paper]
53,2 x 53,2 cm
39. Flash – November 22, 1963: Text, Pages 11-12, 1968
[Flash – Noviembre 22, 1963: Texto,
páginas 11-12]
serigrafía sobre papel
[screen print on paper]
plegado [folded]: 54,6 x 54 cm
sin plegar [unfolded]: 54,6 x 107,6 cm
40. Flash – November 22, 1963, 1968
[Flash – Noviembre 22, 1963]
serigrafía sobre papel
[screen print on paper]
53,2 x 53,2 cm

41. Flash – November 22, 1963: Text Pages 13-14, 1968
[Flash – Noviembre 22, 1963: Texto,
páginas 13-14]
serigrafía sobre papel
[screen print on paper]
plegado [folded]: 54,6 x 54 cm
sin plegar [unfolded]: 54,6 x 107,6 cm
42. Flash – November 22, 1963, 1968
[Flash – Noviembre 22, 1963]
serigrafía sobre papel
[screen print on paper]
53,2 x 53,2 cm
43. Flash – November 22, 1963: Text, Pages 15-16, 1968
[Flash – Noviembre 22, 1963: Texto,
páginas 15-16]
serigrafía sobre papel
[screen print on paper]
plegado [folded]: 54,6 x 54 cm
sin plegar [unfolded]: 54,6 x 107,6 cm
44. Flash – November 22, 1963, 1968
[Flash – Noviembre 22, 1963]
serigrafía sobre papel
[screen print on paper]
53,2 x 53,2 cm
45. Flash – November 22, 1963: Text, Pages 17-18, 1968
[Flash – Noviembre 22, 1963: Texto,
páginas 17-18]
serigrafía sobre papel
[screen print on paper]
plegado [folded]: 54,6 x 54 cm
sin plegar [unfolded]: 54,6 x 107,6 cm
46. Flash – November 22, 1963 (Portfolio Cover), 1968
[Flash – Noviembre 22, 1963: Cubierta de portafolios]
serigrafía sobre bucarán
[screen print on buckram board]
plegado [folded]: 54,6 x 54 cm
sin plegar [unfolded]: 54,6 x 107,6 cm
47. Vote McGovern, 1972
[Vota por McGovern]
serigrafía sobre papel Arches 88
[screen print on Arches 88 paper]
106,7 x 106,7 cm
48. Hammer and Sickle, 1977
[Hoz y martillo]
serigrafía sobre papel Strathmore Bristol
[screen print on Strathmore Bristol paper]
76,5 x 101,6 cm

49. Hammer and Sickle, 1977
[Hoz y martillo]
serigrafía sobre papel Strathmore Bristol
[screen print on Strathmore Bristol paper]
76,5 x 101,6 cm
50. Muhammad Ali, 1978
serigrafía sobre papel de estraza Curtis
[screen print on Curtis Rag paper]
114,3 x 88,9 cm
51. Mao (Retrospective Series), 1978
[Mao (Serie retrospectiva)]
serigrafía sobre papel de estraza Curtis
[screen print on Curtis Rag paper]
57,2 x 45,1 cm
52. Car Crash, 1978
[Accidente automovilístico]
serigrafía sobre papel de estraza Curtis
[screen print on Curtis Rag paper]
88,9 x 114,3 cm
53. Self-Portrait, ca. 1982
[Autorretrato]
serigrafía sobre tabla Lenox Museum
[screen print on Lenox Museum board]
96,5 x 96,5 cm
54. John Wayne, 1986
serigrafía sobre tabla Lenox Museum
[screen print on Lenox Museum board]
91,4 x 91,4 cm
55. Geronimo, 1986
serigrafía sobre tabla Lenox Museum
[screen print on Lenox Museum board]
91,4 x 91,4 cm
56. Lenin, 1987
serigrafía sobre papel Arches 88
[screen print on Arches 88 paper]
100 x 74,9 cm
57. Moonwalk, 1987
[Caminata lunar]
serigrafía sobre tabla Lenox Museum
[screen print on Lenox Museum board]
96,5 x 96,5 cm
58. Pelé, n.d. [s/f]
[Pelé]
serigrafía sobre papel de estraza Curtis
[screen print on Curtis Rag paper]
114,3 x 88,9 cm

C. Obras fotográficas [Photographic Works]

a. Fotografías de cabina [Photobooth Pictures]
1. *Self-Portrait (Being Punched), 1963-64*
[Autorretrato (Siendo golpeado)]

- fotografía de cabina
[photobooth photograph]
20 x 4,1 cm
- 2. Taylor Mead, 1963-64**
fotografía de cabina
[photobooth photograph]
20 x 4 cm
- 3. Self-Portrait (Tuxedo), 1964**
[Autorretrato (Esmoquin)]
fotografía de cabina.
[photobooth photograph]
20 x 4,1 cm
- 4. Self-Portrait with Gerard Malanga and Philip Fagan, 1964**
[Autorretrato con Gerard Malanga y Philip Fagan]
fotografía de cabina
[photobooth photograph]
20 x 4,1 cm
- 5. Edie Sedgwick, ca.1965**
fotografía de cabina
[photobooth photograph]
20 x 4,1 cm
- 6. Edie Sedgwick, ca.1965**
fotografía de cabina
[photobooth photograph]
20 x 4,1 cm
- 7. Susan Bottomly (International Velvet), ca. 1966**
fotografía de cabina
[photobooth photograph]
20,3 x 3,8 cm
- 8. Mary Woronov, ca. 1966**
fotografía de cabina
[photobooth photograph]
20,3 x 3,8 cm
- b. Reproducciones en Polaroid [Reproductions on Polaroid]**
- 1. Self-Portrait, 1963**
[Autorretrato]
Polaroid™ Tipo 47
[Polaroid™ Type 47]
10,8 x 8,3 cm
- 2. Jackie Curtis, 1969**
Polaroid™
10,8 x 8,6 cm
- 3. Candy Darling, 1969**
Polaroid™ Polacolor Tipo 108
[Polaroid™ Polacolor Type 108]
10,8 x 8,6 cm
- 4. Andy, John & Yoko, 1971**
[Andy, John y Yoko]
Polaroid™ Polacolor Tipo 108
- [Polaroid™ Polacolor Type 108] 8,6 x 10,8 cm
- 5. Self-Portrait with Movie Camera, ca. 1971**
[Autorretrato con cámara de cine]
Polaroid™ Polacolor Tipo 108
[Polaroid™ Polacolor Type 108]
10,8 x 8,6 cm
- 6. Gloria Swanson, 1972**
Polaroid™ Polacolor Tipo 108
[Polaroid™ Polacolor Type 108]
10,8 x 8,6 cm
- 7. Divine, 1974**
Polaroid™ Polacolor Tipo 108
[Polaroid™ Polacolor Type 108]
10,8 x 8,6 cm
- 8. Hammer & Sickle, 1975-1976**
[Hoz y martillo]
Polaroid™ Polacolor Tipo 108
[Polaroid™ Polacolor Type 108]
10,8 x 8,6 cm
- 9. Dennis Hopper, 1977**
Polaroid™ Polacolor Tipo 108
[Polaroid™ Polacolor Type 108]
10,8 x 8,6 cm
- 10. Liza Minnelli, 1977**
Polaroid™ Polacolor Tipo 108
[Polaroid™ Polacolor Type 108]
10,8 x 8,6 cm
- 11. Arnold Schwarzenegger, 1977**
Polaroid™ Polacolor Tipo 108
[Polaroid™ Polacolor Type 108]
10,8 x 8,6 cm
- 12. O.J. Simpson, 1977**
Polaroid™ Polacolor Tipo 108
[Polaroid™ Polacolor Type 108]
10,8 x 8,6 cm
- 13. Carolina Herrera, 1978**
Polaroid™ Polacolor Tipo 108
[Polaroid™ Polacolor Type 108]
10,8 x 8,6 cm
- 14. Sylvester Stallone, 1980**
Polaroid™ Polacolor Tipo 108
[Polaroid™ Polacolor Type 108]
10,8 x 8,6 cm
- 15. Debbie Harry, 1980**
Polaroid™ Polacolor Tipo 108
[Polaroid™ Polacolor Type 108]
10,8 x 8,6 cm
- 16. Self-Portrait in Drag, 1980**
[Autorretrato como travesti]
Polaroid™ Polacolor 2
10,8 x 8,6 cm
- 17. Self-Portrait in Drag, 1981**
[Autorretrato como travesti]
Polaroid™ Polacolor 2
10,8 x 8,6 cm
- 18. Self-Portrait in Drag, 1981**
[Autorretrato como travesti]
Polaroid™ Polacolor 2
10,8 x 8,6 cm
- 19. Self-Portrait in Drag, 1981**
[Autorretrato como travesti]
Polaroid™ Polacolor 2
10,8 x 8,6 cm
- 20. Self-Portrait in Drag, 1981**
[Autorretrato como travesti]
Polaroid™ Polacolor 2
10,8 x 8,6 cm
- 21. Uncle Sam, 1981**
[Tío Sam]
Polaroid™ Polacolor 2
10,8 x 8,6 cm
- 22. Grace Jones, 1984**
Polaroid™ Polacolor ER
10,8 x 8,6 cm
- c. Impresiones en gelatina-bromuro de plata [Gelatin Silver Prints]**
- 1. Andy Warhol & Truman Capote, 1978**
[Andy Warhol y Truman Capote]
impresión en gelatina-bromuro de plata
[gelatin silver print]
25,4 x 20,3 cm
- 2. Nancy Reagan, 1981**
impresión en gelatina-bromuro de plata
[gelatin silver print]
25,2 x 20,3 cm
- 3. Jean-Michel Basquiat, ca.1984**
impresión en gelatina-bromuro de plata
[gelatin silver print]
25,4 x 20,3 cm
- 4. Bette Davis, n.d. [s/f]**
impresión en gelatina-bromuro de plata
[gelatin silver print]
20,3 x 25,4 cm
- 5. Jellybean Benítez and Madonna, n.d. [s/f]**
[Jellybean Benítez y Madonna]
impresión en gelatina-bromuro de plata
[gelatin silver print]
25,4 x 20,3 cm

d. Fotografías cosidas [Sewn photographs]**1. Ronald Reagan, 1979, 1986**

impresión en gelatina-bromuro de plata, cosidas con hilo
[gelatin silver prints sewn with thread]
69,9 x 54 cm

2. Statue of Liberty, 1976-1986, 1986

impresión en gelatina-bromuro de plata, cosidas con hilo
[gelatin silver prints sewn with thread]
69,9 x 54 cm

3. Dolly Parton and Keith Haring, 1985, 1986

[Dolly Parton y Keith Haring, 1985]
impresión en gelatina-bromuro de plata, cosidas con hilo
[gelatin silver prints sewn with thread]
70,5 x 80,3 cm

4. Trash, 1976-1986, 1986

[Basura, 1976-1986]
impresión en gelatina-bromuro de plata, cosidas con hilo
[gelatin silver prints sewn with thread]
54,3 x 69,9 cm

D. Instalaciones [Installations]**1. Silver Clouds (Warhol Museum Series), 1994**

[Nubes plateadas (serie del Warhol Museum)]
película plástica metalizada llena con helio
[helium-filled metalized plastic film]
91,44 x 129,54 cm

2. Cow Wallpaper (Yellow on Blue), 1971, 1994

[Papel tapiz con vacas (amarillo sobre azul), 1971]
serigrafía sobre papel tapiz
[screen print on wallpaper]
rollo [roll] (cada uno) [(each)]:
457,2 x 71,12 cm
imagen [image] (cada una) [(each)]:
116,84 x 71,12 cm

E. Películas [Films]**a. En el espacio principal [At the main room]:****1. Blow Job, 1964**

[Mamada]
película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)
[16mm film, transferred to DVD]
blanco y negro, sin sonido, 41 min.,
16 cuadros p/s
[Black and White, silent, 41 min., 16 fps.]

2. Empire, 1964 (extract)

[Imperio (extracto)]
película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)
[16mm film, transferred to DVD]
blanco y negro, sin sonido, 8 h. 5 min., 16 cuadros p/s (extracto 50 min.)
[Black and White, silent, 8 h. 5 min., 16 fps (50 min. extract)]

3. Outer and Inner Space, 1965

[Espacio exterior e interior]
película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)
[16mm film, transferred to DVD]
blanco y negro, sonido, 33 min.
en pantalla doble

[Black and White, sound, 33 min.
at double screen]
Con [Featuring]: Edie Sedgwick

4. Screen Tests, 1964-66

[Pruebas cinematográficas]
película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)
[16mm film, transferred to DVD]
Blanco y negro, sin sonido, 4 min.
cada una, 16 cuadros p/s

[Black and White, silent, 4 min. each, 16 fps]
tres proyecciones simultáneas y continuas.
Este carrete incluye:

[three simultaneous and continuous projections. This reel includes]:

Screen Test: Rufus Collins, 1964

Screen Test: Dennis Hopper, 1964

Screen Test: Billy Linich, 1964

Screen Test: Edie Sedgwick, 1965

Screen Test: Gerard Malanga, 1964

Screen Test: Mary Woronov, 1966

Screen Test: Salvador Dalí, 1966

Screen Test: Nico, 1966

Screen Test: Ann Buchanan, 1964

Screen Test: Lou Reed (Lips) [(Labios)], 1966

5. Screen Tests, 1964-66

[Pruebas cinematográficas]

película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)
[16mm film, transferred to DVD]

blanco y negro, sin sonido, 4 min.
cada una, 16 cuadros p/s
[Black and White, silent, 4 min. each, 16 fps]
tres proyecciones simultáneas y continuas.
Este carrete incluye:

[three simultaneous and continuous projections. This reel includes]:

Screen Test: Jane Holzer, 1964

Screen Test: Donyale Luna, 1965

Screen Test: Bob Dylan, 1966

Screen Test: Edie Sedwick, 1965

Screen Test: Susan Sontag, 1964

Screen Test: Ondine, 1966

Screen Test: Salvador Dalí, 1966

Screen Test: Gino Piserchio, 1965

Screen Test: Ann Buchanan, 1964

Screen Test: Lou Reed (Eye) [Ojo], 1966

6. Screen Tests, 1964-66

[Pruebas cinematográficas]

película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)
[16mm film, transferred to DVD]

blanco y negro, sin sonido, 4 min.

cada una, 16 cuadros p/s

[Black and White, silent, 4 min. each, 16 fps]
tres proyecciones simultáneas y continuas.
Este carrete incluye:

[three simultaneous and continuous projections. This reel includes]:

Screen Test: John Ashbery, 1966

Screen Test: Jane Holzer (Toothbrush) [(Cepillo de dientes)], 1964

Screen Test: Ingrid Superstar, 1966

Screen Test: Allen Ginsberg, 1966

Screen Test: Lou Reed, 1966

Screen Test: Ivy Nicholson, 1964

Screen Test: Amy Taubin, 1964

Screen Test: Taylor Mead, 1964

Screen Test: Jonas Mekas, 1966

Screen Test: Marcel Duchamp, 1966

b. En Cinemalba [At Cinemalba]**1. Kiss, 1963**

[Beso]

película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)

[16mm film, transferred to DVD]
blanco y negro, sin sonido, 54 min.,
16 cuadros p/s

[Black and White, silent, 54 min., 16 fps]
 Con [Featuring]: Naomi Levine, Pierre Restaney, Gerard Malanga, Philip Van Rensselaer, Charlotte Gilbertson, Jane Holzer, Andrew Meyer, John Palmer, Harold Stevenson, Marisol, Ed Sanders, Rufus Collins, Steven Holden.

2. *My Hustler*, 1965

[Mi puto]
 película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)
 [16mm film, transferred to DVD]
 blanco y negro, sonido, 67 min.
 [Black and White, sound, 67 min.]
 Con [Featuring]: Ed Hood, John Mac Dermott, Paul America, Joseph Campbell, Genevieve Charbin, Dorothy Dean.

3. *Vinyl*, 1965

[Vinilo]
 película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)
 [16mm film, transferred to DVD]
 blanco y negro, sonido, 67 min.
 [Black and White, sound, 67 min.]
 Con [Featuring]: Gerard Malanga, Ondine, John MacDermott, Tosh Carrillo, Larry Latreille, Edie Sedwick.

4. *Poor Little Rich Girl*, 1965

[Pobre niña rica]
 película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)
 [16mm film, transferred to DVD]
 blanco y negro, sonido, 66 min.
 [Black and White, sound, 67 min.]
 Con [Featuring]: Edie Sedwick.

5. *Kitchen*, 1965

[Cocina]
 película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)
 [16mm film, transferred to DVD]
 blanco y negro, sonido, 66 min.
 [Black and White, sound, 66 min.]
 Guión [Screenplay]: Ronald Tavel. Con [Featuring]: Edie Sedwick, Roger Trudeau, Donald Lyons, Electrah Lobel, Rene Ricard, David McCabe, Ronald Tavel, Andy Warhol, Gerard Malanga, Buddy Wirtschafter.

6. *Beauty #2*, 1965

[Belleza #2]
 película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)
 [16mm film, transferred to DVD]
 blanco y negro, sonido, 66 min.
 [Black and White, sound, 66 min.]

Con [Featuring]: Edie Sedwick, Gino Piserchio, Gerard Malanga, Chuck Wein.

7. *Lupe*, 1965

película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)
 [16mm film, transferred to DVD]
 color, sonido, 73 min.

[Color, sound, 73 min.]

Con [Featuring]: Edie Sedwick y Billy Name.

8. *Chelsea Girls*, 1966

[Chicas de Chelsea]
 película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)
 [16mm film, transferred to DVD]
 color y blanco y negro, sonido, 204 min. en pantalla doble.
 [Color and Black and White, sound, 204 min at double screen]
 "Hanoi Hannah" y "Our Town"
 escritos por Ronald Tavel
 ["Hanoi Hannah" and "Our Town"
 scenarios by Ronald Tavel]
 Con [Featuring]: Nico, Eric Emerson, Ari Boulogne, Ondine, Ingrid Superstar, Brigid Polk (Berlín), Ed Hood, Patrick Fleming, Gerard Malanga, Rene Ricard, Mary Woronov, International Velvet (Susan Bottomly), Angelina "Pepper" Davis, Mario Montez, Marie Menken, Ronnie Cutrone, Ronna Page.

9. *Nude Restaurant*, 1967-68

[Restaurante Desnudo]
 película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)
 [16mm film, transferred to DVD]
 color, sonido, 99 min.
 [Color, sound, 99 min.]

Con [Featuring]: Viva, Taylor Mead, Louis Waldon, Ingrid Superstar, Allen Midgette, Julian Burroughs.

10. *Imitation of Christ*, 1967-69

[Imitación de Cristo]
 película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)
 [16mm film, transferred to DVD]
 color, sonido, 85 min.
 [Color, sound, 85 min.]

Con [Featuring]: Patrick Tilden-Close,

Ondine, Brigid Berlin, Nico, Andrea

Feldman, Taylor Mead.

11. *Lonesome Cowboys*, 1967-68

[Vaqueros solitarios]
 película de 16mm transferida a archivo digital (DVD)

[16mm film, transferred to DVD]
 color, sonido, 85 min.

[Color, sound, 85 min.]

Con [Featuring]: Viva, Taylor Mead, Joe Dallesandro, Louis Waldon, Eric Emerson, Tom Hompertz, Julian Burroughs, Francis Francine, Alan Midgette.



Silver Clouds (Warhol Museum Series), 1994
[Nubes plateadas (serie del Warhol Museum)]
CAT. Instalaciones [Installations], 1

(p. 90-91)
Prueba cinematográfica [Screen Test]: Donyale Luna, 1965
CAT. Películas [Films], a.5

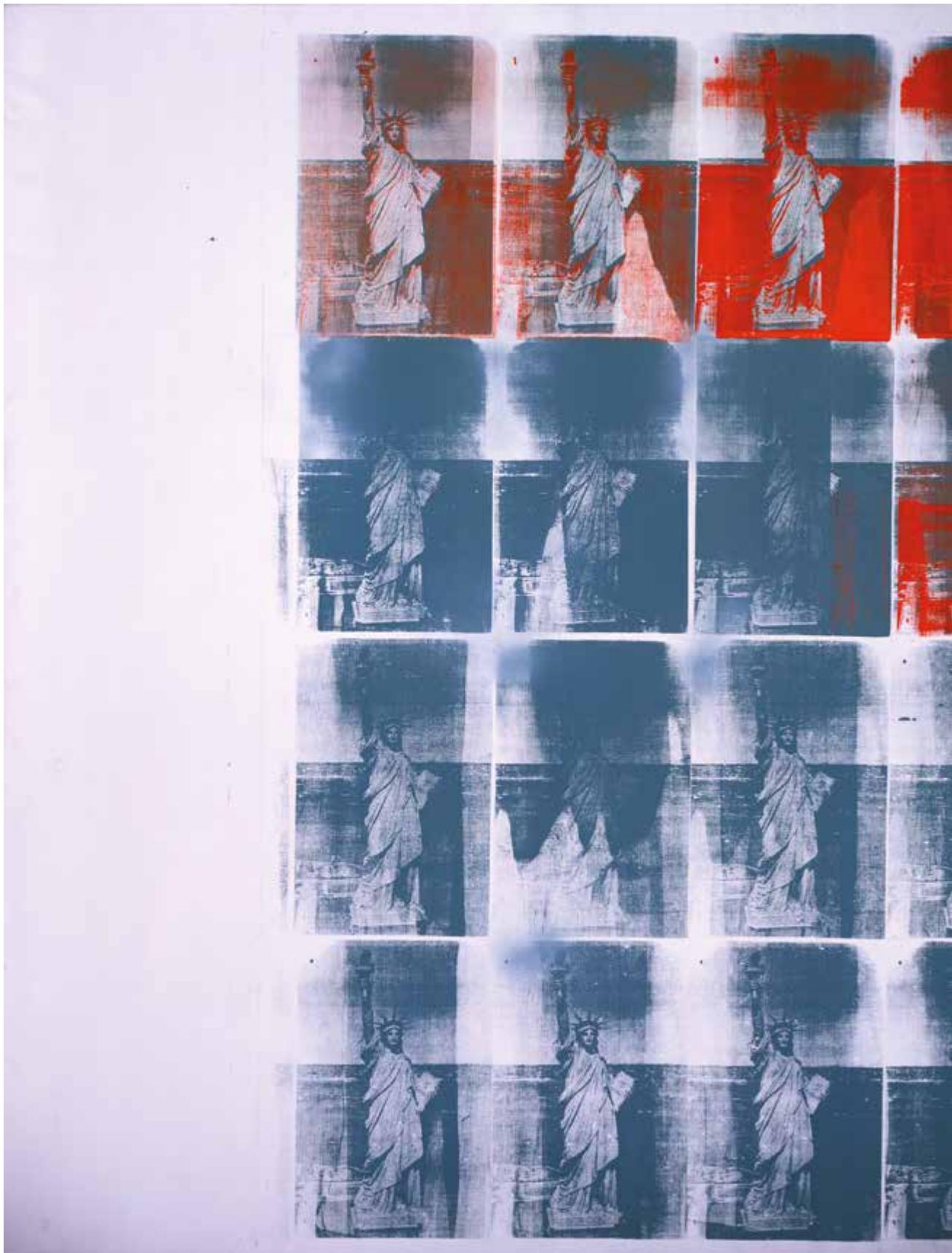
Prueba cinematográfica [Screen Test]: Taylor Mead, 1964
CAT. Películas [Films], a.6

Prueba cinematográfica [Screen Test]: Ivy Nicholson, 1964
CAT. Películas [Films], a.6

Prueba cinematográfica [Screen Test]: Bob Dylan, 1966
CAT. Películas [Films], a.5







Statue of Liberty, 1962
[Estatua de la Libertad]
CAT. Pinturas [Paintings], 1

ENGLISH TEXTS

PRESENTATION

In the large exhibition of the work by Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 - New York, 1987) that Malba has the honor of presenting, the curator Philip Larratt-Smith shows us North American popular culture and politics from the point of view of a major pop Art icon.

It is not by chance that the earliest works in this show include *Statue of Liberty* and *One-Dollar Bills*, both produced in 1962; they are considered symbols of capitalism and the "American dream" of equal opportunity and freedom. In the post-War period, the United States was seen as a representation of the new, whereas Europe became decisively the old world. At the same time, New York emerged as the new world capital. This brand new empire attempted to include and tend to Latin America like its own backyard; its approach to Argentina was informed by the developmentalist policy supported by then president Arturo Frondizi and bound to John F. Kennedy's Alliance for Progress. In economic terms, the United States largely replaced Great Britain as the focus of commercial relations. This was a decade of great industrialization and an extremely high growth rate. On a social level, a spilt developed as young "rebels without a cause" scandalized the older conservative Catholic generation and its good taste by their enthusiasm for rock music, the hippy movement and sexual liberation. At a fast pace due to the new mass media, *Yankee* culture took over everything: new movie stars reigned and, in Argentina, even Ramona Montiel dreamed of making it to Hollywood.

In 1963, the New York Museum of Modern Art created an International Council, which entailed art programs geared towards Latin America. In Argentina, Industrias Kaiser Argentina initiated its juried art shows and then its major Inter-American Art Biennials in 1962, 1964 and 1966. With funding from the Ford and Rockefeller foundations, the Instituto Torcuato Di Tella created its Centro de Artes Visuales in 1960, under the direction of Jorge Romero Brest. That organization was a breeding ground for young artists drawn to experimental art closer to life, art that entailed rupture and shock through actions, media art and happenings. This was a period of great excitement when important international critics visited the country and major awards were established; Argentine artists and intellectuals were in tune with the universal concerns of pop Art and Conceptual Art from the beginning. In the late 1960s, however, the bubble burst with the military dictatorship and the subsequent withdrawal of artists from art institutions.

Andy Warhol was able to perfectly portray and mystify the American way of life from his sense of daydream, of tragedy and final disillusion with the system. He is, without a doubt, one of the figures most responsible for the radical transformation of art that took place in the second half of the last century.

It is, for us, a source of great pride to be able to produce **Andy Warhol, Mr. America**, at Malba. With important and excellent works, this show is the first major retrospective-like exhibition of Warhol in Argentina. On two levels, the Museum exhibits 26 paintings, 58 silk-screens on different papers, nine silver-bromide photographs, 22 Polaroid photographs, eight photo-booth photographs, two installations (*Silver Clouds* and *Cow Wallpaper*), three films and three *Screen Tests* or film portraits of 30 characters from his celebrated studio, as well as a series of films shown in the Malba auditorium. All of these works come from the Andy Warhol Museum in Pittsburgh, and I would like to thank its director, Thomas Sokolowski, as well as Philip Larratt-Smith for his wonderful work as curator. I would also like to express my deep gratitude to the new United States Ambassador to Argentina, Vilma S. Martínez, to John Finn, the Embassy's Cultural Attaché and to Sol Rubio from the Cultural Affairs Office for all their help with this project.

Eduardo F. Costantini
President, Malba - Fundación Costantini

INTRODUCTION

The rise of American political and social hegemony in the post-war years cannot be truly calculated without a serious discussion of the cultural reference points that assisted the United States Department of State in its campaign to conquer the world. Numerous scholars has invigilated the decision to send numerous traveling exhibitions of American Abstract Expressionist Art around the world while the ink on the peace treaties signed in Japan and Germany was hardly dry. Further, while it is certainly true that an abstractionism modality held sway internationally for almost a decade, bolstered by the most jingoistic and truculent critics ever seen, it was only with the dawn of the pop Art Movement in the early Sixties that a true American watershed finally occurred. If this pop *tsunami* had a leader, it was certainly Andy Warhol.

Certainly, Abstract Expressionism had its roots in the urban locales of the United States, but given that it had no observable subject matter or palpable reference points it could spread like some cultural pandemic across the globe taking on the local *patois* wherever it popped up. While others will argue that the universal embrace of pop was similar, it is incontrovertible that even the most regionalist of pop idioms always smacked, nay stank, of Americana. If the muscle behind Ab-Ex was big government, the engine that fueled and sustained pop was American retail consumerism. Thus, a prolonged lustng after Coca Cola or Campbell Soup by the burgeoning economies of the former Third World and a recently enervated Western Europe brought with it a concomitant excitement over images of said products as well as the images of American movie and rock 'n roll stars, and no one offered a greater panoply of such images than did Andy Warhol who was, indeed, the "Mr. America" referenced in this exhibition's title. While the first three years of the JFK administration gave Warhol and his nation a splendiferous plinth with its intimations of glamour, sexuality, and fun, the downward slide of the American Dream that followed in the wake of Kennedy's assassination further gave the artist a new range of imagery which would equally articulate another side of the American ethos. The end of the Sixties was to take Andy Warhol on an additional seventeen-year-long whirligig of further evaluations, embellishments, and quizzical speculations on the human condition.

The occasion of this first major exhibition to tour throughout Latin America since the artist's untimely death in March of 1987 will give viewers whether scholarly or initiate a vista onto the rich work that is Andy Warhol. The Andy Warhol Museum is especially proud to serve as the source for the preponderance of the art and archival works included in the exhibition. Now in our fifteenth anniversary year, we see not only no diminution, but rather a zestful explosion of interest in the man and his art that is unquenchable. The current exhibition, while diverse and plentiful, is only a taste, and it is to be hoped that viewers will eventually have the opportunity to visit The Andy Warhol Museum in its home in Pittsburgh, Pennsylvania. In the meantime, enjoy the exhibition and this publication and then click on to www.warhol.org and experience the ever-changing mirror of the world that is Andy Warhol. He once opined that "In the future, everyone will be world-famous for fifteen minutes." While this adage certainly rings true, his fame will continue onwards for centuries.

Thomas Sokolowski
Director, The Andy Warhol Museum

ANDY WARHOL, MR. AMERICA

Philip Larratt-Smith

for José Ignacio Roca

1. Ventriloquism

"Edgar Bergen: I don't think that's very funny.

Charlie McCarthy: You don't.

EB: No.

CM: Then why did you make me say it? [Aside] That kills him. [Laughter] You're not so clever, either, Mr. Bergen.

EB: Oh I'm not?

CM: No. I can see your lips moving. [Aside] That burns him up. [Laughter] Will you watch it, please? It spoils the illusion. After all there's no sense in us both being dummies."

"Interviewer: Does it matter to you that people feel one way or another about you?

Andy Warhol: Uh, oh...I don't really understand. What do you mean? Uh...this is like sitting, um, at the World's Fair and riding one of those Ford machines where the voice is behind it. It's so exciting not to think anything. I mean, you should just tell me the words and I can just repeat them because I can't, uh...I can't...I'm so empty today. I can't think of anything. Why don't you just tell me the words and they'll just come out of my mouth.

Q: Well, let me just ask you a question you could answer...

AW: No, no. But you repeat the answers too."²

2. Death and Disaster / American Psycho

It's sad when a mother has to speak the words that condemn her own son. But I couldn't allow them to believe that I'd commit murder. They'll put him away now, as I should have years ago. He was always bad. And in the end he intended to tell them I killed those girls and that man. As if I could do anything except sit and stare,

like one of his stuffed birds. – Mother, Psycho (1960)

Norman Bates kept his mother in the basement and so did Andy Warhol.

Slavoj Žižek has suggested that the three floors of the Bates mansion correspond to the three levels of the psychic apparatus in Freudian theory: the ground floor is the realm of the ego, of normality and conscious engagement with the world; the upper floor represents the superego, site and source of moral injunctions and impossible demands; and the basement is the domain of the id, the uncontrollable pleasure principle, the playground of fantasy, instinct, and the unconscious. So when Norman Bates carries his mother from the upper floor down to the basement, it means that symbolically his superego has given way to his id.

Psycho opens with the camera voyeuristically peeping on Marion Crane in the arms of her lover, Sam, during a lunch-hour tryst in a cheap hotel in Phoenix. Sam, already married and in debt, lacks the money to get married. So when Marion's "employer gives her forty thousand dollars to be deposited to his bank account, she steals the money" (the id overriding the ego) and leaves town to join Sam. The following night, after an ominous journey that resembles a classical *descensus ad infernum*, she stops by chance at the Bates motel. Norman, who at first appears merely neurotic and ill at ease, "becomes friendly and tells her that he lives in the Victorian mansion nearby with his mother" (maternal fixation), "a sick and apparently difficult woman" (castration). "As Marion is taking a shower" (symbolic action) before going to bed, Norman, dressed as his mother (splitting of the ego), suddenly "appears in the bathroom and stabs her to death" (inhibited genital sexuality). "Minutes later Norman appears" dressed as himself, and though apparently shocked and terrified, he painstakingly wipes away the bloodstains and cleans up the bathroom (guilt) and packs Marion's body, bags, and the envelope full of cash in her car trunk (repression). He then drives the car to a swamp and sinks it to hide all the evidence of the crime (restoration of the ego).³

At the end of the film, the police psychiatrist provides a précis of the etiology behind Norman's psychic formation:

Now he was already dangerously disturbed – had been ever since his father died. His mother was a clinging, demanding woman, and for years the two of them lived as if there was no one else in the world. Then she met a man, and it seemed to Norman that she threw him over for this man. Now that pushed him over the line and he killed them both.

Matricide is probably the most unbearable crime of all. So he had to erase the crime. At least in his own mind.

He stole her corpse. A weighted coffin was buried. He hid the body in the fruit cellar. Even treated it to keep it as well as it would keep. And that still wasn't enough. She was there – but she was a corpse. So he began to think and speak for her. Give her half his life so to speak. At times he could be both personalities, carry on conversations. At other times the mother half took over completely. He was never all Norman. But he was often only Mother. And because he was so pathologically jealous of her, he assumed that she was as jealous of him. Therefore if he felt a strong attraction to any other woman, the mother side of him would go wild. When he met your sister, he was touched by her, aroused by her, he wanted her. That set off the jealous mother and Mother killed the girl. Now after the murder Norman returned as if from a deep sleep and like a dutiful son covered up all traces of the crime he was convinced his mother had committed. [...]

He was doing everything possible to keep alive the illusion of his mother being alive. And when reality came too close, when danger or desire threatened that illusion, he'd dress up. Even to a cheap wig he bought. He'd walk about the house, sit in her chair, speak in her voice. He tried to be his mother. And now he is.

Norman's pathologies, constructed to defend him against external realities as well as against internal fears and fantasies, are mediated through his cathectis to the maternal body. In his psychotic moments everything becomes one continuous surface. The barrier between external and internal, fantasy and reality, Norman and Mother and Marion collapses.

Folding one love story into another, Hitchcock reveals Norman's sadomasochistic narcissistic organization through mirroring and doubling. Marion, following her fantasy and the pleasure principle, unwittingly enters a parallel world of abnormality, horror, and death. The protagonist in her own pedestrian love story, she is swept up in the psychotic tide of Norman's maternal romance and destroyed. Through a peephole Norman spies on Marion undressing for her shower (Hitchcock edits the scene – which echoes the opening shot of Marion and Sam – so that we are placed in the same position as Norman). Norman's voyeurism keeps a safe distance between himself and the object of his erotic desire. After the murder, Hitchcock pans in on the drain of the shower and then superimposes a close-up of Marion's dead eye from which the camera slowly pulls back in a reverse spiral. He establishes a libidinal link between Norman's live eye, Marion's dead eye, her open screaming mouth, her navel, the drain, the toilet, the swamp, the showerhead, and the eye sockets and mouth of

Mother's skull⁴. These object-relations are visual externalizations of Norman's dead psyche, much as the stuffed birds in Norman's parlour anticipate the preserved corpse of Mother. In Hitchcock's words:

[Norman] is interested in taxidermy since he filled his own mother with sawdust. But the owl, for instance, has another connotation. Owls belong to the night world; they are watchers, and this appeals to [his] masochism. He knows the birds and he knows they're watching him all the time. He can see his own guilt reflected in their knowing eyes.⁵

Because he killed his mother but must hide his crime from himself and others, Norman impersonates her by dressing in her clothes and ventriloquizing her in staged conversations that alternate between her voice and his own. These are the tactics he resorts to in his "normal" moments, in the closed circuit of his deranged world. But the sight of Marion in her slip excites him sexually and therefore threatens his psychic integrity because it exposes his separation from Mother and at the same time his impotence with Marion. Hence the murder is an act of self-defense, an attempt to maintain a sense of self against the fear of disintegration.

The obscene pleasure Norman derives from killing Marion satisfies both the pre-oedipal and oedipal aspects of his maternal identification. The knife with which he strikes Marion symbolizes the phallus (the stabbing in the shower is really a rape). But it also signifies Norman's castration by Mother and repeats the matricide that gave rise to his psychic formation. In striking Marion where her womb is located Bates is striking at the site from which she could give birth herself.⁶ At the same time, he is Mother eliminating the sexual rival for her son's attention and Bates stabbing Mother at the very site from which he was born. In this act the two primordial drives of the id, the sex drive and the death drive, are fused in his maternal fixation and directed at the same object. The return to the womb,⁷ the successful and monstrous merging of Norman and Mother, mocks sexual intercourse and means psychic death.

3. Fright Wig / The Dream Screen

If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface : of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it.⁸ – Andy Warhol

To desire fame – not the glory of the hero but the glamour of the star – with the intensity and awareness Warhol did, is to desire to be nothing, nothing of the human, the interior, the profound. It is to want to be nothing but image, surface, a bit of light on a screen, a mirror for the fantasies and a magnet for the desires of others – a thing of absolute

narcissism. – Thierry de Duve⁹

But that the white eye-lid of the screen reflect its proper light, the Universe would go up in flames. – Luis Buñuel¹⁰

The wig set on Mother's skull maintains the illusion that she is still alive, whereas the wig Norman puts on when he becomes Mother completes his maternal identification. In both cases it is a fetishistic object.¹¹ Freud numbers fetishism among the perversions; it is found mostly in the man who does not recognize the “fact that women have no penis – a fact which is exceedingly distasteful to him because of the evidence it affords of the possibility of his being castrated himself.” In order to fill this lack, he takes hold “of something else instead – a part of the body or some other object – and attributes to it the role of the penis which he cannot do without.” The fetish is typically an object seen at the same time as the female genitalia, or an object “which can suitably serve as a symbolic substitute for the penis.” Following the logic of dreams, it is “a compromise formed with the aid of displacement,...created with the intention of destroying the evidence for the possibility of castration, so that fear of castration could be avoided.”¹²

In *Psycho* the wig, an emblem of femininity, and the preserved corpse, which is also a fetish object, together create an image of castration, a hybrid death's head that cancels out the procedures Norman uses to sustain the illusion of Mother's living presence. At the end of the film Marion's sister Lila descends into the darkness of the basement of the Bates mansion and discovers Mother sitting in the fruit cellar facing the wall. In the mistaken belief that Mother is alive Marion's sister touches the shoulder of the corpse, which swivels around in the chair. At the sight of the skull's empty stare, Lila screams with terror and staggers back into the light bulb, which begins to swing back and forth on its cord, causing the light to flicker in and around Mother's eye sockets. It is as if for that moment she has indeed been brought back to life, reanimated by the rotating masses of light and shade that play across the dead surface of her face like a projection.

Cinema as a form feeds into scopophilia, “one of the component instincts of sexuality” that “[takes] other people as objects, subjecting them to a curious and controlling gaze.”¹³ The conditions of the auditorium itself – the enclosed womblike space, the [total] contrast between the darkness in which the spectator sits and which isolates him from others and the brightly lit images on the screen – foster the sense of separation that allows the spectator to suppress the operations of reason and forget himself in daydream and fantasy. The suspension of the ego is exquisitely pleasurable in part because it reminds him of early acts of looking (at the mother, for example) prior to self-awareness. The screen seems to be a kind of mirror that reflects his wishes, desires, and fears, and allows him to

identify with the events and characters being presented, even while it maintains the illusion that he is not there, since the stories unfold “magically, indifferent to his presence.”¹⁴

In his commentary on B. D. Lewin's paper “Sleep, the Mouth and the Dream Screen,” psychoanalyst Charles Rycroft excerpts the following:

The dream screen is defined as the blank background upon which the dream picture appears to be projected. The term was suggested by the motion picture, because, like its analogue in the cinema, the dream screen is either not noted by the dreaming spectator, or it is ignored due to the interest in the pictures and action that appear on it. However in certain circumstances the screen plays a role of its own and becomes perceptible... [It] represents the idea of “sleep”; it is the element of the dream that betokens the fulfilment of the cardinal wish to sleep, which Freud considered responsible for all dreaming. Also it represents the maternal breast, usually flattened out, as the infant might perceive it by falling asleep. It appears to be the equivalent or the continuation in sleep, of the breast hallucinated in certain predormescent states, occasionally observed in adults.¹⁵

These dreams occur in patients “with deep oral fixations whose paramount wish is for union with the breast.”

The dreamlike quality of Warhol's early films derives in part from his particular combination of cinematic techniques: the use of black and white film, the absence of sound, the fixed frame of the shot, and the lack of editing. His major technical innovation, the “simple displacement” that “shifts the whole to a totally new angle”¹⁶ of shooting at 24 frames per second but screening at 16 fps, slows every action almost to a standstill and charges the thing or person seen with a hallucinatory intensity. The unmoving stare of the camera eye is highly voyeuristic and defamiliarizes (because it libidinizes) the everyday subjects and actions depicted. Periodic eruptions of material aspects of the film stock itself punctuate the slowed-down real-time action: the whitening effect that appears, a milky substance, an emulsion or a bodily fluid like saliva or sperm, at those points where the reels – each one hundred feet long and shot without pause from beginning to end – were later spliced together. In these ghostly moments it is as if the subject recedes from view entirely, leaving the blank dream screen, the mirror without a reflection.

Sleep (1963) is a poetic abstraction and an erotic contemplation of the love object, Warhol's young lover John Giorno. To record a person in a state of sleep is to record an object already slowed down, and the “simple displacement” of projecting at silent speed

doubles this effect, producing a libidinizing gaze that lingers on the naked torso that barely seems to rise and fall. At the level of psychoanalysis sleep represents the withdrawal into the safe zone of the unconscious, a symbolic return to the womb where memories come unbidden and dream and fantasy are allowed free play that the superego of the waking hours permits. The monosyllabic title indicates what the film shows us – five and three-quarter hours of footage of a sleeping man – and elides what it withholds – the content of the sleeper's dreaming, the mysteries of his interiority. Warhol presents the body as pure surface, as an automaton or "soft machine" bereft of conscious thought or action. It is also an image that approximates death and the final loss of consciousness death signals. The two conditions resemble one another, and the experience, no matter how unacknowledged or subliminal, of mistaking someone sleeping for someone dead or vice versa forces a recognition of this uncanny likeness. In Rimbaud's poem "Asleep in the Valley", for instance:

A soldier, very young, lies open-mouthed [...]
 His feet among the flowers, he sleeps. His smile
 Is like an infant's – gentle, without guile. [...]
 He sleeps in sunlight, one hand on his breast,
 At peace. In his side there are two red holes.¹⁷

The unexpected disclosure that the soldier who "sleeps in sunlight" is dead "shifts the whole to a totally new angle." The vigilant camera eye that watches over the sleeping lover is sitting up with the dead.

Death and the libido are the coin of the realm in Warhol's early films. Since narrative is suppressed and time is distended, the actions recorded seem hyperreal, the images almost unbearable dense. As with a dream, the spectator is left asking himself what significance it holds. Yet the logic is withheld, the purpose hidden. Deprived of overt symbolic meaning, the films become simpler and more opaque at the same time, both powerfully suggestive and ideologically empty. The texture of the image, the surface quality, becomes paramount, especially in works like the *Screen Tests* where the subjects often do not move for seconds or even minutes at a time. To the extent that anything takes place, it appears spontaneous and artificial at the same time. The films are unscripted, the actors non-professional; the emphasis is on performance and attitude, not verisimilitude and character.¹⁸ The human subjects of the films are found personalities that act out in the psychological sense of the term.¹⁹ Often it appears that the camera captures more than a given subject intended to reveal, like the Freudian joke or a slip of the tongue that inadvertently expresses a deeper psychic reality.

In his analysis of the dream screen, Rycroft continues:

The dream screen dream represented the successful fulfillment in sleep of a wish for oral union...of the mother's breast and the father's penis conceived of as a breast. This oral union was an external object relationship, and the real importance of the dream was that it marked the shift from a narcissistic attitude of identification with an internal object to one of turning towards an external object, even though the external object still bore the projected imago of the fantasized breast.²⁰

In Warhol's case the narcissistic identification with the breast is displaced onto the penis, the external object that is missing from his film called *Blow Job* (1964).

4. Queer As A Two-Dollar Bill / Lonesome Cowboy

I took thousands of Polaroids of genitals. Whenever somebody came up to the Factory, no matter how straight looking he was, I'd ask him to take his pants off so I could photograph his cock and balls. It was surprising who'd let me and who wouldn't. – Andy Warhol²¹

So if you see a person who looks like your teenage fantasy walking down the street, it's probably not your teenage fantasy, but someone who had the same fantasy as you and decided, instead of being it, to look like it, and so he went to the store and bought the look that you both like. So forget it. Just think about all the James Deans and what it means.
 – Andy Warhol²²

I paint pictures of myself to remind myself that I'm still around.
 – Andy Warhol²³

The only funeral Andy Warhol ever attended was his father's. This made permanent the vacuum that had already been created by Andre's frequent absences²⁴ and only served to reinforce Warhol's close attachment to his mother. In psychoanalytical terms, if Warhol never enjoyed a normal integrated identity, it may have been due in part to the incomplete and failed identification with the father. The "absence of a stable introjection of the penis"²⁵ suggests that his pathological fear of death may be rooted in the early loss of the father. Conversely his fear of life stemmed from an excessive maternal identification. For if the "fear of life...aims at avoidance for postponement of death" and "leads to neurotic repression," the "fear of death...underlies the desire for immortality" and "[leads] to production."²⁶ The creative impulse of the artist can be seen as a compensation for a flawed ego construction and is "always seeking to protect him against the transient experience, which eats up his ego" and "attempts to turn ephemeral life into personal immortality." To ward off decay and mortality "the artist tries to immortalize his mortal life...[and] desires to transform death into life, as it were,

though actually he transforms life into death." As a defense against his fears the artist oscillates between "the urge to perpetuate his own life by creating and the compulsion to turn himself and life into a work of art."²⁷

Warhol developed from an early age a capacity for excessive idealization which led him to "personify a portion of his ego into another individual."²⁸ As a young boy he wrote to Shirley Temple. In one of his favourite childhood films, *Poor Little Rich Girl* (1936), Temple plays a young girl who, through a series of unlikely events, becomes separated from her father, a widower. She meets a tap dancer and his wife and introduces herself as an orphan. They add Temple to their performances, which subsequently become a huge success and make Temple a star. All the while Temple maintains her sense of humour and treats the entire experience as a game. At the end of the film her father hears her singing on the radio and is reunited with her. The story could have been a blueprint of Warhol's fantasy life²⁹: the nobody who emerges from obscurity, the heroine who reinvents herself and becomes famous, the use of make-believe and performance to get ahead, and the idea of playing to an audience.

Warhol himself was like something out of central casting, with all the makings of the classic sissy: the withdrawn father who was often absent, the manipulative mother who dominated the family, the two macho older brothers. Terrified by school, a sickly mama's boy, he stayed home and received a piece of chocolate from his mother for every page he filled in of his coloring books. He grew up during the Depression and money was often scarce; we owe the Campbell's Soup paintings to the lunches his mother served him as a child. He listened to radio programs and played with his Charlie McCarthy doll, watched Hollywood musicals and wrote mash notes to his favourite stars. In puberty he developed a blotchy complexion and a bulbous, rubicund nose. A 98-pound weakling by then, he began balding early and had no shoulders. His eyesight was so poor he had to wear Coke bottle glasses. His mother, whom he alternately feared and idealized, "made him feel that he was the ugliest creature that God had put on this earth."³⁰ To top it all off, Warhol "had a problem," his later code word for an attraction to men.³¹

Though he became a successful illustrator Warhol had always conceived of himself as an artist. In an early effort to make the transition, in the 1950s he circulated homoerotic drawings of boys (*Drawings for a Boy Book*) that were quite explicit by the standards of the day and were rejected by galleries. He learned very quickly that this milieu was no different from mainstream American culture in that it was dominated by heterosexual norms.³² Amid the existential *Angst* and drunken brawling spats of the reigning Abstract Expressionists such coy, knowing figures in gold leaf were not go-

ing to get him very far. At the same time his gay contemporaries Jasper Johns and Robert Rauschenberg found him too swish and cut him dead for years. His unapologetic success as a commercial illustrator surely didn't help his standing in the world of fine art, although it did teach him about the importance of repackaging a product, especially if that product was himself.

Warhol's silkscreen paintings of the 1960s represent not so much a return to the closet as a recoding of a gay sensibility by means of mainstream culture. The paintings of matinee idols Troy Donahue, Warren Beatty, Elvis Presley, and Marlon Brando are not solely representations of a male sexual ideal but also instantiations of the roles they played (the cowboy, the outlaw, the criminal, the biker). The way they styled themselves, the accoutrements of motorcycle, pistol, or leather jacket that constituted a masculine identity which Warhol felt he lacked but to which he was attracted, resonates equally in the masturbatory fantasies of an invisible homosexual audience. (To a straight man Marlon's leather outfit in *The Wild One* (1953) may mark him out as a rebel and a nonconformist, whereas to a gay man it would signal an S&M enthusiast.) Implicit in these archetypal constructions is the connection between violence and eroticism. The gun Elvis holds at his waist and the bike between Marlon's legs are phallic substitutes that equate sex with violence.³³

In Warhol's *Most Wanted Men* (1964) series the double meaning of the title tells all. The criminal embodied a gay ideal of hyper-masculinity, brute force, and transgression. Like the homosexual himself, the criminal commits deviant acts and lives outside of society. The all-male prison is an eroticized culture with its own rules, customs, slang, and sexual codes. (Warhol's *Electric Chairs* (1964-65) symbolically condense this constellation of violence, sex, and death.) Like those of Fassbinder and Pasolini, Warhol's films reveal a fascination with rough trade. Prostitution is the form of commodity exchange par excellence and allows the client to maintain the fantasy that grounds desire and to indulge the illusion that desire and reality can be fused. Both the heartthrob of the silver screen and the male hustler styled themselves in order to feed the fantasies of their respective audiences. ("I always thought cowboys looked like hustlers."³⁴)

5.Screen Tests / Be A Somebody With A Body

A boy's best friend is his mother. – Norman Bates

He was asked if he wanted to be a great artist, and he replied, "No, I'd rather be famous." – Thierry de Duve³⁵
In the past we have always assumed that the external world around us has represented reality, and that the inner worlds of our minds, its dreams, hopes, ambitions, represented the realm of fantasy and

imagination. These roles, it seems to me, have been reversed.

—J.G. Ballard³⁶

Aside from two brief interludes, Warhol lived with his mother Julia his entire life. Her early excessive attention and physical contact not only resulted in a lack of separation and individuation of son from mother but also compromised his sense of masculinity and led him to identify with women. Julia, who lived in the basement of his house on 1342 Lexington Avenue, was far from glamorous and had more in common with the anonymous victims of *Tuna fish Disaster* than a Hollywood star or the socialite mother of his crush Truman Capote.³⁷ Warhol inherited her religious devotion (not to mention her superstitiousness) and attended church throughout his life. Their relationship was symbiotic and her death in 1972 devastated Warhol:

George Warhola, one of his nephews, came to stay with his uncle in New York for a month after Julia's death. 'He almost had a nervous breakdown,' he recalled of Andy. 'He had a handkerchief of [Julia's], and he didn't want anyone to see him, but he'd take off his wig and put the handkerchief on his head.'³⁸

Warhol's highly developed capacity for passionate idealization of women no doubt contributed to his success in New York in the 1950s as a commercial illustrator, mostly of women's accessories. He knew well from his own pathological identification with Hollywood stars that these feminine icons drove taste and moved product, and that through their style they shaped the way women walked, talked, dressed, did their hair, and made themselves up.³⁹ A connoisseur of beauty, he was painfully dissatisfied with his physical appearance. Warhol knew his face would never be his fortune — that he would never "be a somebody with a body." His aversion to nature (which represents a clear break with the archetypal Abstract Expressionist Jackson Pollock, who once declared, "I am Nature") was rooted in his ambivalence towards his mother (he once titled a piece of juvenilia: "The Broad Gave Me My Face, But I Can Pick My Own Nose"). So too was his preference for culture high and low, since it offered the possibility both of self-transformation and of using style, surface, and image as a mask. His artistic creations flow from successive acts of self-creation. Otto Rank writes that this "re-creation...results in an ideologically constructed ego; this ego is then in a position to shift creative willpower from his own person to ideological representations of that person, and thus to render it objective."⁴⁰

With the 1960s silkscreen paintings of Marilyn Monroe, Jacqueline Kennedy, and Elizabeth Taylor, Warhol nurtured fantasy relationships to women based on their status as icons — their beauty, glamour, fame, romantic lives, and wealth, off and on the silver

screen. (As a homosexual, he identified himself with their troubles with men.) In each case these seemingly celebratory images were shadowed by real-world tragedy: the Marilyn paintings were produced shortly after her apparent suicide; the Elizabeth paintings came when the actress was seriously ill and thought to be in danger of dying; and the serial canvases of Jackie followed the assassination of John F. Kennedy. This conjunction of affirmation and catastrophe, stardom and entropy reflects Warhol's fascination with the dialectic of fame, how it is created, promoted, won, and lost, how it itself becomes a commodity that is bought and sold. Critics and scholars⁴¹ have written of the collapse of use-value and ballooning of exchange-value attendant upon the culture of celebrity: the star is pure image, pure brand (exchange-value), with little or no actual talent (use-value) and with no referent in the real world beyond its own assigned constellation of attributes (Marilyn is a sex kitten, Elizabeth is a basket case, Jackie is an American aristocrat). But these icons have tremendous use-value as internalized objects in the libidinal economy of the mass spectator, who learns to filter his desires through these constructed archetypes of style and sex appeal.

The marriage of photography and painting which Warhol pioneered remains his single most revolutionary technical innovation. The use of photographic source material enhances the facticity and immediacy of the representation, while the serial repetition of identical or variant images (which resembles film stills or his contemporaneous photobooth works) locates it in what Walter Benjamin called the "optical unconsciousness," that massive region of human activity which mimics "the instinctual unconsciousness of psychoanalysis."⁴² Like a slide show, the *Jackie* silkscreens record a narrative, however fragmentary, of a historical event, a before and after. (By contrast, Warhol's early films are bereft of any narrative element that is not incidental.) Each compulsively repeated image is a return of the repressed, a failed attempt to exorcise the past that condemns the subject to relive the trauma without cure. The Kennedy assassination, a public murder which was televised live and which the media packaged for mass consumption, is the event that cannot be assimilated to the symbolic order. In the impossibility of representing this trauma Warhol embraced the third rail of the American psychology, the unrelenting death drive that underlies its affirmative ideology. It is the fear of death made manifest and collective.⁴³

Despite the wig Warhol was no dumb blonde (though at times he played the part). Behind these silkscreen images was a shrewd and calculating grasp of how images shape consciousness. He was au fait with art history and contemporary issues such as minimalism, seriality, chance, and the elimination of gesture. He understood that fame depends predominantly on a sustained interaction between a celebrity and the audience which he massages, provokes,

flatters, and reflects, and that any shred of publicity is good publicity. More profoundly his understanding of how images on the television screen or in print collapse public and private and conflate fantasy and reality led him to want to try his hand at developing his own Hollywood empire.

At the alternative studio system Warhol created in the Factory, he invented a string of Girls of the Year – Baby Jane Holzer, Edie Sedgwick, Ingrid Superstar, Ultra Violet, Nico, and Viva – who at first were celebrated and then, when they had past their peak, ruthlessly discarded. (This tendency aligns him with Norman Bates, who had to keep killing the women that aroused him in order to preserve the connection to his mother.) Each superstar served as a doppelganger of Warhol, an alter ego with whom his identification was as intense as it was brief.⁴⁴ Surrounded by the surfaces of the silver Factory, his camera was a mirror that catalyzed exhibitions of self-pity, defensiveness, overcompensation, and self-destruction from those placed in front of it. Like Hitchcock or a Hollywood studio, he played Pygmalion, combining a businessman's intuitive feeling for a given product's expiration date⁴⁴ with a sensitive dreamer's disappointment and disillusion when each successive idealized woman in some way failed to live up to his fantasy.

Not every Factory actress was content to exit the stage gracefully. Valerie Solanas was the lesbian author of the S.C.U.M. (the Society for Cutting Up Men) Manifesto and of a film treatment called *Up Your Ass* which she accused Warhol of using without paying her. (She also had a minor role in his film *I, a Man*.) In her writings, which are as turgid and delusional as *Mein Kampf*, she blamed all the evils of the world on men and called for the male sex to be exterminated. She tried to murder Warhol in June 1968, entering the Factory and firing two shots at close range into his body. When she turned herself in Times Square later that day, she admitted that she had no followers, that her movement existed only in her own deranged mind. It was as if his unconscious fear of castration by the mother or mother-substitute was realized by means of Solanas.

As Warhol lay convalescing in the hospital, he was delighted when his brother John brought him the autographed picture of Shirley Temple which he had received as a child and which had been his most treasured possession. This souvenir, his "rosebud," is the template for his silkscreen portraits.⁴⁶

6. Manifest Destiny / Dali's Moustache

The male homosexual world still follows a vanished aristocratic code: class consciousness, racial stratification, amoral veneration of youth,

beauty, glamour, love of scandal and gossip and use of the stinging bon-mot, and the theatrical persona of the androgyne of manners.

– Camille Paglia⁴⁷

I'm fascinated by boys who spend their lives trying to be complete girls, because they have to work so hard – double-time – getting rid of all the tell-tale male signs and drawing in all the female signs. [...] It's hard work to look like the complete opposite of what nature made you and then to be an imitation woman of what was only a fantasy woman in the first place. – Andy Warhol⁴⁸

Pay no attention to the man behind the curtain!

– *The Wizard of Oz* (1939)

Amidst the druggies, society girls, and freaks at the Factory were the divas Candy Darling, Jackie Curtis, and Holly Woodlawn, Warhol's drag triumvirate and a tragicomic inversion of the Marilyn-Liz-Jackie triad. Like those figures, each had her own look and her own brand: Holly was bucktoothed, slovenly, and promiscuous, slithering around and acting outrageous; Candy was the breathless blonde imitation of Kim Novak and Lana Turner who most closely approximated a woman (Warhol called her the most perfect transvestite he ever saw); and Jackie was cerebral, ironic, campy, and self-aware, almost a drag on a drag queen. The trio also suggests the triadic psychic apparatus, with Holly as the uninhibited id, Candy as the tradition-bound superego, and Jackie as the ego, the self-questioning, unstable, hysterical subject.

Intent on recreating himself and controlling his image, Warhol found in the drag queen a perfect embodiment and logical conclusion of the idea of reinvention. He shared their feminine identification and pathological desire to be a star. The drag queen rebels against, and by rebelling confirms, the Freudian proposition that anatomy is destiny. Drag queens have composite personalities and portmanteau names. Her identity as a woman is a constructed surface held together by props, accessories, performance, and impersonation, and points to the disjunction between anatomy, which is nature, and gender, which is social. Replete with wig, nails, makeup, and a dress, this walking, talking parody of gender roles and sexuality collapses the difference between male and female, real and artificial.

Though the drag queen keenly observes ("transvestism originates in the primary relation of mother and son"⁴⁹), mimics, and exaggerates femininity, she isn't content with becoming just an ordinary woman: she wishes to be the sexy Hollywood bombshell. As a chick with a dick, she experiences the emotions of a woman and inhabits a role that is cued to attract men, and yet at the same time she understands only too well what men are really like and what

they really want. This drama of sexual difference is played out within a single personality. To pull off the performance, to maintain the consistency of their invented images, Holly, Candy, and Jackie had to dress up, act out, and perform, camping and vamping incessantly. In Warhol's Hollywood the women always had to work hard, whereas all Joe Dallesandro, the male lead, had to do to become a star was drop his pants.

Casting drag queens in his later films allowed Warhol to explore subject matter that otherwise would not have passed the censors or won a mainstream audience while still catering to the advanced sensibility of the underground crowd. The "Oscar scene" from *Trash* (1969) where Holly brings herself to a climax using a beer bottle while a drugged up Joe Dallesandro nods off, or the scene in *Women In Revolt* (1971) where Jackie, playing a lesbian school-teacher from New Jersey, hires a hustler named Mr. America to teach her how to have sex, would have been unthinkable if Warhol had used women instead. The drag queen is a decoy that functions to divert attention away from the sexually transgressive and scatological content of these films. (In a similar way their comparatively conventional narrative structure made them more palatable to the broader audience Warhol wanted to reach.) The mere appearance of Jackie and the slapstick of Holly's antics were enough to inoculate the films against critics. Like Warhol playing up his swishiness, it is a self-protective measure, a camp version of the alienation effect. No one could send Warhol up because he had already done so himself, and likewise the feminists who raged at the mockery of having trannies play women's libbers in *Women In Revolt* only made themselves look ridiculous.

Notwithstanding his collection of wigs, Warhol was not a drag queen. The wig he wore concealed his early baldness but it also converted a weakness into a strength, establishing an instantly recognizable image that became inseparable from his public persona and his art.⁵⁰ His wig, like Dalí's moustache, was a provocation that played to an audience, an exercise in *épater les bourgeois*. The Polaroid portraits of Warhol wearing makeup and in drag were deliberately contrived to recall Man Ray's well-known photographs of Marcel Duchamp dressed as his female alter ego, Rrose Sélavy, and to position Warhol as his most spectacularly successful descendent. (Warhol was indebted to both Dalí and Duchamp, since they – and Hitchcock too – were masters at communicating creatively with the audience and at using irony, sensationalism, and *blague* to promote themselves and their work.) Like the drag queen, whose greatest work of art is herself, Warhol tweaked his image throughout his career and used it to advertise his paintings and films. His personal fame is equal to, if not greater than, the fame of his art. He crafted his own myth as part of his play for immortality. (The time capsules he began keeping in the 1970s until

his death are an example of his marking his existence.) His ruthless opportunism even extended to using the Solanas shooting strategically, letting painter Alice Neel and photographer Richard Avedon produce portraits of his scarified torso.

A savvy businessman, Warhol knew the significance of a branded image. So Warhol expanded and diversified his portfolio to increase the overall value of the franchise, which was his fame. He used his persona to set the coordinates for the reception of his work and to enlarge his potential audience. The idea people had of him from photographs, interviews, and rumour shaped the way they looked at his work. His social rounds of openings, dinners, parties and discos was partly to consolidate this persona through hanging around the wealthy, the famous, and the trendy. Critic Robert Hughes wrote:

Television was producing an affectless culture. Warhol set out to be its affectless culture hero. It was no longer necessary for an artist to act crazy, like Salvador Dalí. The old style of hot dandyism was on its way out. Other people could act crazy for you; that was what Warhol's Factory was all about.... Craziness no longer suggested uniqueness. Warhol's bland translucency...was much more interesting.⁵¹

Warhol's was a cool dandyism for the 60s, with the persona of a detached and withholding observer standing at a tangent to the action. Though not as flamboyant or theatrical as Jackie Curtis or Ondine or Ultra Violet, this persona with its evasions, inversions, recusals, stonewalling, and playing possum was also a kind of acting out. At press events he often let his superstars speak for him, while the negative charisma that flowed from his mute presence dominated the visual impact of the event. He struck an asexual pose, buttressed by calculated remarks about how sex was too much work and how he wanted to be a machine, because any reference to homosexuality would be a turn-off for the mass audience he craved. By pretending to be a dummy in interviews – answering in monosyllables or simply agreeing with whatever the interviewer said – he turned the questions back onto the interviewer. In 1967 he paid an actor named Alan Midgette to impersonate him on a speaking tour of midwestern colleges. A rumour circulated in the 1970s that Warhol had hired a couple of doubles to impersonate him at various parties so that it would seem as though he was everywhere.⁵² His later use of the camouflage pattern as the background for a series of silkscreen self-portraits was only the most manifest statement about this dynamic of extreme self-exposure and radical reticence. If not in life then in his work Warhol went in drag. His early *Dance Diagrams* and late *Oxidation Paintings* parodied Pollock's practice of painting on a canvas laid on the floor and the latter works substituted urine for paint (a sideways nod to Piero Manzoni's *Merda*

d'Artista and Pier Paolo Pasolini's film *Teorema*). His *Shadows* paintings travestied the color field painting of Morris Louis and the abstractionism of Mark Rothko and Barnett Newman (and slyly reference his career standing in the shadows of the stars he created). His *Brillo Boxes* burlesque in equal measure "Donald Judd's serial expansion of a single term and Carl Andre's repetition of an identical unit."⁵³ His *Cow Wallpaper* cheekily suggests that painting is just expensive wallpaper, and his *Do-It-Yourself* paint-by-numbers canvases demystified the artist as uniquely talented. The events and parties held at the Factory are a riff on Happenings. The *Skull* series turns unsubtly on the classical memento mori and on Warhol's own much-publicized death obsession. The early films drag on *cinema vérité* and porno films, the so-called *Screen Tests* reproduce the vanities and cruelties of the star system, and the latter films directed by Paul Morrissey and produced by Warhol are a naked homage to the Hollywood studio system of the 1930s and 1940s. The Factory, Warhol's empire, was an open-ended parody of bohemia, atelier, family, church, therapy, studio set, and its mass-producing namesake. The bright, bold, garish colours he used for his portraits of Marilyn and Mao make them look like drag queens wearing too much make-up. The slippage of the register in different paintings, which means that no two works are identical and invokes the privileged role of chance and the sacredness of the gesture in the Ab-Ex movement, is similar to the detail in the drag queen's get-up that gives him away.

In the early 1980s Warhol made his *Rorschach* paintings, works that look like blown-up versions of his blotted-line illustrations from the 50s. Rorschach diagrams are used by psychologists to gain insight into the subjective workings of the patient's mind. The diagram is formed by folding a piece of paper in half, marking one half with ink, and then while the ink is still wet folding the other half over to produce a near-symmetrical pattern. The analyst then shows the pattern to the patient and interprets his responses. No doubt Warhol intended to make fun of the hordes of critics and curators by suggesting that what they saw in his work was purely speculative and subjective. Yet the near-identical double of the Rorschach provides an apt metaphor for his career as well. His pre-Solanas career from 1961-68 represents an almost unprecedented burst of creativity as he shifted from hand-painting to silkscreens to serial grid painting to filmmaking to installation art to media art to managing a band and staging a multimedia light show to film producer and capitalist-retailer. The post-Solanas career is that side of the paper that bears the imprint of the original, retaining the form of the earlier period without sustaining or even equalling (aside from a few spectacular exceptions) the same level of formal and conceptual invention. As he ran out of ideas Warhol began cannibalizing his own past triumphs in his Reversals and Retrospectives series (like Giorgio De Chirico's late repaintings of earlier works).

Remixes of Campbell's Soup, Mao, and Marilyn, they are a conscious self-parody. As Karl Marx had it, first time as tragedy, second time as farce. The precarious balance he had maintained between glitter and doom, the id and the superego, the fear of death and the fear of life, fell apart in 1968. In the end Warhol became a drag version of himself.

7. Skin Deep

Harold: He has unnatural natural beauty. Not that that means anything.

Michael: It doesn't mean everything.

H: Of course not. It's only in the eye of the beholder.

M: And it's only skin deep.

H: Only skin deep. And it's transitory, too, it's terribly transitory. Oh yes, it's too bad about this poor boy's face. It's tragic. He's absolutely cursed. How can his beauty ever com pare with my soul? And although I've never seen my soul I understand from my mother's rabbi that it's a knockout. I, however, cannot seem to locate it for a gander. And if I could I'd sell it in a flash for some skin deep, transitory, meaningless beauty.

— *The Boys in the Band* (1970)

Warhol found the inevitability and reality of death so traumatic that it had to be mediated through images of beauty. The creation and possession of beauty (as witness Warhol's compulsive shopping and collecting) is a staving off of death, a self-preservation of the ego instincts, a deferral of the body's eventual deterioration, and a stay against psychic fragmentation. It is as if the fear of death is so overwhelming that Warhol does nothing but obsessively look for it. He is motivated to create an immortal image of beauty precisely because his body is mortal. As Ernest Becker wrote:

culture was built upon repression – not because man was a seeker only of sexuality, of pleasure, of life and expansiveness, as Freud thought, but because man was also primarily an avoider of death. Consciousness of death is the primary repression, not sexuality.⁵⁴

The work of art is a permanent symbol that allows Warhol to escape from the elusive and transient physical world. Beauty, above all, is a way out of time.

Physical beauty is the one transcendent value in Warhol's work. To

possess it means everything, thus accounting in part for the lack of interiority in his portraits. Thierry de Duve writes: "Marilyn spoke of her own image in absolutely schizophrenic terms. She could not deal with her own image and referred to her own photograph of herself as 'this woman.'" He describes Warhol's insight that "to be a star is to be a blank screen...for the projection of the spectator's fantasmas, dreams, and desires. The connection between eros and thanatos in his work...cannot be dissociated." The object of desire is in this sense already dead because she provides a screen for projection. It is not simply the knowledge that the real-life Marilyn is dead that suffuses Warhol's images of her with pathos and tragedy. It is also that the very image of beauty carries death within it. In *Gold Marilyn Monroe* (1962) the silkscreened headshot of the starlet is immured in a field of gold like a Madonna. To Warhol beauty had the fetishistic power to ward off psychic death, the fear of fragmentation and castration. He transformed Marilyn into his double, a glamorous substitute self that by its very existence expressed a split in the ego. Her death – symbolically in his repeated use of her as a screen for projection and identification – was the price of his psychic integrity.

Norman Bates kept his mother in the basement and so did Andy Warhol.

8. Stockholm Syndrome / Caesar in Furs

The various modes of worship which prevailed in the Roman world were all considered by the people as equally true; by the philosopher as equally false; and by the magistrate as equally useful.

– Edward Gibbon⁵⁵

My beloved brothers, never forget when you hear people boast of our progress in enlightenment, that one of the devil's best ruses is to persuade you that he does not exist! – Charles Baudelaire⁵⁶

Everybody has their own America, and then they have pieces of a fantasy America that they think is out there but they can't see.

– Andy Warhol⁵⁷

When Warhol painted his portrait of Liz as Cleopatra, he was much more interested in her costumes, jewels, and eyeliner (and maybe Richard Burton in a skirt as Mark Antony) than in her dream of jointly ruling an empire. Much in the same way, he was less interested in the meaning of the Kennedy assassination than in the fact that Jackie, with her widow's veil, had never looked better ("She's so fabulous!" said Andy. 'It's the best thing she ever done!'")⁵⁸). Warhol didn't have a political bone in his body.

Most critical attempts to read a political dimension into Warhol's

work and to cast the artist as a crypto-Marxist lapse into unconscious self-parody. He was a Republican when it came to his money but a liberal Democrat in terms of almost everything else. His portraits of the Shah of Iran and his unsuccessful pursuit of a commission from Imelda Marcos no more indicate conservative beliefs than his campaign poster for George McGovern or his Hammer and Sickle series reveal solidarity with pacifism or international socialism. However, Warhol's work is more politically and ideologically charged than that of many *engagé* artists by virtue of his pathological level of identification with the American project, its hybrid of cynicism and idealism, the materialism promoted by its economic system and the radical subjectivity inherited from the dissenter Protestants who founded it.⁵⁹

This pathology enabled him to produce a body of work that embraced the American way of life even as it exposed its underbelly. For Warhol was not some magister ludi sniping at popular culture: what distinguishes him from his pop confrères and from his legions of epigones (of whom Jeff Koons and Damien Hirst are only the most celebrated instances) is the degree to which his work is driven by pathology. Warhol's "fifteen minutes," his vision of the egalitarian apportionment of fame, foreshadows the nightmare of undifferentiated mass humanity in which it takes increasingly spectacular and abject displays of narcissism and self-willed regression to hold the camera eye. The goings-on at the Factory were a mere amuse-bouche compared to the orgy of voyeurism and exhibitionism that takes place daily on YouTube, *American Idol*, reality TV, and MySpace.

Stockholm syndrome is the defensive mechanism whereby the captive comes to identify with the captor.⁶⁰ Warhol was born a marginal figure by class and sexual orientation, but he never romanticized the working poor. He never fell for radical chic or the fashionable left, and he certainly didn't believe in sharing the wealth. His identification with the wealthy is paradoxically both freely willed and overdetermined. His art is an unapologetic celebration and an affirmation of the elite. As Jeff Wall observed, he is a "counterrevolutionary artist."⁶¹ His *œuvre* signals the Thermidor of the avant garde and the reintegration of the artist into the social order. No longer a rebel or an outsider, the artist becomes an interpreter of mainstream culture, a purveyor of luxury goods, an elite like any other, and an entertainer (not to say court jester) who revels in his newfound age-old role. Like the Latin poets of the Augustan age, his submission to sociopolitical authority is total.

Warhol's art embodies the pivot from nature to culture, and in doing so chronicles, however unintentionally, America's rise to global hegemony. His capture of the commanding heights not just of the world of fine art but of American popular culture (which has yet to

fully digest his influence and reflect its extent) parallels the global spread of an American capitalist paradigm through the dissemination of images and the commodification of desire and fantasy. Advertising creates desire by investing products with glamour and encouraging identifications. "Marketers did such a fine job of selling the American way of life in recent decades that cigarettes are still associated with cowboys."⁶² American hegemony is marketed as a product or brand and relies on image-making on a mythical scale to persuade others of its desirability. The campaign to open the world to American markets is an image war⁶³ for which the United States has had to dress the part.

The American empire is an empire in drag. However accomplished the execution, the Adam's apple always gives the game away. Unlike its Roman and British predecessors which solidified control through direct colonization – gendarmes, civil administrations, Gurkhas – the American variant is an informal economic arrangement secured where possible by bourgeois democracy and strategic alignment and where necessary by coup and diktat. Its legitimacy is constructed principally out of images of the mythical American dream: prosperity, technology, consumer goods, Hollywood and TV. These images constitute a fool's paradise that beguiles the mind of the subject. The proliferation of these images is the "simple displacement that shifts the whole to a totally new angle" and permits the United States to accomplish indirectly what neither Caesar nor Napoleon nor the various stewards of the British Empire were able to accomplish through force, occupation, massacre, and terror. How much easier and more pragmatic to subcontract the dirty work out to local collaborators, puppets, and quislings: to do so is to follow the same logic as the economic principle of comparative advantage. American culture is the Trojan horse in which American hegemony comes packaged. In place of royalty there is Hollywood in an imperial system where movie stars act as the proconsuls and multinational corporations pay for the constabulary. Keep the yoke of empire light and it will last, perhaps forever.

Fantasy is the glue that holds the master narrative together. So much depends upon being dummies, with the imperial subjects not knowing or pretending not to know that they are being literally exploited and figuratively castrated, and the imperial agents claiming the mantle of a higher historical purpose, from Woodrow Wilson's "peace for all time" to Bill Clinton's "indispensable nation."⁶⁴ So much depends upon the collusion of an abject press⁶⁵ that behaves like a ventriloquist's doll for the regnant ideology. So much depends, finally, on the Enlightenment-derived delusion that history can be choreographed in accordance with American interests. "We're an empire now, and when we act, we create our own reality."⁶⁶ American commentators, pundits, journalists, academics, politicians, and other useful idiots ritually reject the designation

of America as an empire. Like Baudelaire's devil, the American empire gains rather than loses symbolic power through these denials. Strict control of the terms of the debate, the symbols and images that represent it, is essential – a matter of national security.

In his essay "Will You Ever Shave Your Beard?" Edmundo Desnoes provides an account of a CIA plot to make Fidel Castro's beard fall out:

The most absurd and expensive and ludicrous example is the CIA plot – acknowledged before Congress – to deprive the Cuban leader of his copious beard through a chemical introduced in his cigars or some other equally outlandish device.... The premise was that without his beard Fidel Castro would become politically impotent. Samson Castro and Delilah CIA. He would no longer have any authority or prestige – in other words, he would become a stage comedian in a gag, the laughing stock of his Cuban and Third-World audience.⁶⁷

Desnoes proceeds to list the advantages the beard conferred on the Cuban revolutionary: not only was it a "convenience not to shave in the Sierra" but it created a "pictureseque trademark for the rebels" and, what is more, Castro "had a little double chin that the beard hides."⁶⁸ His beard elevates a practical necessity into a glamorous image, and creates a potent symbol.

The United States is a kind of Rorschach where what you see reflects what you are. In the American melting pot you give up your previous identity in order to assume a new one and thereby reap the economic rewards. Assimilation has its own capitalistic logic: every new citizen is another customer. Existing cultures must be erased in order to make way for the blank screen upon which images of the blessed American way of life will be projected.

Warhol's film *Blow Job* (1963) again distills this variant on the master-slave dynamic mediated by constructed images of desire. What is the true subject of *Blow Job*? Is it a sexual act? Do we identify with the youth up against the wall? Is this an act of domination, a bare power-play? Are we voyeurs of our own fantasies? Or maybe nothing is going on at all – maybe it's all a distraction, maybe it's all in our heads. A true mirror, then, and a blank dream screen for the spectator's desires.

The American dream is a fantasy predicated on the idea of unlimited upward mobility. Success has no prerequisites and no limits. The American mentality is willing to tolerate massive inequalities because it underwrites the possibility of making it big. And so the contestants on "Queen for a Day" told their sob stories to win a re-

frigerator and so the poor continue to buy their lottery tickets. The ideology of making it gives rise to *Star Search* and *Project Runway*. The almighty dollar has replaced religion as the true arbiter of value and the promise of happiness.

"Glenn O'Brien: Do you believe in the American Dream?

Andy Warhol: I don't, but I think we can make some money out of it."⁶⁹

A scene from *Women In Revolt* (1971), one of the last films Warhol produced, nicely encapsulates this particularly American dialectic of fantasy and disillusion:

In *Women in Revolt*, Jackie Curtis ad-libbed one of the best lines of disillusionment with sex when he-as-she, portraying a virgin schoolteacher from Bayonne, New Jersey, was forced to give oral gratification – a blow-job – to Mr. America. After gagging and somehow finishing up, poor Jackie can't figure out if she's had sex or not – 'This can't be what millions of girls commit suicide over when their boyfriends leave them...'⁷⁰

Jackie fellates Mr. America in order to be integrated into the symbolic order. While she is blowing him, the former weightlifter-turned-hustler asks her an offhand question: "How does it feel to be sucking off Mr. America?"

February – May 2009

Notes:

1 Edgar Bergen and Charlie McCarthy, *Letter of Introduction*, 1938. Edgar Bergen was a ventriloquist who performed in film and radio in the 1930s; Charlie McCarthy was his doll/sidekick. As a child Warhol was an avid fan of Bergen.

2 Lane Slate, "USA Artists: Andy Warhol and Roy Lichtenstein," produced by Net, 1966; 30 min., 16mm, b/w; transcript printed in: *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, ed. Kenneth Goldsmith (Carroll & Graf Publishers: New York, 2004), pp. 80-81.

3 I have here adapted the synopsis of the film François Truffaut gives in *Hitchcock / Truffaut* and added psychological terminology. See François Truffaut, *Hitchcock / Truffaut* (1967; revised edition 1983, trans. François Truffaut 1984; repr. Simon & Schuster: New York, 1999), p. 266.

4 I am indebted here to Elisabeth Bronfen's brilliant exposition of omphalic imagery in Psycho in the chapter "Navel Inversions" of *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*. Princeton University Press: Princeton, New Jersey, 1998.

5 François Truffaut, *Hitchcock/Truffaut*, p. 282.

6 I owe this observation also to Bronfen, *ibid.*

7 Freud postulated that castration anxiety was linked to the anxiety of never being able to return to the mother's body.

8 Gretchen Berg, "Andy Warhol: My True Story," Summer 1966, reprinted in *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*, ed. Kenneth Goldsmith (Carroll & Graf Publishers: New York, 2004), p. 90.

9 Thierry de Duve, "Andy Warhol, or The Machine Perfected," trans. Rosalind Krauss, in *October* 48 (MIT Press: Cambridge, MA, 1989), p. 4.

10 Amos Vogel, *Film as a Subversive Art* (1974; facsimile reproduction D.A.P./C.T. Editions: New York, 2005), frontispiece.

11 The use of Mother's body, clothes, and the "cheap wig" suggests an antecedent in the primitive artist that fashioned his art from the bodies of his ancestors. As if Norman's psychotic episodes were a trance during which her spirit entered and possessed him.

12 Sigmund Freud, *An Outline of Psychoanalysis* (W.W. Norton & Company, Inc.: New York, 1949), pp. 116-117.

13 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," excerpted in *Art in Theory*

1900-2000, ed. Charles Harrison and Paul Wood (Blackwell Publishing: Malden, MA, 2003), p. 984.

14 *Ibid.*, pp. 984-85.

15 Charles Rycroft, *Imagination and Reality* (Maresfield Library: London, 1968), p. 1. 16 Jonas Mekas, "Notes after Reseeing the Movies of Andy Warhol," *Andy Warhol* (The Curwen Press: London, 1970), p. 139.

17 Arthur Rimbaud, *Complete Works*, trans. Paul Schmidt (HarperCollins Publishers: New York, 1976), p. 62.

18 By depicting everyday activities – couples kissing or screwing, Baby Jane Holzer brushing her teeth – the films partake of the emerging sensibility that sought to eliminate the separation between art and life. The early 60s saw the emergence of the Fluxus movement, "Happening," Claes Oldenburg's Store on the Lower East Side, Rauschenberg's proclamation that he wanted to act in the gap between art and life, and Jack Smith's penchant for using whoever happened to be around as actors in his films.

19 Enrile de Antonio drinks a bottle of whiskey and passes out, Taylor Mead shows his ass to the camera for seventy minutes, Gerard Malanga anally penetrates a woman while Onine looks on.

20 Charles Rycroft, *Imagination and Reality*, p. 6.

21 Andy Warhol and Pat Hackett, *popism: The Warhol Sixties* (Harcourt, Inc.: New York, 1980), p. 294.

22 Andy Warhol, *THE Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)* (Harcourt, Inc.: New York, 1975), pp. 52-53.

23 Victor Bockris, *Warhol: The Biography* (1989; repr., Da Capo: London, 1997, 2003), p. 480.

24 His father worked in heavy construction and died (in a kind of Death and Disaster scenario) after a prolonged sickness in 1942 that resulted from his drinking bad water on a construction site in West Virginia. Andrej Warhol was dour, stolid, strict, and withholding. Warhol was 14 when he died. His father left several thousand dollars in savings and instructed Warhol's two older brothers Paul and John to make sure that it was spent on Warhol's education.

25 Janine Chasseguet-Smirtel, *Sexuality and Mind: The Role of the Father and the Mother in the Psyche* (Karnac Books: London, 1986), p. 86.

26 Otto Rank, *The Myth of the Birth of the Hero and Other Writings* (Vintage Books: New York, 1949), p. 148.

27 *Ibid.*, pp. 139-140.

28 *Ibid.*, p. 153.

29 Although with a different emphasis, Victor Bockris traces a similar point in *Warhol: The Biography*, p. 41.

30 Wayne Koestenbaum, *Andy Warhol* (Viking Penguin, Penguin Putnam, Inc.: New York, 2001), p. 32.

31 "Having a problem was Andy's code for gay. Sooner or later, he suspected everyone he ever met of having a problem. Or marrying for money." – Bob Colacello, *Holy Terror: Andy Warhol Close Up* (1990; repr., Cooper Square Press: New York, 2000), p. 42.

32 Homosexual acts were still illegal in the United States when Warhol began making his paintings and films.

33 I am indebted to Juan A. Suárez and his seminal *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars* (Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis, 1996).

34 Andy Warhol, *America* (Harper & Row, Publishers: New York, 1985), p. 165.

35 Thierry de Duve, "Andy Warhol, or The Machine Perfected," p. 13.

36 J.G. Ballard, cited in Hal Foster, "Death in America" (1996), reprinted in *Andy Warhol*, (The MIT Press: Cambridge, MA, 2001), p. 76.

37 Up until that point she had lived on the same floor as Warhol. Her move to the basement coincides with the creation of his first pop works in 1959.

38 See Victor Bockris, *Warhol: The Biography*, p. 362. Warhol denied Julia's death to close friends for years: "Although he was with Andy every day during this period, [Jed Johnson, Warhol's boyfriend] had no idea Julia had died. I knew Andy for twelve years. He never talked about anything personal to me ever." Years passed before Andy divulged the fact to anyone at the Factory, according to Vincent Fremont. "It was first aware that Andy's mother had died a couple of years after she died. It was something he never mentioned. Andy never talked about his family." When Brigid Polk asked Andy about his mother, he said, "I switch to another channel in my mind, like on TV. I say, 'She's gone to Bloomingdale's.'" *Idem*, p. 362.

39 When the film *Cleopatra* (1963), starring Elizabeth Taylor in the title role, was released, heavy makeup around the eyes in a mock-Egyptian style became all the rage. Similarly, when Republican nominee for president John McCain selected Governor Sarah Palin as his running mate in August 2008, her taste in eyewear sparked a fashion boom as women around America scrambled to buy the exact pair of glasses she wore.

40 Otto Rank, *The Myth of the Birth of the Hero and Other Writings*, p. 142

41 Thierry de Duve and Juan A. Suárez, to name only two.

42 Walter Benjamin, "A Small History of Photography" (1931), in: *One Way Street*, tr. Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, London: New Left Books, 1979, pp. 240-257. Cited in Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (1993), Cambridge, MA: The MIT Press, p. 178.

43 "pop art took the inside and put it outside, took the outside and put in inside." – Andy Warhol, *popism: The Warhol Sixties*, p. 3.

44 His identification with Sedgwick was particularly intense: "According to Andy's nephew James Warhol, Andy was soon prancing around the house wearing black tights and a T-shirt or long-tailed striped shirt, just like Edie." – Victor Bockris, *Warhol: The Biography*, p. 223.

45 If it was not in fact a built-in obsolescence.

46 In Orson Welles's *Citizen Kane* (1941), the final shot of the film explains the enigmatic last word of dying newspaper tycoon Charles Foster Kane: "rosebud" is the

- name of his childhood sled.
- 47 Camille Paglia, *Sexual Personae* (First Vintage Books Edition, Vintage Books: New York, 1991), p. 557.
- 48 Andy Warhol, *THE Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, p. 54.
- 49 Camille Paglia, *Sexual Personae*, p. 508.
- 50 "There is today this strange dissociation of sex, not only from the human person but even from the unity of the body. The mechanization of our whole life makes us believe that the application of some external medicament or piece of clothing, or perfume to each single part of our body will make us glamorous or successful." – Rudolph E. Morris, "How Refreshing to See a Critique of a Period and of its Morals Avoiding Moral Indignation!" collected in *McLuhan: Hot & Cool*, ed. Gerald Emanuel Stearn (Signet Books: New York, 1969), p. 89.
- 51 Robert Hughes, "Andy Warhol," *Nothing If Not Critical* (Penguin Books: New York, 1990), p. 248.
- 52 Stuart Morgan, "Andy and Andy, the Warhol Twins: a Theme and Variations," *What the Butler Saw* (Durian Publications Ltd.: London, 1996), p. 178.
- 53 Rosalind Krauss, "Carnal Knowledge," (1996), reprinted in *Andy Warhol* (The MIT Press: Cambridge, MA, 2001), p. 117.
- 54 Ernst Becker, *The Denial of Death* (The Free Press: New York, 1975), p. 96.
- 55 Edward Gibbon, Vol. 1, Ch. 2, *The Decline and Fall of the Roman Empire* (Alfred A. Knopf: New York, 1993), p. 34.
- 56 Charles Baudelaire, *Paris Spleen*, trans. Louise Varèse (New Directions Press: New York, 1947), p. 61.
- 57 Andy Warhol, *America*, p. 8.
- 58 John Giorno, "Andy Warhol's Movie Sleep," *In a Different Light: Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice*, ed. Nayland Blake, Lawrence Rinder, and Amy Scholder (City Lights Books: San Francisco, 1995), p. 203.
- 59 Cf. Ronald Reagan, who, when presented with incontrovertible evidence of U.S. participation in the squalid Iran-Contra arms sales, said this: "A few months ago, I told the American people I did not trade arms for hostages. My heart and my best intentions still tell me that's true. But the facts and the evidence tell me it is not."
- 60 The most famous instance of Stockholm syndrome is the case of Patty Hearst, the granddaughter of newspaper baron William Randolph Hearst who was kidnapped by the Symbionese Liberation Army in 1974. Hearst joined her captors of her own free will, dropping Patty for Tania (copying the *nom de guerre* of Haydée Tamara, Che Guevara's *compañera*) and participating in various bank robberies and petty crimes. She was arrested in 1975 and sentenced to 35 years in jail in 1976 despite her defense that she had been suffering from Stockholm syndrome. Her sentence was commuted by President Carter in 1979, when she was released from prison; she proceeded to marry her former bodyguard. Once more, with feeling, or first time as tragedy, second time as farce. Hearst received a full presidential pardon in 2001 from President Clinton.
- 61 Jeff Wall, "A Draft for Dan Graham's Kammerspiel" (1981), reprinted in *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews* (The Museum of Modern Art: New York, 2007), p. 29, footnote 12.
- 62 John Gapper, "Cowboys and Cigarettes," *Financial Times*, April 23, 2009, p. 9.
- 63 The footage of Katrina victims was shocking because it made the United States look like a third-world country and thus contradicted the glossy airbrushed version that appears in movies and TV shows; it was a tear in the symbolic consistency of the spectacle.
- 64 Perhaps George W. Bush, combining naked cynicism with blatant stupidity, represented this phenomenon's purest manifestation. Certainly his mishaps to "rid the world of evil" merely made starkly visible the imperial workings which for so long had been concealed under a more diplomatic façade.
- 65 It is not so much that a growing percentage of *The New York Times* is given over to advertising as that at time it is difficult to tell the difference between a rundown of the best bikinis of the summer and a mélange of received ideas enriched with snark and smugness.
- 66 Quoted in Ron Suskind, "Faith, Certainty, and the Presidency of George W. Bush," *New York Times Magazine*, October 17, 2004.
- 67 Edmundo Desnoes, "Will You Ever Shave Your Beard?" reprinted in *On Signs*, ed. Marshall Blonsky (The Johns Hopkins University Press: Baltimore, Maryland, 1985), pp. 12-13.
- 68 *Ibid.*
- 69 Glenn O'Brien, "Interview: Andy Warhol," *High Times*, August 24, 1977, reprinted
- 70 Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. p. 55.

POP AFFINITIES?

Ana Longoni¹

1.

In 1966, Argentine artist Susana Salgado's submission to the Premio Nacional Di Tella was an enormous row of acrylic and putty sunflowers lit from within. That piece was given first prize by a jury whose members were Jorge Romero Brest, Director of the Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, and two pop Art enthusiasts, Otto Hahn and Lawrence Alloway. In the jurors' statement, Alloway said that "Buenos Aires is now one of the most active centers of pop Art in the world." Rumor had it that Salgado did not attend the award ceremony because she was in a performance of Alfredo Rodríguez Arias's "Drácula."

The press considered the winner of the award a member –along with Dalila Puzzovio, Carlos Squirru, Edgardo Giménez, Juan Stoppani, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Alfredo Rodríguez Arias and Roberto Plate– of what it called the "pop Group." Starting in 1963, many of those artists shared a studio-home located at 2952 Pacheco de Melo Street. According to Alloway, in that "zany Indian village"²

they held their own exhibitions and performances. Most certainly, the work of those artists was in keeping with a certain pop sensibility (boldness and hedonism, a break from the conventions of "good taste," quotations from the cultural industry and advertising as well as a use of their resources and of "low" and ephemeral materials, the expansion of art into fashion, design, etc.) The theorist and avant-garde enthusiast Oscar Masotta, though, did not seem to agree with Alloway's optimistic assessment of the local scene. In what he describes as "the plurality of Argentine positions" he finds neither parallels to nor versions of pop Art, but rather different tendencies that begin to suggest what –perhaps quoting Pierre Restany– he calls a "folklore" specific to Buenos Aires culture.³ Masotta does not label pop Artists any of the vast number of young creators that jolted the local art scene like an earthquake. Instead, he calls them "the Argentine image-makers."

A pair of overalls stands upright, rigid and empty –or perhaps full of the absence of its usual wearer– in the middle of the exhibition space. It is part of the series of "blotched" jumpsuits produced by Chilean artist Francisco Brugnoli starting in 1965, on the basis of

work clothes imbued in paint and then laminated. Un/inhabited by ghostly wage-earners, these “blotches” became metonymic signs for the anonymity of the working class in mass society. In order to manufacture what he called “art facts,” Brugnoli, along with Virginia Errázuriz, gathered urban waste, pieces of plastic, chunks of cars and machines. In the intense years before the 1973 coup, they called for art to be an “encounter with a popular imaginary.” They made use of items from popular iconography, its toys and garments, as well as the products of mass society (graphics, posters and comics). In a speedy passage from representation to the presentation of situations, they positioned themselves as observers and gatherers of everyday situations to which they drew attention by isolating and re-signifying them, by placing them in another context. They attempted to engage a larger audience, to extend beyond closed exhibition spaces, working in public spaces, markets, parks and streets. They came to be called the “Brigada Mondrián,” in aesthetic contrast (and political comparison) to the Muralist brigades like Ramona Parra and Inti Paredes, who were painting city walls during the same period. If the art press chose to write off these and other experimental works by calling them pop Art, Miguel Rojas Mix (director of the Museo de Arte Contemporáneo during the Universidad popular administration) did not adhere to that categorization and spoke instead of a “neo-Figurative sculptural movement.”

A comic-strip-like balloon comes out of the mouth of an Andean peasant wearing typical cap and poncho, and an enormous close-up of an index finger points directly at the viewer, demanding adhesion to a revolutionary cause because “agrarian reform is returning the lands that were taken from you by the bosses.” The phrase ends with a demand in Quechua “Jatariy!” (Rise up!). The way the image is rendered is clearly informed by the dot system in Lichtenstein’s paintings, which, in turn, used the techniques of comic books. The work even seems to quote the well-known image of Uncle Sam, calling on young people to enlist, commanding “I want you.” With the same imperative pointing gesture, it calls the viewer to action (though the action in question is certainly ideologically opposed to Uncle Sam’s call).

This is one of the posters supporting the agrarian reform advanced by the Velasco Alvarado administration. The Peruvian artist Jesús Ruiz Durand made it in the late 1960s to contribute to the official propaganda on the measures taken by peasant groups. In the words of Ruiz Durand, “Some journalists and artists put together a small communications team that attempted to break with the traditional system and work routine used in classic public relations firms. [...] This group’s common denominator was more friendship and enthusiasm than a political ideology or shared notion of culture. [...] Nonetheless, it

produced a packet of communication materials on the major aspects of the agrarian reform, including a group of posters.” Art historian Gustavo Buntinx maintains that this work “radicalized the iconographic premise of pop Art, replacing a commercial image with a political one.”⁴ This gave rise to what Ruiz Durand himself called “a sort of *achorado* pop Art” (*achorado* is a colloquial Peruvian term that means brassy or insolent): an unlikely cross between cosmopolitan mass culture and the social process taking place in the Andean world, its imaginaries and needs.

These are, then, three incidents that all occurred in the second half of the 1960s in different contexts of social and political unrest in Latin America. Clearly, all of them (and many other productions from the same time or later) make use of technical resources, procedures, iconographies and imaginaries connected to mass culture and that entails an undeniable relationship to North American pop Art. At the same time, all three evidence an effort to rename what they actually do, to invent a term that differs from an automatic adherence to “pop Art.” Nonetheless, their evident quotations of Warhol’s multiplication of images, Segal’s masks and Lichtenstein’s reworking of comic, for instance, could give rise to an interpretation that deems this work “derivative”: mere evidence of pop Art’s influence in Latin America, just repercussions or appropriations of an artistic tendency whose origins lie in a central location and whose late aftershocks are felt on the periphery. Even when conceived as a detour or re-working, or an *anthropophagic devouring* in order to produce something else, the use of the center-periphery binary to understand cultural productions from Latin America runs the risk of furthering the unidirectionality that that binary implies. It is likely to consider the repercussions of the center on the periphery in terms of derivativeness, eradication or the outward diffusion of international artistic trends (that, at most, evidence their distance or difference in terms of exoticism or distortion).

I would like to put forth here another sort of reading, one radically removed from the aforementioned scheme that most often informs the narratives on artistic production from the Southern part of the world: I propose a “decentered” position that influences from where we conceive our different situation while also investigating what of the periphery the center bears. That is, upsetting our vision of the center, understanding it not only as a geopolitical position but also—as Nelly Richard proposes—as a “center-function” insofar as it is “instances that produce knowledge—acknowledgement according to parameters legitimized by a dominant authority,”⁵ rupturing the parameters and scales that constitute its legality and administer its narratives. In other words, erode the binary order on which the center/periphery differentiation is based and articulated, no longer considering it a stable and inevitable dynamic.

With the term *decentered*, I refer not only to a position shifted from the center but also to a center that no longer recognizes itself as such, an estranged, disturbed and skewed center that no longer takes certain things for granted. That is, observing the metropolis from a within that is left out of its narrative (indeed, a narrative used to define what is inside and what is outside, what is center and what is periphery).

It is on the basis of these shifts that I will formulate the discussion on the presence of pop Art *affinities* in art produced in various countries in Latin America starting in the 1960s. The starting point is not, then, to trace the repercussions of North American pop Art in the rest of the Americas; nor is it to demonstrate the differences in how Latin Americans produce in relation to that movement. What I set out to do, rather, is rethink our more or less stable suppositions about pop Art in terms of the estrangement that a consideration of these other episodes might provoke.

This argument does not set out to minimize or ignore the connections between art scenes, connections that often go beyond influence and resemble something like vandalism. But limiting ourselves to these concerns tells us little about what is actually happening on a given art scene, and reduces the complexity of our analysis.

This is not, I believe, an attempt to discuss an experience in order to verify a certain influence or indicate its difference from the canon. It is, rather, an attempt to consider at least as a hypothesis the specific historical conditions in which those experiences emerged as well as their poetic and political power, which are capable of affecting how we interrogate, conceive and historicize pop Art.

2.

In terms of the decentering I propose, what follows is an arbitrary and partial look at some of the ideas and productions that –from very different artistic and political agendas– attempt to rearticulate the connection between experimental art and popular culture.

One of the most radical traits of the Argentine avant-garde of the 1960s is its exploration of advertising, the mass media, and other mass-scale communication circuits. I am not speaking here of moving mass-culture material to the sphere of high culture but rather of artistic interventions whose sole materiality was mass-scale circuits, which also entailed appealing to other (non-specialized, non-forewarned) audiences by means of supports and materials not usually used in art.

A clear pioneer in this sort of work was Alberto Greco, who –every time he returned to Buenos Aires in the early 1960s after his extended visits to Europe and Brazil– covered the downtown area with posters saying “Greco, the greatest Informalist painter in the Americas” or graffitis that stated “Greco, you are the greatest!” These were self-promoting and ironic campaigns before a medium he perceived as hostile and uncomprehending.

In 1965, Dalila Puzzovio, Carlos Squirru and Edgardo Giménez rented an enormous billboard space at the corner of Viamonte and Florida streets, and commissioned an advertising painter to make a portrait of them surrounded by pop icons (stuffed animals, flowers, oriental knickknacks, psychedelic objects). The billboard bore the slogan “Why are they so great?” They also printed a poster that asked, “Really, why are they so great?” The billboard and the posters did not announce a show or a work, but were the “work.” Placed in this mass circuit, nothing about these pieces informed the unsuspecting passerby who came across them that they were “art.”

But it was in 1966, the same year that Alloway declared Buenos Aires a crucial center of pop Art, that the Media Art Group, which was very close to Masotta, came into being (its members were Roberto Jacoby, Raúl Escari and Eduardo Costa). The Group’s first work-manifesto, known as *el antihappening*, consisted of the creation of a nonexistent event (a news report, informing of a happening that had never taken place, was released to an array of media). The materiality of this work consisted entirely of its circulation in the mass media. The Group’s manifestoes and productions entailed an increasingly theoretical and political interrogation of how art can engage the mass media and, mostly, the mass media’s ability to generate events.

Can Media Art be considered a distant relative of pop Art? Or is it, rather, pop Art’s antagonist? Is it interesting or even relevant to answer that question? I don’t think so. It is worth noting, though, the difference between, on the one hand, claiming a soup can, a soap box or a comic strip as art and removing it from its habitual place or scale to transfer it to the art sphere and, on the other, exploring a mass communication circuit as the sole support of a work of art, a material “much more social than physical.”⁶ If pop Art makes use of objects, issues and techniques taken from mass culture and the mass media, Media Art “constitutes the work of art within those media.”⁷ The pop Art experience is, most certainly, felt in Media Art, but what has it been turned into?

3.

In 1964 and 1965, Chilean artist Guillermo Núñez traveled to New York where he came into direct contact with pop Art. This led to a drastic change in his work: he adopted “the techniques of Warhol and Rauschenberg.”⁸ He started to divide the canvas into comic-strip squares and to introduce images of the Vietnam War or the invasion of the Dominican Republic that he took from television or graphic media. At the foot of the canvas, he would silk-screen reproductions of press photographs, like enlarged details, in a frame. When he returned to Santiago in 1966, Núñez and three other artists set up a silk-screen studio where they produced massive print runs of posters opposing the Vietnam War, including “Heroes to cut out and assemble” (1969). This studio could be considered a pre-

cursor to the serial techniques used during what is called the *escena de avanzada* –after the Pinochet coup– to articulate a considerable range of practices and ideas on the production and reception of art. During the Salvador Allende government, serial techniques were used to produce posters and calendars, for instance, at the silk-screen shows organized by the Comité de Artistas Plásticos de la Unidad popular. The first occasion of such use was “With Allende, the people have art,” and it consisted of 80 exhibitions of 30 silk-screens held simultaneously throughout the country. Later came “The first forty measures taken by the UP government” (1970), and then the exhibition of 26 silk-screens that formed part of “the train of culture” that, after departing from Santiago, took performances and exhibitions to the north and south of Chile. These sorts of initiatives were part of the Unidad popular’s cultural policy of encouraging collective productions geared towards a mass audience as opposed to the unique and exclusive work of art.⁹

On the Peruvian art scene, the silk-screen technique would also play a key role in projects involving the socialization of art. This is particularly evident in the work of the group Paréntesis (1979), which later became E.P.S. Huayco (1980/81). Clearly operating under the “Warhol effect” Huayco’s silk-screens include “Vallejo II” (1980), which entails the repetition of the classic image of that avant-garde poet. It consists of a series of portraits all identical except for one, which is turned upside down and, unlike the others, not looking to the left. That one insults the other, identical Vallejos as well as the viewer, saying “cojudos” (assholes). “An insult that disorients both the bashful local art scene and the overly elegant transgressions of domesticated cosmopolitan pop Art. It undermines artistic subversion itself: the decisive shift from appropriation to the inappropriate,” says Gustavo Buntinx.¹⁰

Two of Huayco’s most important works (“Arte al paso” and “Sarita Colonia”) were built on the basis of empty milk cans gathered from the trash around the city. This precarious materiality bears many meanings: a connection between the physical support and the social support, work with urban waste, the idea of art as recycled, and a reference to the survival strategies and the creativity of the working class. And, once again, the affinity with pop Art. Each can, like a “Lichtensteinian dot,” contributes to making up the image, whether it is of an enormous serving of the popular street food hotdogs and French fries or of the venerated image of a popular saint not recognized by the Church located on a dune, now a place of popular worship, on the outskirts of Lima.

“We are making ‘modern art’ from a social and popular position. (...) In the USA, popular culture is industrial product par excellence. Here, popular culture is intrinsically revolutionary,” states Francisco Mariotti, a member of Huayco. In the manifesto that accompanied “Arte al paso” (1979), critic Mirko Lauer maintained that this formulation would inevitably “collapse the distance between pop Art and the popular culture of peasants who had migrated to the

Peruvian capital.”

The choice of the silk-screen technique as a language connected to “mass reproduction and the yearning for the democratic utopia that that entails”¹¹ is politically radical in the leftist art produced in Argentina in the context of the human rights movement starting at the end of the last military dictatorship. Groups like GAS-TAR/CAPaTaCo affirmed participative art as a new genre “whose conception entails using the street as an art support” not only due to the physical space where their interventions occurred, but also because of their connection with certain social movements which they considered their “social support.” They also interpellated the crowd (chance passersby or demonstrators), attempting to turn it into an active participant in the works. This is suggested in various initiatives involving collective creation, initiatives in which hundreds of people, rendered collective producers, came to participate. It is evident in production studios installed in plazas, say, or in the middle of marches or public disputes. It is felt in the choice of outdoor surfaces on which to print, in the pursuit of a subjectivity transformed by the act of silk-screening, and in the use and circulation of the images produced.

Just as in Lima the members of Paréntesis/Huayco combined the production of folders (which brought together in a single support silk-screens signed by individuals) with collective initiatives, in Buenos Aires there were group productions that implied setting up a silk-screen studio in the street, the direct application of stencil to the pavement, street murals on the basis of photocopies and the mass production of “participatory posters” for people to touch and finish off. Deviating from the purity of the technique produced a hybrid graphic tool available to everyone. These multiple productions were not signed or numbered: they were many and they were by many.

Producing multiple copies rather than a single work is clearly political, as is the socialization of a relatively simple and inexpensive means of production. The experimental work of these groups, as well as the social potential of a technique employed in conflictive situations in public space, became part of the long tradition of printmaking.

Significantly, then, the undeniable relationship between pop Art and the spread of silk-screening and other multiple techniques was crucial to articulating artistic-political projects that had a stake in affecting specific historical processes.

4

Lastly, in terms of this debate it’s relevant to mention some conflicting Latin American readings of North American pop Art. In 1967, the book *El pop art*, by Oscar Masotta, was published in Buenos Aires; it was based on a series of lectures given at the Instituto Di Tella in 1965, where he contrasted art produced in the United States and art produced in Argentina. In 1966 at the same venue, Jorge Romero

Brest gave a lecture on pop Art, explaining that he experienced its appearance as evidence of confusion and disconcertion in response to the unexpected course of contemporary art. For Romero, pop Art meant a rupture from the Modernist paradigm, which provided Modern Art with a sense of ordered development. He cannot find a way “to explain it or make it legible,” or link it to the earlier tradition. Romero Brest and Masotta both saw pop Art as an unprecedented rupture from earlier art, and they considered depersonalization one of its crucial traits. Despite these points of convergence, the account of each man’s initial contact with pop Art illustrates the differences in how they processed it. Romero Brest confessed “the first time I beheld one of Oldenburg’s ‘appetizing’ hamburgers I experienced a potpourri of sensation that combined ‘great astonishment’ with outright ‘disgust’ and ‘stupor’”¹² which caused him to suspend all critical judgment; Masotta says that the “striking experience of finding oneself for the first time before a George Segal (at the New York Museum of Modern Art, the plaster piece of a bus driver in a real seat and at the wheel of a real vehicle)” helped him to corroborate theses he had formulated a few years before. What were these theses?

The first one lays out a theory of the history of contemporary art on the basis of the idea that there are major *historical correlations* between aesthetic movements (or artworks) and spheres of knowledge. This theory links Surrealism to psychoanalysis, and pop Art to the more contemporary questions of semantics, semiology and language studies. The categories of “redundancy” and “metaphor” allow him to establish a homology with the difference between pop Art and Surrealism in terms of how meaning is conveyed. pop Art is redundant: it’s a bridge, a continuum that helps to construct meaning. Surrealism, on the other hand, understands meaning as always-already constructed; it operates metaphorically. By formulating new meanings, it might contribute to the occluding, rather than the cementing, of the message.

Masotta’s second thesis revolves around *semantic art*. He maintains that the serialized multiplication of a single image in the work of Andy Warhol establishes a basic code, “determined by... the conversion of image into sign or by the sign’s appropriation of image.”¹³ If before pop Art the work of art could be associated with the unity of image and meaning, this new multiplicity refers to non-meaning, which does not mean chaos or absurdity. He also disagrees with Romero Brest when the latter states that Warhol “still makes images.” Masotta maintains, on the other hand, that multiplication annuls the image as such, prevents it from being read as an individual, and makes it part of a sign. Thus, when we are before a work of pop Art we are before a sign, not an image, which renders the relationship between that image and the real object to which it refers more complex. pop Art intends to highlight “structure” (the logical relationship between signs) at the cost of “form.” The third thesis makes use of the metaphor of the *reverse mask*,

which entails specific reference to the technique that sculptor George Segal used in his plaster works: the artist made molds of relatives and acquaintances by means of body casting, but the subjects’ identifying features are inside the plaster and, hence, out of sight. The visible, outer portion of the plaster is so vague and rough that it does not depict a specific subject but rather an anonymous, collective subject that might represent those who work in a specific trade. On the basis of that observation (the erasure of the unique image), Masotta arrives at a general conclusion: pop Art is an art of an object masked by languages and codes. The mask is its language. About pop Art, he concludes that “the subject here is by no means the thing, the specific and unique object, but rather the dense atmospheres of intelligibility that we call languages, atmospheres that envelop things and without which they would not exist.”¹⁴

On the basis of these theses, the pop Art principle would entail accentuating material consciousness, chosen, like its themes, according to the “quick and utilitarian sensibility” of large cities. These themes are “myths of large cities at the moment they cross the bridge of the mass media.” From now on, the receptor is a mass, never an individual.

Masotta does not consider pop Art “an irate movement against society” (irateness being one of the undeniable characteristics of certain avant-garde movements, especially Dadaism, which, in a certain way, pop Art turned to), but “a radical criticism of an aesthetic culture like ours that sees subjectivity or the self as the center of the world and its meanings.” He is referring, here, to pictorial movements from the period immediately after the Second World War that emphasized the unbridled and tortured subjectivity of the artist and the markings and traces of that artist’s work on the material.

pop Art “is neither a realism of objects nor a realism of contents. Its only ‘reality’ is languages.” pop artists produce symbols, not things. They appropriate certain symbolic systems of their times not in order to represent reality, but rather to represent what is represented, the symbols that are outside the painting, and those are (in the case of pop Art) mass media and culture.

Masotta ventures his own reading of pop Art in opposition to the interpretations that see it as pure superficiality or exaltation of mass culture. He finds, in pop Art, a critical vision of contemporary sensationalism, even when it reproduces images taken from the mass media. Masotta distances himself from those who accuse pop Art of being shallow, decadent and pro-foreign: “It’s hard to see pop Art as reactionary, as its critics on the left see it” or “as a symptom or watered-down manifestation of the North American technocracy.”¹⁵

Thus, unlike the critics who see pop Art as the exaltation of North American consumer society and cultural industry,¹⁶ Masotta sees a future de-alienating function for pop Art; he maintains that it bears

an ironic commentary on the ignorance of North American society about its own social structure. It is a movement that forms part of effective history "on the side of the groups that...represent all future possibilities conceivable from 'de-alienation.'"

Masotta wrote about North American pop Art though he had never traveled abroad and, hence, come into direct contact with most of the works that he analyzed (except for the ones produced by the "Argentine image-makers," or the few that had been exhibited in Buenos Aires). He saw (usually black-and-white) photographic reproductions of the works in journals, books or slides, and heard about them from those who had traveled and seen them. Despite this skewed and necessarily partial approach, this decentered critic's reading of pop Art is still relevant, vital and provocative.

Notes:

¹ Ana Longoni is a writer with a doctorate degree in Arts from the Universidad de Buenos Aires. She is a researcher at the CONICET, a professor at the graduate and post-graduate levels at the Universidad de Buenos Aires and at the Independent Studies Program of MACBA (Barcelona).

² Lawrence Alloway, interview in John King, *El Di Tella*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985, p. 114.

³ Oscar Masotta, *El pop art*, Buenos Aires, Columba, 1967.

⁴ Gustavo Buntinx, "Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana", in VVAA, *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997.

⁵ "The hierarchy of the Center does not only depend on the fact that it concentrates economic wealth and regulates its distribution. It also depends on certain investitu-

res of authority that make it into a pole of the accumulation of information and the transmutation of meaning according to unilaterally established guidelines [...] The 'center' is created as center-function in any of the instances that produce knowledge-acknowledgement according to parameters legitimized by a dominant authority," states Nelly Richard. "La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación", in: AA. VV. *Arte, historia e identidad en América Latina. Visiones comparativas*, volume III, Mexico City, Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM, 1994, pp. 1015-1016.

⁶ Observed by Oscar Masotta as well as Roberto Jacoby and Eliseo Verón. The first two in *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967; the third in Verón, Eliseo, "La obra", in *Ramora*, issue 9-10, Buenos Aires, 2000-2001 (written in 1967).

⁷ Roberto Jacoby, in O. Masotta, *Happenings*, op. cit., p.128.

⁸ Jorge Guzmán, "Guillermo Núñez, un mestizo ilustre", in: *Guillermo Núñez, Retrato hablado*, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Santiago, 1993, p. 13.

⁹ This agenda is explicit in: Miguel Rojas Mix, "Instituto de Arte Latinoamericano", in: *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, April-June of 1971, pp.110-111.

¹⁰ Gustavo Buntinx, *E.P.S. Huayco. Documentos*, Lima, Centro Cultural de España, 2005, p. 91.

¹¹ Rodrigo Quijano, wall text in the exhibition "Clase Ve", by Fernando Bedoya, Lima, March 2008

¹² Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 217.

¹³ Oscar Masotta, *El pop art*, op. cit., p. 69.

¹⁴ Ibid., p. 62.

¹⁵ Ibid., p. 68.
¹⁶ Jean Baudrillard sees pop Art as the "end of subversion," a "total integration" of the work of art into the political economy of the sign-merchandise. Umberto Eco sees the "corrupting function of pop Art that tends to reconcile me to something of which I should have a critical vision." Fredrik Jameson emphasizes a lack of depth or superficiality as a crucial characteristic of all post-Modernism –whose beginning, he says, is the work of Andy Warhol-, not only in terms of content but also in terms of form. In the 1980s, on the other hand, positions closer to Masotta's were heard, like those of Andreas Huyssen and Hal Foster, who find in certain aspects of pop Art a critical potential.

INTERVIEW WITH GUILLERMO KUITCA

Philip Larratt-Smith

Philip Larratt-Smith: I wanted to start off by asking you about the way Warhol's work was received in Latin America, and whether it was seen primarily in political terms.

Guillermo Kuitca: I doubt it, no. No, For my generation Warhol was already part of the pantheon. I would say that Warhol was known mostly for the stars and the celebrities and the glamour, rather than the more political, loaded images. The 1960s were in one way very political and very engaged with all the revolutionary movements, but in another way they were about flower power, and not strictly hippie, but more, you know, "Let's be fabulous," and things like that. My impression is that probably Warhol was more of a point of reference for the latter group. I would highly doubt that Warhol was even taken seriously by those involved in political action.

PLS: That's interesting, because in countries like then-West Germany and France his work was received in these almost comical Marxist terms, as a sort of exposé of capitalist reality. Which works of his did you encounter first?

GK: My first encounter was the Kynaston McShine retrospec-

tive, but not at MoMA in New York: I saw it at Palazzo Grassi in Venice, in 1989-1990. Obviously I knew Warhol's works before, but I wasn't focused on Warhol. I just didn't have a space for his work, yet somehow that show opened the door. Then I had other encounters with the work, production one after the other, more and more effective, until I found myself completely overwhelmed, I mean completely seduced and influenced by him. I remember that one of those epiphany moments was when I saw the Liz Taylor portrait that is at Pompidou, a fabulous piece. Sometimes you react to an artist very, very deeply. It is something that cannot be avoided. And then the McShine catalogue became one of those books that are always on top of the pile of things. I think for many artists that book is a Bible.

PLS: Kind of a companion.

GK: Yeah, it's always there. So somehow my way through Warhol was also through this catalogue. A little bit later, when I went to Pittsburgh and I saw the museum, I became aware that they were opening his *Time Capsules*.

PLS: They're wonderful.

GK: That was the moment when I said, "This is it." I knew I had to do something with this. By that time I was reading the *Diaries*. So in a way I feel that I was already taken by Warhol.

There was a *Last Supper* show at the Guggenheim Museum in Soho, and I was totally crazy about it—it wasn't so long ago, maybe 12 years ago. There was also a *Last Supper* show at Dia. I started to realize the late Warhol was somehow undervalued.—I tend to be crazy about late Warhols.

PLS: Really?

GK: Yeah, and actually I have to say that I'm crazy about *The Last Supper* in particular.

PLS: *The Last Supper* is based not on the painting but on some sort of tchotchke which he found at the flea market. There's a funny moment in the *Diaries* when he gets really angry because somehow or other he felt the vendor was trying to rip him off. So, with *The Last Supper*, you're almost getting a copy of a copy, a representation at a double remove from the original.

GK: It's amazing how much you could learn about painting from Warhol. First I thought it was cynical, I mean —a cynicism that I liked very much, especially with some of the *Last Supper* paintings. Probably because they were made so fast, so undone, so unfinished. I think it's related to the actual act of painting itself for Warhol. That's what you ended up having in the late paintings, something that is at the same time crude and very strong, very beautiful.

PLS: Do you mean that he's not interested in the medium of painting?

GK: He was never interested in the medium. When I saw that Liz, obviously whatever I saw was composed merely by accident; it was a sort of combustion, a sort of chemical reaction between an image and its treatment.

PLS: Warhol was not the idiot savant that he pretended to be. We know that he played the role for the public, that he was much more sophisticated than he let on, and that he was always looking at a lot of work and keeping up with trends in the art world. In a way reminiscent of Oscar Wilde or Salvador Dalí, he knew exactly how to push people's buttons. At the same time, I think that to some extent Warhol didn't fully understand the implications of what he was doing, and so it's totally logical that he would be making these paintings with a cynical disregard for the medium and yet produce something, as painting, that has profound implications for other painters.

GK: Exactly, and as a painter, you feel somehow completely naked, because here you have in front of you someone who has done something which you are trying very hard to do, but which he has achieved done, in a way, effortlessly. Obviously I'm not saying that he was not such a hard worker, but, but there is a pictorial approach you get from a Warhol piece that is not different from the one you get from a Manet.

PLS: In terms of the retinal image.

GK: Yesah, exactly. It has to do with color, brushstrokes, yes....

PLS: It relates to this idea Warhol had of getting it exactly

wrong. As in, we're gonna do something so bad it'll be good, we're gonna record Ondine talking for 24 hours on speed and see, we're going to transcribe it, and it's going to be a novel, and that'll be my novel, and something's going come out of it."¹⁰

GK: Absolutely. Even for artists who want to make paintings that look as careless as possible, there is still an issue of how you deal with things that are properly done or well done or really bad. Whether we want to put it upside down or not, there is always some sort of a ghost of something like craft, which in a way makes every painter terribly bourgeois. That's why encountering Warhol is so liberating.

PLS: Are you equally interested in the work of Jasper Johns and Robert Rauschenberg?

GK: Not as much as Warhol. I know the story, I know how important they were for him and that Warhol was trying to emulate some works by Johns, but I think he surpassed them, enormously. My perspective may seem somewhat exaggerated to you, perhaps because it's a non-US perspective. I could probably see myself looking at things from outside the US as probably a European or other, which in a way Warhol seems to stick more cruelly, more radically to contemporary art.

PLS: Do you see them in a more American context?

GK: I can't see them in an American context because I'm not an American. I see a huge difference between Johns and Rauschenberg: I never liked Johns as much as I like Rauschenberg, and I never understood why Johns was an American icon. It's not that I don't understand the importance of his work. Every place has its local art. The problem is that the United States is so omnipresent that we tend to confuse what is local with what is global. I think Warhol reaches a level that has no boundaries, whereas with Johns there are boundaries. With Johns and Rauschenberg, it always gets historical. With Warhol, it's all over the place, it's not so easy to fix. Very few artists achieve that.

PLS: Rauschenberg himself paid homage to Warhol later in his life, saying that he created a global communications network. He created this blueprint for artists from all over the world, not even to copy, but to work within a template that wasn't really available before him. For artists who came up in the 1980s and 1990s, there's no question that Warhol is the major figure, at least in the United States.

GK: There's no question anywhere. How is it possible that we are all fascinated with the same artist? I think it's a fact.

PLS: Even the people who hate his work, and there are many critics in New York who write against it all the time. Yet you can't ignore it, you can't not deal with Warhol if you're a visual artist.

GK: I guess so, yeah. I think sooner or later you're up against that and that could be a great moment, or that could be a hideous moment. The good part is that Warhol is unlike other art-

ists. Usually, when you find yourself in another artist's realm, then you feel, Okay, I have to move on because this belongs to someone else. But when you find yourself in Warhol's shoes, in Warhol's area, somehow it's a friendly area, somehow it feels that you have the right to stay there. It's a friendly feeling, maybe also because it's so big (*laughs*) that you can see that, Okay, there's so much room to explore, he's been here, we know that, but there's no rush to move on.es, "kaey", unlike other artists,'scan :"keay;"

PLS: Maybe because of his relationship to other people's talent and creativity, he doesn't seem adversarial. As if you don't have to measure yourself against him and either win or lose. Now in your own work, you have alluded to certain works by Warhol.

GK: Of the works based on Warhol, I think I first started with a piece that I called *Naked Tango*. It's a tango diagram that I did with my bare feet, so the painting is spread through and the tango is more like a Warhol *Dance Diagram* than it is a sallon dance, and it's less diagrammatic, but it follows the same diagram.

PLS: Is his diagram an accurate tango step?

GK: Oh, I don't dance tango, but I tried to follow Warhol's, and it's very, very odd... (*Laughs*)

PLS: It would be funny if it was designed to make you trip or something.

GK: I'm sure he took it from some other source. Funnily enough, there's that quote that's always repeated, "It takes two to tango'." Yet this is a solo tango.

PLS: Is there such a thing as solo tango dancing?

GK: No, there isn't, but the painting only shows one side of the dance, which is odd in a dance that is meant to be for two.

PLS: It's funny, it reminds me of a quote of hi Warhol's: "One's company, two's a crowd and three's a party'."

GK: For the last couple of years I've been working on small pieces that I've recently put together as the *Warhol Suite*. I can explain the process by using the McShine catalogue as example. The hardcover edition has a sort of plastic binding, and if you remove it, it's almost as if you removed the silkscreen element of a Warhol painting.

PLS: Right, it's like the overlay of a silkscreen.

GK: Exactly, so if you remove that, you have sort of the experience of...

PLS: ...seeing the background without the silkscreen image.

GK: In a very different body of work, I also see the shadow of Warhol in my *Diaríos*, a diary suite, which is an ongoing project I started in 1994, where I use a rejected canvas that I staple to a table in my studio and during a lapse of time I make drawings, notations of all kinds, color proofs, etc. Visually it has nothing to do with Warhol, but I think the daily accumulation is there: it's just that my day takes much longer than a day, it's probably

five months or six months or more. So I close each "time capsule" every, I don't know, six months.

PLS: It's such a wonderful idea, the *Time Capsule*.

GK: Oh God, it's amazing

PLS: You know they don't really know what's in each one until they open it up. All these invitations, underwear, photos of guys he thought were hot, it's a weird mix.

GK: I heard there was a lot of cash in one of them.

PLS: Really? (*Laughs*) That would've been the one to open. Funny how Warhol was so pathological in so many ways, he was one of those people who couldn't let go of anything. When he died and they opened up his house, they found shopping bags everywhere of things he had bought and hadn't even opened. It was just mental. And of course Warhol's sexuality was really front and center. Do you think it has affected the way people see his work, or has kept people from appreciating it?

GK: I can't say that because his imaginary is not exclusively gay. I mean, it may have been the other way around, he may have been shaping gay taste in relation to some icons. In a way it's very masculine, the car crashes, images of death, etc. I don't know whetherthat it's different from any straight artist's. It was much later that he started to make films of these good-looking guys and good bodies and good asses. My guess is that his work was closeted in a way, even if he himself wasn't. I don't think his early work was openly gay. Do you?

PLS: Well, I do and I don't. Someone said that Warhol had to die before his reputation could rise because he himself was so weird—the way he looked, the way he styled himself; and then his behavior was total camp.

GK: I don't know. If you read *In Cold Blood* without knowing Capote, would you ever imagine that the pitch of the voice of the man who wrote it was shrill and effeminate?

PLS: Well, not necessarily, although there's something about the level of identification with the criminal, plus a Genet-like pairing of death and desire, that seems very revealing. But right, it's not like *Breakfast at Tiffany's*. Like Capote, Warhol was very social, hobnobbing with the rich and famous, yet he was definitely much more interested in popular culture. Are you interested in the way Warhol used pop culture in his work? Was that something that ever spoke to you as an artist?

GK: Probably my way to solve pop culture is through Warhol. I'm exaggerating, but if I see a subject that is clearly coming from a sort of pop culture imaginary, it's probably been previously visited by Warhol, so in a way it seems already filtered. I guess I don't relate to that sensibility as much as some other artists do. I mean, I do have contact with pop culture because of the music I listen to and the way I live.

PLS: It's very difficult to be removed from popular culture.

GK: True, one could be more defensive, but I try not to be. I

watch a lot of TV, I spend a lot of time with the computer. I'm not inhabiting the world of high culture exclusively, but that doesn't mean that my work reflects or has space for popular culture really. I forget about that when I paint.

PLS: It's interesting because it is one aspect of Warhol's legacy I'm very ambivalent about myself. His openness and receptivity to pop culture was no doubt authentic and quite unabashed. Plus the popular culture of his day was a lot more interesting than the popular culture of our day. It's almost like Nan Goldin when she photographed a bunch of people who were living in an interesting milieu in an interesting moment. It doesn't mean that everybody who photographs his friends is going to make something equally interesting.

GK: Absolutely, somehow it has become such a cliché that being an artist means carrying the torch of popular culture and interpreting it. It's such a funny paradox. If you go to an art school today, it's as if every young artist feels that the torch has been passed, so they have to engage with, I don't know, Britney Spears or whatever. "Okay, so this is who we are," which may or may not be genuine or interesting, I'm not criticizing that per se. What I'm saying is that it's funny that this tradition has become what it is, because it is itself very Warholian.

PLS: Exactly, like a self-replicating mechanism.

GK: Yes, but I don't think he ever thought that there was a torch to be passed.

PLS: Do you find that the experience of looking at his work is something that grows with time or do you think that the first experience is the most powerful?

GK: That's hard to say, because somehow I had those moments, and when they happen, they're hard to replicate. It's like when you visit a city and somehow you'd rather not go again because it still grows in you and is still activated. Let's say that you fall in love with a city and somehow you're skeptical about going back.

When I was very young, all of us artists here were looking at art produced here but also other artists in reproduction. I'm talking about the greatest artists, Goya, Velázquez, or Manet. After I don't know how many years of seeing those works in images, the experience of standing in front of the real thing, let's say in front of the real Goya, well, it wasn't really much of a crash. For me it's funny that somehow my experience with Warhol happened not in front of a Warhol reproduction, where you might think that there's a little bit less separation than between a Goya print and a Goya in real life, but actually it was in front of a real Warhol, as if it were a Goya. So I find it quite interesting that it was a complete reversal, that although Warhol's piece is closer to the reproduction, the crash happened in front of the real Warhol, it happened with complete aura.

PLS: That's amazing.

GK: He opened some kind of sensibility in me that was locked, because I really had that experience in front of an image that I could have looked at in reproduction. It's a strange thing, what happened with Warhol, and I'm not an exception. I think we all have our own Warhol anecdote, and our own Warhol moment.

(imágenes de portada)

Self-Portrait in Drag, 1981

[Autorretrato como travesti]

CAT. Reproducciones en Polaroid [Polaroid Reproductions], 18

Self-Portrait in Drag, 1980

[Autorretrato como travesti]

CAT. Reproducciones en Polaroid [Polaroid Reproductions], 16

Self-Portrait in Drag, 1981

[Autorretrato como travesti]

CAT. Reproducciones en Polaroid [Polaroid Reproductions], 20

Uncle Sam, 1981

[Tío Sam]

CAT. Reproducciones en Polaroid [Polaroid Reproductions], 21

(p. 118)

Race Riot, ca. 1963

[Motín racial]

CAT. Serigrafías [Screen Prints], 2





“Todos tienen su propia idea de los Estados Unidos de América; lo que tienen son pedazos de un país imaginario que creen que existe, pero que después no encuentran ahí afuera.”

Andy Warhol