

*SATURDAY DISASTERS:*  
RASTRO Y REFERENCIA EN EL PRIMER WARHOL

El Andy Warhol público no fue una, sino, como mínimo, tres personas. La primera, con mucho la más destacada, era la autocreada: el producto de sus famosas declaraciones y de las representaciones reconocidas de su vida y su ambiente. La segunda, un complejo de intereses, sentimientos, habilidades, ambiciones y pasiones plasmado en pinturas sobre lienzo o película. La tercera, su persona en cuanto validadora de experimentos de cultura no elitaria muy alejados del mundo del arte. De las tres, las dos últimas tienen mucha más importancia que la primera, aunque normalmente estuvieran eclipsadas por el hombre que decía querer ser como una máquina, que cualquiera podía ser famoso durante quince minutos y que él y su arte no eran más que superficie. El segundo Warhol ha estado comúnmente igualado con el primero, y el tercero ha sido en gran medida ignorado, al menos por los historiadores y los críticos de arte<sup>1</sup>.

Este ensayo se ocupa principalmente con el segundo Warhol, aunque necesariamente habrá de prestar atención al primero. La lectura convencional de su obra se reduce a unos pocos temas circunscritos: la impersonalidad de las imágenes elegidas y la presentación de las mismas, su pasividad ante una realidad colonizada por los *media*, la suspensión en su obra de toda voz autorial clara. La elección de sus temas se considera esencialmente indiscriminada. El interés que pueden despertar es escaso fuera de la observación de que, en su totalidad, representan el juego azaroso de una consciencia a merced de la cultura comercial común. El debate sobre Warhol se centra en torno a los tres veredictos rivales sobre su arte: (1) estimula la aprehensión crítica o subversiva de la cultura de masas y el poder de la imagen como mercancía; (2) sucumbe de una manera

---

<sup>1</sup> Existen interpretaciones, aún sólo fragmentarias, de este fenómeno. Puede verse un comentario preliminar al respecto en Iain CHAMBERS, *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*, Londres, 1985, pp. 130 ss.

inocente, pero efectiva, a este poder aturridor; (3) explota cínica y venalmente una confusión endémica entre arte y mercadotecnia<sup>2</sup>.

Una relativa falta de concentración en lo evidente de las primeras pinturas ha hecho de él una figura notoriamente escurridiza, más de lo que necesitaba ser —o, mejor dicho, tan escurridiza como él pretendía ser—. La autoridad normalmente citada para confirmar esta anulación observada de la voz del autor en los cuadros de Warhol no es otra que esta misma voz. Era el artista mismo quien decía al mundo que él no pretendía transmitir nada especial, que él no aportaba ningún particular significado a la elección de este o el otro tema, y que sus ayudantes hacían la mayor parte del trabajo físico de producir su arte. Sin embargo, es difícil nombrar otro artista que haya conseguido controlar tan perfectamente como Warhol la interpretación de su propia obra.

Cualquier examen crítico de la obra de Warhol como pintor necesariamente habrá al cabo de ceñirse o someterse a la evidencia visual. Pero incluso dentro del «texto» público de Warhol hay algunas observaciones, algo menos calculadas, que determinan el modo general de entender su producción temprana. Un tal momento puede apreciarse a propósito de dos de sus declaraciones más frecuentemente citadas: «Quiero que todo el mundo piense igual», y «Pienso que todo el mundo debería ser una máquina». Estas frases de su entrevista de 1963 con G.R. Swenson en realidad están respondiendo a algo más que los evidentes efectos niveladores de la cultura americana de consumo. Warhol está pensando, más específicamente, en los significados que normalmente se dan a la diferencia entre las abundantes satisfacciones materiales del occidente capitalista y la relativas privaciones y limitaciones personales propias del este comunista. Este sentimiento, aunque caracterizado por la imagen americana prevaleciente del comunismo soviético, está sencillamente al margen del consenso de la guerra fría: «Rusia lo hace bajo un gobierno estricto. Aquí todo se produce por sí solo... Todo el mundo parece igual y obra igual, y somos cada vez más los que marchamos por el mismo camino»<sup>3</sup>. Estas palabras fueron pronunciadas sólo cerca de un año después de la crisis de los misiles en Cuba y unos meses antes de la dramática aparición de Kennedy encarado al muro de Berlín. Era un período marcado por una extrema tensión ideológica, en la que el contraste entre culturas del consumo observable en Berlín se había generalizado a una

<sup>2</sup> Para un ejemplo del primero, véase Rainer CRONE, *Andy Warhol*, trad. de J.W. Gabriel, Londres, Thames and Hudson, 1970, *passim*. Respecto al segundo, véase Carter RATCLIFF, *Andy Warhol*, Nueva York, Abbeville, 1983, *passim*. Andreas HUYSEN presenta en «The Cultural Politics of Pop», en *New German Critique*, IV, invierno de 1975, pp. 77-98, un cuadro iluminador de los efectos de esta visión en Alemania. Respecto al tercero, véase Robert HUGHES, «The Rise of Andy Warhol», en B. WALLIS (ed.), *Art after Modernism*, Nueva York, Godine, 1984, pp. 45-57.

<sup>3</sup> En una entrevista con G.R. Swenson: «What Is Pop Art?», en *Art News*, LXII, noviembre de 1963, p. 26. Véanse también los comentarios a esta afirmación hechos por Gerard Malanga, su ayudante más cercano en este período, en Patrik Smith (ed.), *Warhol: Conversations about the Artist*, Ann Arbor, UMI, 1988, p. 163:

... usted recordará aquella entrevista tan buena con Andy que hizo Gene Swenson en el 63 para *Art News*, en la que Andy dice que capitalismo y comunismo son la misma cosa y que algún día todo el mundo pensará lo mismo; pues bien, *esto* es hacer una afirmación enteramente política, aunque en sus labios suene apolítica. Pienso que siempre hubo un trasfondo político, o social si lo prefiere, producto de las preocupaciones inconscientes de Andy por la política.

distinción primariamente moral entre los dos órdenes económicos y políticos. Los brillantes neones y los placeres del Kurfürstendam, con sus guiños al consumidor, eran citados sin cesar como signo inequívoco de la superioridad occidental sobre un bloque oriental agrisado. No había más que mirar por encima del muro para comprobar por uno mismo el aspecto apagado y el tráfico escaso que ahora distinguía a la otrora resplandeciente avenida Unter den Linden.

A su informal manera, Warhol refutaba este simbolismo del contraste entre el resplandor y la oscuridad, que ya no era lo que había sido en los años cincuenta: primariamente teológico, pero consumista. El espectáculo abrumador de la abundancia en occidente era el arma ideológica en la que la administración de Kennedy había hecho su mayor inversión, y era sorprendente encontrar a Warhol apoderándose de esta imagen y negando su significado político recibido (abundancia igual a libertad e individualismo) en un esfuerzo por explicar su propia obra. Leyendo ahora aquella entrevista, uno queda aún más impresionado por la ira, perfectamente reprimida, presente en sus respuestas, así como por la ironía de las frases que más tarde se congelarían en clichés. Por supuesto, cualquier propósito de generalizar las declaraciones para atribuir al artista ciertas intenciones específicamente partidarias sería precisamente repetir el error de interpretación, arriba citado, de usar una muleta textual convincente para evitarse el duro trabajo de encarar las pinturas directamente. Pero una consideración más atenta de declaraciones como éstas puede al cabo preparar al espectador para descubrir significados inesperados en las imágenes, significados posiblemente más complejos o críticos de lo que la lectura recibida de la obra de Warhol haría creer.

\* \* \*

La tesis del presente ensayo es que Warhol, aunque fundara su arte en la ubicuidad de la mercancía empaquetada, produjo su obra más poderosa a través de la dramatización del fracaso en el intercambio de mercancías. Estos fracasos eran ejemplos en los que la inadecuación de la imagen suscitadora de deseos en el seno de la producción de masas era puesta en evidencia por la realidad del sufrimiento y la muerte. A esta categoría pertenece, por ejemplo, su más famosa serie de retratos: la de Marilyn Monroe. La complejidad de pensamiento o sentimiento en las *Marilyns* de Warhol puede ser difícil de discernir desde nuestra posición actual, más ventajosa. No sólo ocurre que su mito incomoda, sino también que su aparente aceptación de la reducción de la mujer a fetiche entre las mercancías de masas puede hacer parecer a la serie entera un monumento a un pasado oscuro o a un presente impenitente. Aunque Warhol obviamente participaba poco de la fascinación erótica que por ella sentían los intelectuales varones de la generación de los cincuenta –Willem de Kooning y Norman Mailer, por ejemplo–, pudo con todo no haberla resistido suficientemente en su arte<sup>4</sup>. Nada más lejos de la intención de este ensayo que justificar cualquier contribución que las pinturas de Warhol hayan

<sup>4</sup> En 1954, De Kooning puso el nombre de ella como título de una de sus series *Woman*. La fascinación de Norman MAILER por la actriz está bien plasmada en su *Marilyn. A Biography*, Londres, Hodder, 1973.

podido hacer a la perpetuación de esta mística. Pero hay aspectos en la mayoría de las pinturas de la serie de M. Monroe que, cuando se consideran al margen del culto a la Marilyn-diosa, exhiben un grado de tacto que impide la franca complicidad con él.

Este efecto de desplazamiento irónico empezó con la creación de la matriz serigráfica. Su fuente era una foto fija publicitaria en blanco y negro hecha para la película de 1953 *Niágara*, de Gene Koreman. (La copia que el artista seleccionó y marcó para recortarla existe en los archivos de su Estado [fig. 9]). Un retrato en color de la misma sesión, en el que la actriz posa apoyada de un lado e inclinando la cabeza en la dirección opuesta, era y es aún hoy una de las imágenes más conocidas de la joven actriz, pero Warhol prefirió usar un fragmento de una pose diferente, con la actriz en posición derecha. Su recorte subrayaba esta diferencia, usando los contornos exteriores de su cabello y sus hombros para definir un sólido rectángulo, una unidad autodefinida en desacuerdo con las ilusiones de seductora vitalidad que sus fotografías normalmente proyectan. Su forma prefigura ya el mosaico en que Warhol la multiplicó y el resto de la imaginería que éste tomó en préstamo<sup>5</sup>.

Warhol empezó estos cuadros unas semanas después del suicidio de Monroe en agosto de 1962, y es extraño que este simple hecho no haya merecido la consideración debida en la literatura sobre el artista<sup>6</sup>. Algunas de las elecciones formales del artista asumen directamente una función memorial o funeral: principalmente la expresión singular del rostro contra el fondo dorado propio de un icono, signo tradicional de otro mundo eterno. Pero, en cuanto empezó a realizar la serie, ésta suscitó cuestiones que trascendían el interés personal del artista por el tema. ¿Cómo tratar el hecho de la muerte de la celebridad? Dónde poner el conocimiento, curiosamente íntimo, que uno posee de una figura desconocida, cómo acomodar el sentido de la pérdida, de la ausencia de una presencia ricamente imaginada que nunca estuvo realmente allí presente. Se trataba de M. Monroe, pero podría tratarse de James Dean, Buddy Holly o Kennedy: el problema es el mismo.

Los comienzos de la serie *Marilyn* también coincidieron con la utilización por Warhol de la técnica de la foto-serigrafía, donde se daba una estrecha relación entre técnica y función<sup>7</sup>. La imagen adaptada, el todo reproducido, tiene el carácter de una huella o marca involuntaria. Es una imagen conmemorativa, una rememoración —a veces vívida,

<sup>5</sup> Un trabajo esencial sobre este mosaico, además de otras cuestiones conceptuales, es el de Benjamin H.D. Buchloh «Andy Warhol's One-Dimensional Art», en Kynaston McSHINE (ed.), *Andy Warhol: A Retrospective*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1989, pp. 39-57. Resulta instructivo comparar la neutralización por Warhol de esta forma amanerada de autorrepresentación con el cuadro de Monroe por Rosenquist de 1962: a pesar de todas las fragmentaciones e interferencias que este último artista impone al retrato de la estrella, lo que consigue y mantiene no es sino una seducción falsa.

<sup>6</sup> Crone (*Warhol*, p. 24) sitúa el origen de los retratos de Monroe en una discusión sobre técnica serigráfica, sin mencionar la muerte de la estrella. Ratcliff (*Warhol*, p. 117) data los primeros retratos en el mes de agosto en un breve apéndice cronológico de su texto, también sin mencionar la muerte de Monroe en ese mismo mes.

<sup>7</sup> Véase Crone, *Warhol*, p. 24, quien data el compromiso de Warhol con esta técnica en agosto de 1962. Los primeros retratos hechos con la misma, sostiene, fueron los de Troy Donahue. Maco LIVINGSTONE estudia con más detalle en «Do It Yourself: Notes on Warhol's Technique» (en McShine, *Warhol*, pp. 69-70) el interés de Warhol por las técnicas serigráficas a lo largo de 1962.

a veces evasiva, siempre susceptible de embellecerse o de despertar un sentimiento de pérdida—. Cada uno de los dos *Dípticos Marilyn*, también pintados en 1962, despliega una intensa e irresuelta dialéctica de presencia y ausencia, de vida y muerte (fig. 10). La parte izquierda es un monumento; color y vida están restaurados, pero como una máscara secundaria e inalterable añadida a algo mucho más fugitivo. Contra la regularidad y uniformidad cuasi oficiales del panel izquierdo, el derecho concede la ausencia de su objeto, mostrando abiertamente una forma evasiva e irreconocible. No obstante, el panel derecho utiliza también sutiles sombreados cargados de significado dentro de sus limitaciones técnicas. Hay una referencia al material cinematográfico más allá de la repetición de encuadres. La memoria de Monroe muestra rasgos más vívidos en la vacilante sucesión de las exposiciones fílmicas, ninguna de las cuales está nunca enteramente presente a la percepción. El emborronamiento con tinta de una columna subraya esta asociación. La transición de la vida a la muerte se invierte; donde más presente está ella es justo donde su imagen es menos permanente. De este modo, el *Díptico* se presenta como un comentario sobre, y una complicación de, la figura embalsamada, de palidez ligeramente repelente, de la *Marilyn de oro* (la *Golden Marilyn*).

Habiendo determinado la condición de la celebridad como rastro y signo, no es sorprendente que Warhol se fijara poco después en la imagen de Elizabeth Taylor. Las dos mujeres eran casi iguales y sin rivales como divas de Hollywood, y sus mitos personales trascendían de sus vidas particulares. Cada una se mantenía en su particular posición merced a una especie de simetría negativa: la que resultaba de representar cada una lo que la otra no era. También en 1963 sumó Warhol a estas dos imágenes una tercera: su cuadro de Jacqueline Kennedy, en el mismo formato básico que los retratos de Monroe y Taylor, formando lo que sería un triángulo de celebridades femeninas de los primeros años sesenta. La viuda del presidente no compartía estrellato cinematográfico con Monroe, pero sí compartía los Kennedy. También poseía la distinción de haber establecido para la época un ideal femenino innovador. Su tipo de belleza, definido por su figura delgada, morena y aristocrática, había hecho parecer anticuado el estilo de Monroe, y con él el poder como símbolo, poco antes de su muerte. (Este nuevo tipo fue imitado, dentro del círculo de Warhol, por Edie Sedgwick, durante un tiempo su constante compañera y, al parecer, *alter ego* durante este período.) La fotografía de Monroe que Warhol eligió era de los años cincuenta; pero con esta simple elección Warhol estableció una distancia histórica entre la vida y la función simbólica de la estrella al evitar los signos del envejecimiento y el colapso mental.

Pero la semiótica del estilo bajo el que se reúnen las imágenes de Warhol de las tres mujeres representa sólo uno de los lazos entre ellas. El otro era el de la muerte o su amenaza. Los retratos de la serie *Liz*, aunque producto de una transformación de los cuadros de *Marilyn*, tenían de hecho un origen más antiguo. La famosa y catastrófica enfermedad de Taylor en 1961 —el colapso que interrumpió la filmación de *Cleopatra*— había quedado reflejada en una de las primeras pinturas de tabloide de Warhol: *Daily News*, de 1962 (fig. 11). Durante ese año, el ritmo de las crisis que afectaron la salud de ambas mujeres acabó emparejándolas en la mente pública (y sin duda en la del propio Warhol). En el caso de Jacqueline Kennedy, el pintor ignoró, por razones comprensibles, la



11. Andy Warhol, *Daily News*, 1962. Pintura acrílica sobre lienzo, 183,5 x 254 cm. Francfort, Museum für Moderne Kunst.

amplia simpatía pública que suscitó el fracaso de su embarazo; pero cuando el triángulo traumático quedó verdaderamente completo en noviembre de 1963, la respuesta de Warhol fue inmediata.

Los cuadros del asesinato de Kennedy a menudo se ven como una excepción en la producción del artista —como obras excepcionales por su sentimiento y sinceridad—, pero la continuidad que guardan con lo mejor de su obra anterior es difícil de negar<sup>8</sup>. Como en las *Marilyns*, la pérdida del referente real Kennedy la galvaniza Warhol en un acto de recuerdo sostenido. Pero aquí tiene un sustituto: la viuda, que primeramente le había atraído como un ejemplo de la tipología de la celebridad. Aquí de nuevo se limita a los materiales fragmentarios, y de los miles de representaciones a su disposición escoge las de ocho periódicos ya amarillentos. Las baraja y reordena para organizar las típicas expresiones directas de su sentimiento (fig. 12). El cálculo emocional es simple, y el sentimiento llano y sin complicaciones. No obstante, los cuadros reconocen, a través del vocabulario empobrecido, la distancia entre el público afligido y los personajes principales del drama. Fuera de sus recursos deliberadamente limitados, el artista aporta un matiz y una sutileza en la respuesta que son sólo suyos, precisamente porque no ha pretendido rebasar técnicamente su material bruto. Es difícil no compartir todo esto,

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo, John COPLANS, *Andy Warhol*, Nueva York, s.f., p. 52.

aunque un cínico podría haberse centrado en la presidencia o el matrimonio de Kennedy. En esta particular dramatización del material de prensa, Warhol halló ocasión para una dramatización de sentimientos y, por ende, la creación de cierto tipo de pintura histórica.

\* \* \*

Hasta aquí nos hemos ceñido a las relaciones entre los primeros retratos de Warhol. Esta línea de interpretación puede ampliarse para incluir los iconos, aparentemente anodinos, de productos de consumo por los que el artista es más renombrado. Estas imágenes familiares adquieren significados inesperados en el contexto de otras obras suyas del mismo período. Por ejemplo, en 1963, un año después de que la imagen de la lata de sopa Campbell consolidara su nombre, realizó una serie de cuadros bajo el título de *Tunafish Disaster (El desastre del atún)* (fig. 13). Son éstas, incomprensiblemente, obras menos conocidas, pero se asemejan a las imágenes repetidas de objetos claramente análogos, en este caso una etiqueta de lata de atún de supermercado. Pero, en este caso, el contenido de la lata había matado a dos confiadas mujeres en Detroit, y las fotografías de prensa de las víctimas se repiten debajo de las de las mortales latas. La tímida sonrisa que Mrs. McCarthy y la ancha mueca que Mrs. Brown sincera y conscientemente exhiben en las instantáneas, el aspecto de sus vestidos, gafas y peinados, hablan el lenguaje de clase de América. Las caras con aire de laboriosidad de las mujeres y los números escritos en negro en las latas transforman esta mercancía de la producción de masas en cualquier cosa menos una abstracción neutral.

Desde luego, los cuadros conmemoran, más que ésto, un momento en que la promesa de seguridad y de abundantes alimentos empaquetados del supermercado quedó desastrosamente rota. ¿Queda esta desgracia en su interpretación artística por Warhol felizmente neutralizada? La repetición de las crudas imágenes obliga al espectador a concentrar su atención en la temible banalidad del accidente y su burda explotación, gracias a la cual uno se entera de las desventuras ajenas, pero las imágenes no se burlan de los sentimientos de compasión que aquéllas puedan despertar, por débiles que sean. Tampoco insisten en ningún distanciamiento, típico del siglo XX, entre el suceso y su representación: las desgracias ajenas han sido el contenido primario de la prensa desde que hay prensa. Los *Tunafish Disasters* recogen un aspecto común y establecido de la imaginería popular, que otros además de Warhol también han recogido, trayéndolo a un contexto completamente diferente al del consumo. Las noticias de estas muertes no pueden ser consumidas de la misma manera que el seguro (se supone) contenido de una lata.

Siguiendo líneas similares puede encontrarse un vínculo entre las diversas series de Warhol que usan fotografías de accidentes de automóvil. Éstas conmemoran sucesos en los que el símbolo supremo de la abundancia consumista, el coche americano de los años cincuenta, pierde su aura de placer y libertad para devenir el instrumento concreto de un daño repentino e irreparable. (En sólo un cuadro de este período, *Cars (Coches)*, aparece un automóvil intacto.) ¿Es capaz la repetición en *Five Deaths (Cinco Muertes)* o *Saturday Disaster (El desastre del sábado)* de anular la atención a la angustia visible en los rostros de los vivos o el horror de los cuerpos inertes por la inconsciencia

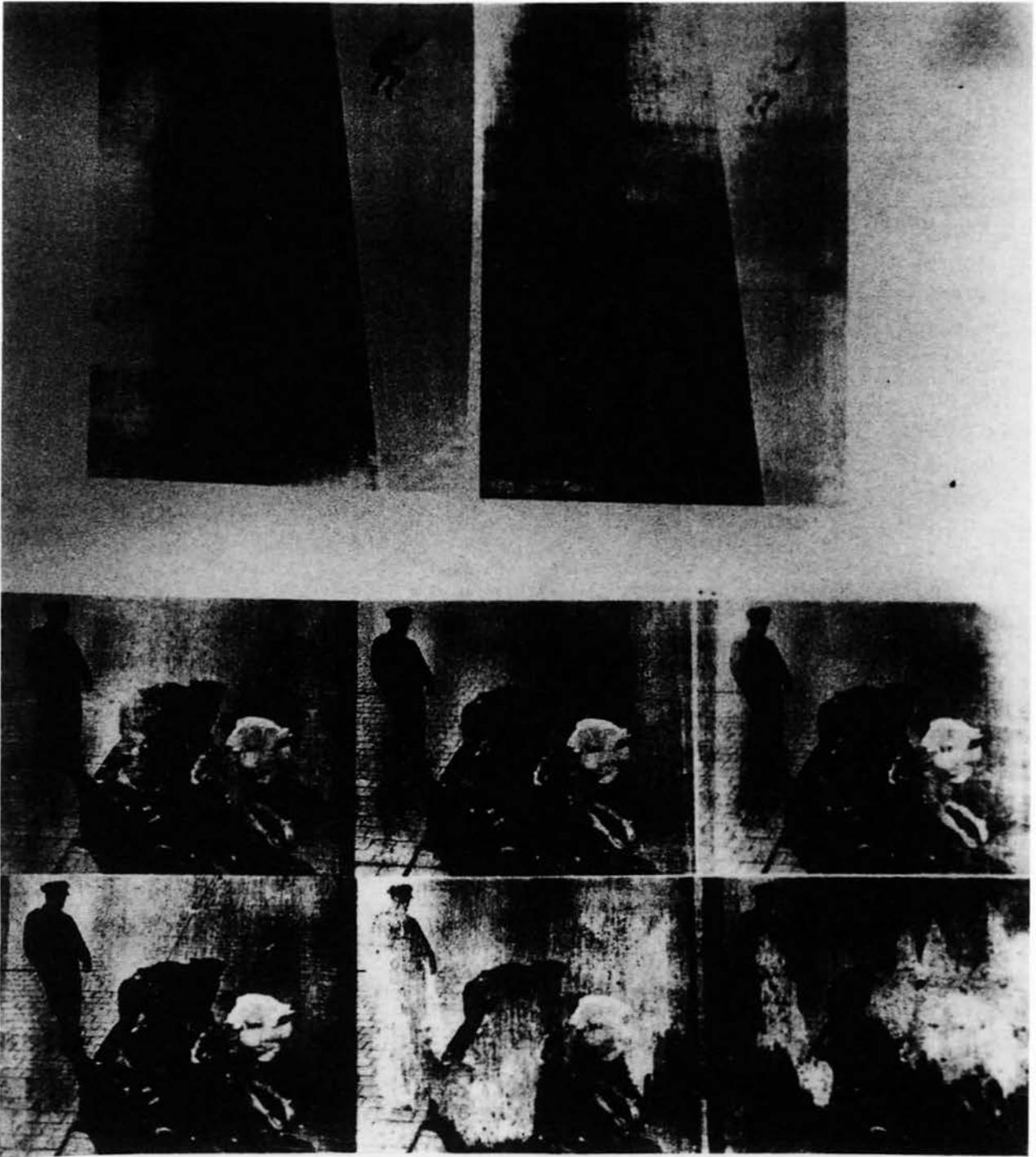
o la muerte? Uno no puede traspasar las imágenes para tocar el dolor y la consternación, pero su realidad está suficientemente indicada en las fotografías para poner de manifiesto lo limitado de la capacidad de uno para hallar una respuesta apropiada. En cuanto a la repetición, ésta podría usarse para registrar igualmente el horror predecible, cotidiano de otros sucesos con idéntico resultado, la semejanza niveladora con esa muerte real, no simbólica, que irrumpe en la vida cotidiana.

En la selección de su material, Warhol de ningún modo se comportaba como un conducto pasivo de imágenes producidas en masa y a la vista de todo el mundo. Lejos de limitarse a las fotografías de prensa que pudieran mostrarse como posibilidades, buscaba entre las fotografías de las propias agencias de prensa, que normalmente sólo los periodistas profesionales podían ver<sup>9</sup>. (Al parecer, algunas de ellas se juzgaron demasiado raras o aterradoras para ser publicadas, esto es, fueron apartadas de la distribución pública precisamente a causa de su capacidad para trastornar la satisfacción de los consumidores hastiados.)

No mucho después de sus primeras meditaciones sobre la muerte de Monroe, Warhol adoptó el tema del suicidio anónimo en varias pinturas muy conocidas de carácter horripilante. *Bellevue I* (1963) sitúa la muerte en un contexto de confinamiento institucional. Una vez más, el resultado refuerza la idea de que la repetición de la imagen fotográfica puede acentuar, y no adormecer, la sensibilidad ante ella, al proceder el espectador a integrar los elementos separados en un todo. Las elecciones de las composiciones son lo suficientemente artísticas para invitar a este tipo de atención. Obsérvese, por ejemplo, cómo las unidades densamente entintadas de arriba a la izquierda equilibran y hacen resaltar el vacío de la parte inferior. Este final de la cadena de imágenes tiene una función metafórica semejante al juego de presencia y ausencia en el *Díptico Marilyn*; representa la muerte de una manera simple y llana, y también lo que hay más allá de la posibilidad de figuración<sup>10</sup>. (Ciertamente, este control pudo consistir en comprender las imperfecciones y distorsiones características del proceso, esto es, de conocer cuán poco éstas podían intervenir en el arreglo básico una vez que el tipo de pantalla y la elección de los colores estuvieran decididos.) En *Suicide (Suicidio)*, de 1964, esta orquestación del vacío

<sup>9</sup> Véase la entrevista a Malanga en Smith, *Warhol*, p. 163.

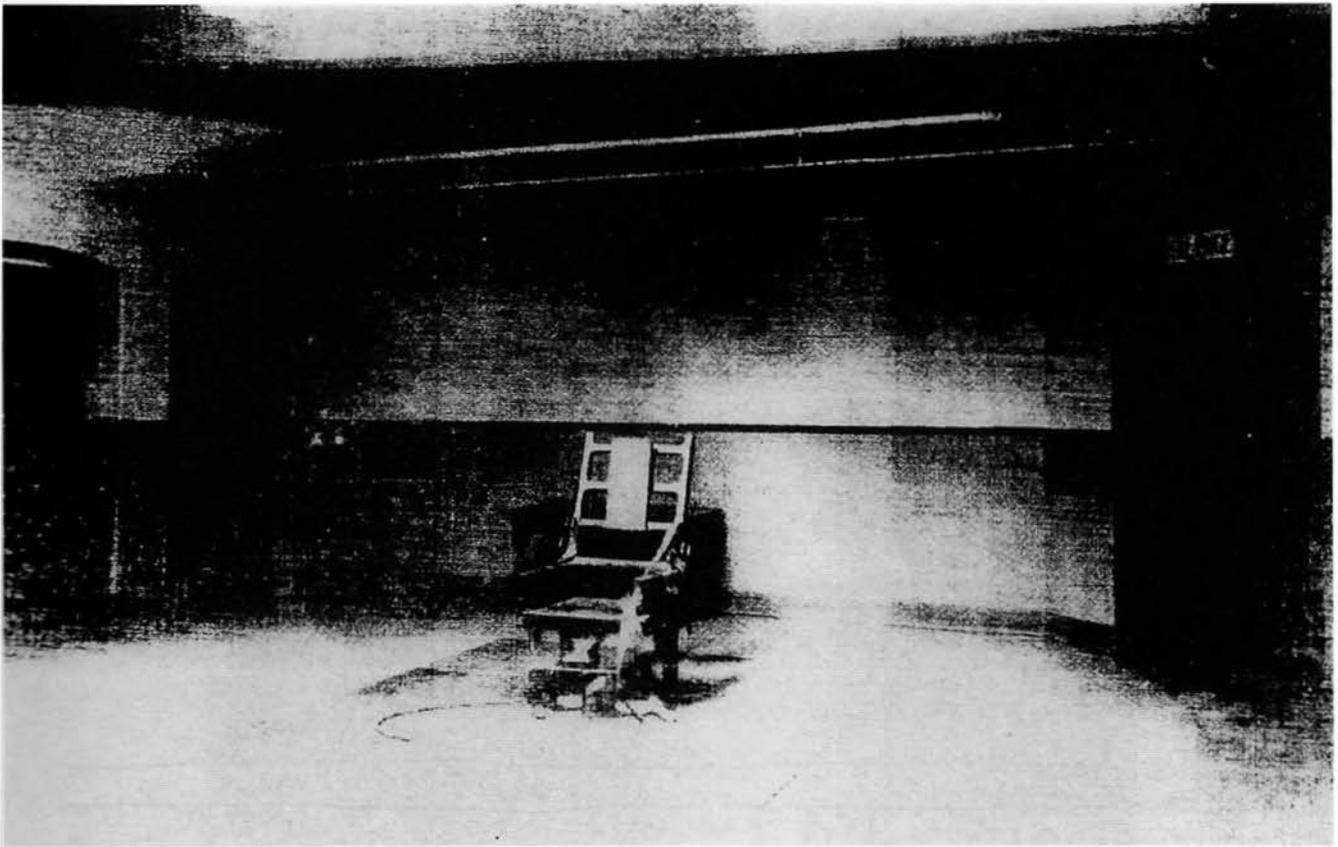
<sup>10</sup> Ciertamente, este control pudo consistir en comprender las imperfecciones y distorsiones características del proceso, esto es, en conocer cuán poco podía uno intervenir en el arreglo básico una vez que el tipo de pantalla y la elección de colores estuvieran decididos. Véase la entrevista iluminadora (aunque un tanto contradictoria) con Malanga en Smith, *Andy Warhol's Art and Films*, Ann Arbor, UMI, 1986, pp. 391-392 y 398-400. Véanse también las observaciones de Livingstone («Do It Yourself», p. 27) sobre las maneras en que el acetato refotografiado de tamaño natural podía ser alterado por el artista («para aumentar el contraste tonal, por ejemplo, quitando zonas de tonos medios, lo que hacía a la imagen más monótona») antes de realizar la serigrafía, así como sobre el uso posterior del mismo acetato para trazar y marcar el lugar deseado para las impresiones antes de iniciar el proceso de impresión. Las observaciones de Warhol en una conversación con Malanga (*Print Collector's Newsletter*, enero-febrero de 1971, p. 126) sugieren un hábito de premeditación cuidadosa; Warhol explica de qué manera se determinaba la localización de una impresión si el color debía aplicarse debajo: «Se pintaban las siluetas de la imagen aislando el resto de la zona del lienzo con cinta adhesiva. Posteriormente, cuando la pintura estaba seca, se retiraba la cinta adhesiva y se colocaba la matriz serigráfica encima de la silueta pintada, a veces ligeramente fuera del registro».



14. Andy Warhol, *Suicide* (*Suicidio*), 1962. Polímero sintético y tinta serigráfica sobre lienzo. Colección privada.

y todas las fracturas y marcas que deja el proceso serigráfico, se tornan casi pura invención expresionista (fig. 14).

Los cuadros sobre la silla eléctrica muestran todos ellos una fuerte dialéctica de plenitud y vacío. Pero los dramáticos saltos entre presencia y ausencia están lejos de ser manifestación de un puro juego del significante liberado de la referencia allende el signo (fig. 15). Ellos señalan el punto por donde el acto brutal de la muerte violenta se



15. Andy Warhol, *Little Electric Chair (Pequeña silla eléctrica)*, 1963. Polímero sintético y tinta serigráfica sobre lienzo, 55,9 x 71,1 cm. Colección privada.

introduce en el mundo de la política contemporánea. Los primeros años sesenta habían visto crecer, después de la reciente ejecución de Caryl Chessman en California, la agitación contra la pena de muerte hasta un nivel de intensidad sin precedentes<sup>11</sup>. El carácter partidista de las imágenes de Warhol es literal y directo, como el propio artista quiso que fuera, y esto es lo que lo salva de lo meramente morboso. Warhol dio a estas imágenes el título colectivo de *Disaster (Desastre)*, para así emparejar lo que era un tema político con las muertes de inocentes en los accidentes de carretera, avión y supermercado, que solían quedar grabados en su memoria. Se sentía atraído por los lados débiles de la vida política americana, por los asuntos más problemáticos para los políticos liberal-demócratas, como Kennedy y el veterano Edmund Brown, el gobernador de California que había permitido que se procediera a la ejecución de Chessman. También en 1963 realizó una serie sobre la fase más violenta de las manifestaciones por los derechos civiles en el sur; en sus pinturas de *Race Riot (Disturbios raciales)*, la vida política toma el mismo tinte de pesadilla que satura tantas de sus demás obras.

A la vista de estas pinturas, uno puede tomar en serio, aunque sólo sea por un momento, el *dictum* de Warhol de que en el futuro cualquiera será famoso durante quince

<sup>11</sup> Para un resumen de los tratamientos que dio la prensa al asunto, véase Roger E. SCHWEED, *Abolition and Capital Punishment*, Nueva York, 1983, pp. 68-104.

minutos, pero concluyendo que a los ojos del artista lo será probablemente en circunstancias francamente terroríficas. Lo que este conjunto de pinturas añade aquí es cierto tipo de *peinture noire* en el sentido en que el adjetivo es aplicado al género del *film noir* de los años cuarenta y primeros de los cincuenta –una visión dura, desengañada y pesimista de la vida americana por parte de un artista que no optó por las vías fáciles de la ironía o la condescendencia–. Un cuadro como *Gangster Funeral (Funeral de gánsters)*, de 1963 (fig. 16), tiene el aspecto de una serie de tarjetas postales del infierno.

Este episodio de su obra concluyó definitivamente en 1965; las *Flowers (Flores)*, los *Cow Wallpaper (Papel pintado con vacas)*, las almohadas plateadas y otras cosas por el estilo poco tienen que ver con la imaginería aquí examinada. Luego empezaron a difundirse los clichés sobre el artista. Pero este arte amenazaba con crear un verdadero arte «pop» en el sentido más positivo de este término –como visión atenta a lo sustancial, desabridamente monocroma y ligada, aunque por tenues lazos, a la tradición, todo menos enterrada, de contar la verdad en la cultura comercial americana–. Muy poco de lo que comúnmente se denomina *pop art* se propuso algo similar. Éste poco permaneció –se puede argüir– como una inspiración latente a la que otros después darían continuidad, como un *underground* internacional (que pronto sería *overground*) que produjo el tercer y mejor Warhol.