

Andy Warhol en el contexto de la cultura y el arte Pop



Trabajo de Fin de Grado

Alumna: Pilar Panizo Padrón

Tutor: Carmelo Vega de la Rosa

Grado en Historia del Arte

Universidad de La Laguna

Junio 2019

Índice

1. Introducción	p. 2
1.1. Justificación	p. 3
1.2. Objetivos	p. 3
1.3. Metodología	p. 3
1.4. Fuentes empleadas	p. 4
1.5. Proceso de trabajo	p. 4
2. Contexto histórico-social: la vida tras la Segunda Guerra Mundial	p. 5
3. Contexto artístico	p. 7
3.1. El expresionismo abstracto americano	p. 7
3.2. La crisis del Informalismo	p. 10
3.3. El movimiento Pop Art	p. 12
3.3.1. El movimiento Pop Art en Gran Bretaña	p. 17
3.3.2. El movimiento Pop Art en Estados Unidos	p. 21
4. Biografía de Andy Warhol	p. 26
4.1. Andy Warhol: orígenes, etapa como escaparatista y vida en Nueva York	p. 26
5. Andy Warhol en el contexto de la cultura y el arte pop	p. 30
5.1. La influencia de Duchamp y el <i>ready-made</i>. El protagonismo de lo banal	p. 30
5.2. El culto a las estrellas y los sucesos. Color y repetición	p. 35
5.3. El cine experimental. La ruptura del eje narrativo	p. 46
6. Conclusiones	p. 55
7. Bibliografía	p. 57

1. Introducción

A la hora de hablar de Andy Warhol resulta prácticamente imposible descubrir la verdad absoluta sobre su vida. En su figura se dieron una serie de circunstancias que favorecieron tanto la creación del genio como la del comerciante. Su aura de divinidad, así como su carisma, acompañados de su talento y siempre envuelto en un halo de misterio, contribuyeron a su fama y prestigio.

Si por algo se caracterizó Andy Warhol fue por ser un artista de lo más polifacético. Aunque comenzó siendo escaparatista y publicitario, siempre luchó por ser reconocido como un artista, estatus que consiguió cuando fue reconocido como el mayor referente del Pop Art. Fue capaz de dar protagonismo a elementos de la vida cotidiana estadounidense, como las cajas de estropajo Brillo, las latas de sopa Campbell, las botellas de Coca-Cola o los billetes de dólar. Al ser preguntado por los motivos que le llevaban a representar estos elementos en sus cuadros, él se limitaba a responder que los había visto durante toda su vida, desde que era pequeño, y que eran objetos simples que retrataba sin otorgar ningún tipo de belleza. Pese a la claridad de la explicación, era una pregunta recurrente a Warhol cuando era entrevistado: ¿Por qué representaba aquellos objetos?, ¿qué quería transmitir? Lo cierto es que con esto, y de una manera consciente, el artista cambió por completo el carácter elitista del arte.

A la vez que se consagraba como artista pop, se atrevía con la fotografía, llevando siempre encima su cámara polaroid con la que hizo de cronista de su época, retratando a personajes tan dispares como Yves Saint Laurent, Mick Jagger o Dolly Parton. Todos parecían rendirse al encanto de Warhol.

Por último, el artista se adentró en el mundo del cine, donde llegó a dirigir un extenso número de cortos que rompían completamente con la ley de narración, con títulos como *Sleep* (1963), *Kiss* (1965) y *Empire* (1965), aunque al año siguiente aprovechó esta capacidad que le daba el cine para contar historias, como en *The Chelsea Girls* (1966)

1.1. Justificación

El principal motivo por el cual elegí este tema para el Trabajo de Fin de Grado fue profundizar en la relación entre la producción artística y el contexto cultural de Andy Warhol, un transgresor que rompió muchas de las reglas establecidas en el arte. Además, fue capaz de convertir en iconos prácticamente religiosos a las celebridades del momento, quienes fueron protagonistas absolutas de sus famosas serigrafías, así como de crear un tipo de cine muy característico, especialmente en su primera etapa, donde mostraba con total naturalidad y fidelidad temporal acciones cotidianas.

Otro de los motivos de elección fue intentar abordar la extensa producción del artista, así como su carácter polifacético y todos los campos que abarcó (moda, pintura, cine, fotografía, música...)

1.2. Objetivos

Los principales objetivos planteados en este TFG son:

- Conocer, profundizar y analizar la obra de Andy Warhol, desde la perspectiva de su contexto social y cultural.
- Indagar en la visión que tenía el artista del mundo, y especialmente de sus representaciones, buscar el por qué.
- Centrarse en las explicaciones de Warhol (por suerte existen una gran cantidad de entrevistas suyas) con el fin de entender el por qué de su arte, aunque ya comprobaremos a lo largo del trabajo que la simplicidad va a ser su máxima.
- Establecer relación entre las ideas, la obra y la producción artística de Warhol.

1.3. Metodología

Se ha revisado el amplio conjunto de su obra, buscando las relaciones formales y estéticas entre los distintos ámbitos de su trabajo artístico (pintura, cine, fotografía), recurriendo a aquellas fuentes documentales que aportaban una información directa de

sus ideas y opiniones (fundamentalmente entrevistas y su libro *Mi filosofía de A a B y de B a A*).

1.4. Fuentes empleadas

Las fuentes empleadas para la realización de este trabajo han sido bibliografía especializada como libros, catálogos, artículos... así como en material audiovisual (documentales y películas)

1.5. Proceso de trabajo

Las fases de trabajo consistieron, primero, en la búsqueda de bibliografía. Posteriormente, se seleccionaron los libros adecuados para proceder a su lectura, y coger notas de aquellos textos de interés para, ya por último, pasar a desarrollar el trabajo con la información seleccionada.

2. Contexto histórico- social: La vida tras la Segunda Guerra Mundial

Desde 1939 hasta 1945, tuvo lugar el primer conflicto bélico que involucraría a países de los cinco continentes (especialmente de Europa), y que tendría entre sus consecuencias más inmediatas el cambio en el mapa de los poderes hegemónicos, así como un enorme coste humano, traducándose en millones de muertos. Se trata de la Segunda Guerra Mundial. A su estallido contribuyó la crisis de la estructura económica y comercial del capitalismo, especialmente en Alemania, con la llegada del fascismo y de Hitler en 1933; y en Japón debido a la consolidación de las facciones derechistas a favor de la fuerza y el expansionismo militar como medio de recuperación económica nacional (García de Cortázar, 1999: 264).

Tras la invasión de Polonia por parte de Alemania, el 1 de septiembre de 1939, Gran Bretaña y Francia declararon la guerra a Alemania. Italia se sumó en 1940 al conflicto. En diciembre del mismo año, Japón atacó la flota norteamericana del Pacífico, en Pearl Harbor, precipitando así la entrada en la guerra de Estados Unidos. La guerra afectó a toda Europa, salvo a los países neutrales (Irlanda, Portugal, Suecia, Suiza y España). Se calcula que murieron en ella cerca de sesenta millones de personas, de los cuales, seis millones eran judíos exterminados por los alemanes. (Fusi, 2013: 178).

La entrada de Estados Unidos en la guerra, como respuesta al ataque de Japón sobre Pearl Harbor, fue un factor decisivo en la victoria de los Aliados. En cifras, el país movilizó a quince millones de hombres, gastó en torno a 93'5 billones de dólares, construyeron 75000 tanques, 5788 buques de guerra y 7000 aviones. (Ibíd., p. 180)

Tras la Guerra, Estados Unidos fue el primer país del mundo, la primera superpotencia. En palabras de Jean Baudrillard en *América* (1986), la “utopía realizada”. (Ibíd., p. 183). El país hegemonizó la segunda mitad del siglo XX. Desde 1945 hasta 1970, Estados Unidos experimentó un periodo de crecimiento y estabilidad económica que no había sucedido antes: la renta per cápita aumentó un 60%, la población creció de 132 millones en 1940 a 248,7 millones en 1990, con unos 22 millones de inmigrantes. (Ibíd., p.183). En 1970, se convirtió en el primer país industrializado del mundo y el primer productor de alimentos.

Los años de la posguerra, concretamente hasta 1961 con la administración de Eisenhower, fueron para Estados Unidos “los años del automóvil, los electrodomésticos,

la vivienda suburbana, la televisión y los centros comerciales; del crecimiento de las clases medias, y de los trabajadores de ‘cuello blanco’. John F. Kennedy impulsó los derechos civiles, la exploración espacial, la educación, la asistencia médica para la tercera edad y la legislación agraria” (García de Cortázar, 1999: 240).

Al finalizar el siglo XX, la economía americana era la más dinámica y fuerte del mundo. Estados Unidos dominaba el comercio, las inversiones y las comunicaciones mundiales. En 1969 la nave Apolo llegó a la luna, ganando de esta manera el país la carrera espacial, así como la revolución tecnológica iniciada en los ochenta. Nueva York se convirtió desde 1954, con sus característicos rascacielos, en el epicentro de la vida contemporánea.

La Guerra de Vietnam, en la que Estados Unidos intervino en 1955, supuso el mayor desastre de la historia americana, y además en balde, ya que Vietnam del norte ganó la guerra, y en 1975 unificó todo el país como República Socialista de Vietnam (Fusi, 2013: 180). El conflicto provocó una profunda crisis en la conciencia americana, que cuestionaba aquella utopía en la que, en teoría, se había convertido el país.

Los años sesenta fueron años de turbulencias, rebelión y crisis, marcados por Martin Luther King liderando la movilización de la población negra en demanda de sus derechos civiles; los movimientos políticos de estudiantes y activistas blancos de clase media, así como la aparición de las denominadas “contraculturas”, como los hippies, y el consumo de drogas. Varios asesinatos conmocionaron al país durante esa década: el del presidente Kennedy en 1963 y el de Martin Luther King en 1968. De esta manera, coexistían en la sociedad americana la hegemonía mundial, el bienestar económico, la hipermodernidad con los problemas raciales, la pobreza, la alta criminalidad y la crisis de la familia (Ibíd., p. 187).

3. Contexto artístico

3.1. El Expresionismo Abstracto americano

“El futuro de América es desesperanzador. Para ti, lo mismo que para mí, sólo hay dos alternativas: irnos a Francia para siempre (que es lo que voy a hacer yo) o quedarnos aquí a que nos psicoanalicen.”

Carta de Robert Motherwell a William Baziontes, 1944

El Expresionismo Abstracto surgió durante los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Tomando como referencia a Pollock y la realización de su primera obra mediante la técnica del *dripping* (goteo), el nacimiento del expresionismo abstracto suele datarse en 1947. El fin del movimiento se fecha en 1956, año en el que el artista murió en un accidente de coche y además, aparecieron las primeras manifestaciones del Pop Art. El expresionismo abstracto fue el primer movimiento de arte moderno plenamente gestado en Estados Unidos (Martínez Muñoz, 1996: 2827).

El nacimiento del movimiento está ligado a factores derivados de la guerra, especialmente al pesimismo que provocó el conflicto. El movimiento se convirtió en una vía de escape para la angustia de una existencia que se había hecho dolorosa.

Al terminar la Gran Guerra, la situación de Estados Unidos era muy diferente a la europea. Las ciudades norteamericanas no habían sido devastadas, ni la vida cultural había sido interrumpida. Desde los años treinta, y sobre todo desde la primera mitad de los cuarenta, había sido país de asilo para numerosos artistas europeos (quizás por esto, los dos primeros exponentes del movimiento expresionista fueron dos inmigrantes, Arshile Gorky y Willem De Kooning). El grupo surrealista instalado allí, formado por artistas como Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst y André Bretón, entre otros, ejerció una enorme influencia sobre los futuros expresionistas abstractos (Ibíd., p. 2827).

Los docentes de La Bauhaus, considerada la escuela de arte más revolucionaria de Europa, fueron fundamentales en el desarrollo del expresionismo abstracto. Walter Gropius y Marcel Breuer enseñaban en la Universidad de Harvard, mientras que Mies Van der Rohe dirigía el ITT (Illinois Institute of Technology) de Chicago; Moholy

Nagy fundó, también en Chicago, la Nueva Bauhaus y Joseph Albers dirigía la Escuela de Arte de la Universidad de Yale.

Hans Hoffman (1880-1966) fue el artista que más directamente contribuyó a la formación de la primera generación vanguardista estadounidense. De origen alemán, recibió su formación en París y en Munich antes de emigrar a Estados Unidos en 1932. Fue profesor de Pollock en la Liga de Estudiantes de Nueva York.

En cuanto a las influencias de las que se nutría el grupo expresionista abstracto, se encuentran principalmente el surrealismo y el existencialismo. Del surrealismo deriva la acción de pintar como expresión del automatismo psíquico puro, contrario tanto a los dictados de la razón como a cualquier normativa estética. Del existencialismo proviene la exaltación del individualismo y la afirmación de la angustia del ser. El muralismo mexicano fue otro importante punto de referencia. Tanto Diego Rivera como José Clemente Orozco eran conocidos en Estados Unidos, donde habían realizado murales. Marcel Duchamp y Francis Picabia contribuyeron a crear un ambiente en el que pretendían la aceptación de las novedades y excentricidades de las vanguardias artísticas (Martínez Muñoz, 1996: 2828).

Si algo unía a los miembros del movimiento, era la coincidencia respecto al significado de sus pinturas. Pocos años antes, se pensaba que un arte grande debía ser manifestación de un gran tema, y que la elección de la abstracción por parte de los artistas se debía al agotamiento de la forma a la que había conducido la experimentación vanguardista. En palabras de Motherwell, “nuestra pintura no era abstracta, estaba cargada de temas” (Ibíd., p. 2828). De hecho, los artistas del movimiento fundaron en 1948 una academia bajo el nombre “Los temas de artista”, confirmando así la afirmación de Motherwell. Aunque resulte paradójico, los expresionistas abstractos (ya de por sí el término es ambiguo) reivindicaban el tema como elemento clave de su significación.

Pollock utilizó por primera vez en su obra *Profundidad total cinco* (1947) la técnica del *dripping* o goteo de la pintura, consistente en dejar caer libremente ésta sobre el lienzo colocado en el suelo. El trazo que resultaba del goteo era la huella de los movimientos del artista, de todo su cuerpo. Los chorreones son la transcripción material de la acción del pintor sobre la superficie del lienzo y esto se denomina *Action Painting*. (Ibíd., p. 2828)



JACKSON POLLOCK.
Profundidad total 5. 1947
Los Ángeles, colección privada.

En 1942 se inauguró el Museum of Modern Art (MOMA), en Nueva York, lo que supuso un avance significativo para la vida cultural neoyorkina, así como para el desarrollo del nuevo arte estadounidense. Además, ese mismo año, Peggy Guggenheim abrió la galería Art of This Century, que sirvió de escenario a las primeras exposiciones de jóvenes artistas, a la vez que consagraba a aquellos que eran ya conocidos. Tras cerrar Peggy Guggenheim su galería en 1946, la pintora Betty Parsons abrió otra en la que la joven generación estadounidense se promocionaba. Los principales artistas del movimiento fueron Gorky, De Kooning, Pollock, Rothko, Clyfford Still y Barret Newman, entre otros.

3.2. La crisis del Informalismo

El movimiento informalista europeo surge a partir de 1946 como respuesta al desencanto producido por la guerra y la desconfianza hacia los valores vigentes antes de la catástrofe. Se apoya en el existencialismo como filosofía vital y en el surrealismo como técnica de apropiación del inconsciente. El movimiento se fundamenta en el principio de la libertad absoluta. Por tanto, en esta etapa encontramos obras completamente heterogéneas. Los artistas más destacados son Jean Fautrier (considerado pionero del movimiento), Jean Dubuffet, Georges Mathieu y Alberto Burri, entre otros.

El informalismo supuso en Europa el movimiento equivalente al expresionismo abstracto en América. La principal diferencia entre un movimiento y otro, es que mientras que en el expresionismo abstracto se utiliza una técnica pictórica violenta y repetitiva, en el informalismo el protagonismo lo tiene por completo la materia: el artista deja de pintar (en el sentido tradicional del término) y rasga, araña, amasa y pega. Además de esto, cualquier referencia figurativa queda excluida, valiéndose de la subjetividad del artista.

El informalismo enlaza con tres corrientes: el dadaísmo, el surrealismo y el expresionismo. Guarda relación con el dadaísmo por el intenso rechazo de las formas establecidas de la cultura anterior; con el surrealismo, por su valoración del inconsciente, y con el expresionismo por su consciente deformación de las figuras para expresar el desgarramiento del hombre sometido a la barbarie de la guerra.

La crisis del movimiento se produjo durante los primeros años de la década de los sesenta, especialmente durante la Bienal de Venecia (1962), cuando Robert Rauschenberg ganó con una obra que rompía completamente con la etapa anterior, y se inspiraba en el neodadaísmo con el empleo de objetos. Durante años, la Bienal había premiado de manera sistemática a los grandes artistas informalistas, y el hecho de que ganara una obra con componentes figurativos como la de Rauschenberg, completamente alejado de la tendencia, suponía el "desplazamiento de una corriente por otra" (Antigüedad, Nieto y Serrano, 2011: 227).

El uso reiterativo del lenguaje abstracto comenzaba a hacer mella tanto en los artistas, como en los críticos y el público. Además de esto, lo que parecía ser un estilo dominado por la espontaneidad se transformó en mera apariencia y rutina, y el número de artistas

pertenecientes a esta corriente era demasiado elevado. Una de las consecuencias inmediatas que tuvo esta crisis fue una diáspora de sus participantes: muchos de ellos pasaron a experimentar con otros estilos, mientras que una minoría continuó aferrada a la corriente, y una mayoría desapareció del panorama, retirándose incluso del ejercicio de la pintura, como si nunca hubieran existido.

Con el fin de "superar la crisis de lo informal", surgieron varias respuestas, todas ellas girando en torno de una Nueva Figuración, ya que, como mencioné anteriormente, el problema era el agotamiento del lenguaje abstracto.



HENRI MICHAUX.
Sans Titre. 1949
Centre Pompidou, París.

Algunos artistas pop, como Roy Lichtenstein con su obra *Pincelada amarilla y verde*, ironizaron sobre la decadencia del expresionismo abstracto, y el hecho de que se hubiera convertido en un estilo anodino, hasta el punto del agotamiento. De igual manera, Lichtenstein manifestaba con esta obra como "la espontaneidad del gesto y la proyección inmediata de lo instintivo era ya un recurso académico que carecía de todo impulso natural (Antigüedad *et alt*, 2011: 228).

En comparación con el Informalismo, el Pop Art era todo lo contrario.

3.3. El movimiento Pop Art

“El arte pop es popular y destinado a un público amplio, pasajero y efímero, fácil de consumir y de olvidar, barato, producido en serie, joven y querido por la juventud, espiritual, sexy, llamativo, simpático, un negocio redondo.”

Richard Hamilton (1922-2011)

El movimiento Pop tuvo un nacimiento doble: primero en Inglaterra y después, y de manera independiente, en Nueva York, aunque se considera más exitoso este último.¹ (Lippard, 1993:). Se gestó en la segunda mitad de los años cincuenta, durante un periodo protagonizado por el desarrollo económico y la sociedad de consumo, así como un cambio de mentalidad. Es por tanto normal que los principales países en los que se formó fueran Estados Unidos e Inglaterra. En el resto de Europa el movimiento Pop no tuvo tanto protagonismo.

Todos los artistas del movimiento tenían un objetivo común: ampliar los límites de un arte que la generación anterior había hecho autorreferencial, “inmune a toda contaminación procedente del mundo sensible y de la sociedad que rodea al artista” (Lippard, 1993: 9).

El Pop Art aparecía como todo lo contrario al expresionismo abstracto: los artistas tomaban "formas y recursos propios de la fotografía, de los medios de comunicación de masas como los periódicos y las revistas, los anuncios, el cine, la televisión y el comic" (Antigüedad *et alt.* 2011: 229), huyendo por tanto de toda subjetividad y renunciando a mostrar un mundo interior, como habían hecho anteriormente los expresionistas, una idea que defendía el artista Claes Oldenburg (1929), quien afirmó: "Pienso que la impersonalidad es una reacción contra la pintura de la última generación, habitualmente considerada como una generación profundamente subjetiva." (Ibíd., p. 229).

La aparición del pop causó, en palabras de la crítica Lucy Lippard, “sorpresa e indignación, acompañado de una profunda decepción”, ya que acababa con toda esperanza de que apareciese un “nuevo humanismo” en Norteamérica y una “nueva figuración” en Europa (Lippard, 1996: 9).

Los artistas pop se caracterizaron desde un primer momento por pintar, en palabras del crítico inglés Lawrence Alloway, "sólo lo que veían en su entorno contemporáneo", sin ningún tipo de pretensión ni crítica. Se limitaban a pintar aquello que les rodeaba: letreros, supermercados, el mundo de los *mass media*... "nuestra sociedad libre", como señalaba James Rosenquist (Guasch, 2009: 86). A pesar de su aspecto carnavalesco, su colorido y su gran escala, el Pop presentaba, según Lucy Lippard, "una actitud dura, realista y ajena al preciosismo y al refinamiento que fue muy propio de los años sesenta." (Lippard, 1993: 9).

El movimiento Pop Art gozó de una rápida aceptación entre el público, aunque no fue así entre la crítica artística, que lo consideraba "un instrumento de arte imperfecto" (en palabras de la crítica Dore Ashton), y fue condenado por una inclinación hacía el *kitsch*. El Pop Art es considerado por muchos como el primer estilo "específicamente americano" y también "el punto decisivo en la lucha del arte norteamericano para liberarse de las influencias europeas".

Como antecedentes del movimiento, el artista Kurt Schwitters (1887-1947) realizó a base de tiras cómicas el collage *Para Käte* (1947). A pesar de haber servido como prototipo del Pop, la obra carecía de la fuerza e inmensidad del movimiento (era muy pequeña, delicada y pálida...). Si por algo se caracteriza el movimiento Pop es por ir al grano, no por ser introvertido.



KURT SCHWITTERS. *Para Kate*. (1947)
Colección privada.

Se consideran fundamentales las ideas de dos maestros europeos para la aparición del Pop: Fernand Léger y Marcel Duchamp. Aunque no influyeron directamente en los artistas más jóvenes, si “ayudaron a moldear el estado de cosas estético que permitió la aparición del Pop” (Lippard, 1993: 12). Estos dos artistas van a marcar dos tendencias: Léger representa la corriente “limpia” o clara, clásica, mientras que Duchamp representa la corriente “sucia” o mezclada, romántica. A partir de 1913, Duchamp presentó sus objetos *ready-mades*, entre los que se encontraban *Fuente* de R. Mutt y la *Mona Lisa* con bigote y barba de chivo, *L.H.O.O.Q.* Los *ready-mades* consistían en objetos a los que Duchamp atribuía, de manera irónica, una categoría artística. Léger, por su parte, era un artista comprometido que mostró un gran interés por cosas modernas como las autopistas, los escaparates y la publicidad (Ibíd., p. 16).



MARCEL DUCHAMP. *La fuente*. (1917)
Tate Modern, Londres.

El compositor John Cage también influyó en el movimiento Pop, especialmente en los antecesores de este, los artistas Robert Rauschenberg y Jasper Johns, que habían colaborado estrechamente con él. Una de las máximas de Cage era que “las ideas son una cosa, y lo que ocurre otra” (Ibíd., p. 22), contribuyendo con esto al *happening*.

El artista pop aparta su ego para ceder el máximo protagonismo al objeto que representa, sin dar lugar a una manifestación del yo. Es por eso que las obras carecen de emotividad alguna. La idea de los artistas de esta generación es que su obra parezca “producida por la industria, hecha en serie” (García Felguera, 1993: 90).

Los rasgos formales de esta corriente se basan en la búsqueda de la simplificación a través de técnicas publicitarias: grandes formatos, aislamiento, repetición de los objetos y la elaboración cuidadosa de la obra (García Felguera, 1993: 91).

La primera exposición Pop Art tuvo lugar en 1962 en el Pasadena Museum of Art (Pasadena, California), bajo el nombre *The New Painting of Common Objects*. En ella participaron artistas como Jim Dine, Ed Ruscha, Roy Lichtenstein, Wayne Thiebaud y Andy Warhol, entre otros. Las obras expuestas eran propiedad de prestigiosos coleccionistas de Los Ángeles y sus autores eran tanto de la costa Este (E. Ruscha y W. Thiebaud) como de Nueva York (J. Dine, R. Lichtenstein, A. Warhol). De cara a la crítica, la exposición, calificada de excéntrica, fue un fracaso. Algunos críticos consideraron que tanto Warhol como Lichtenstein reaccionaban con sus obras contra el capitalismo y la sociedad de consumo, aunque esto no era cierto, ya que si por algo se caracteriza el Pop Art es por reflejar la realidad, sin ningún tipo de crítica social.

El reconocimiento del Pop Art llegó con la segunda exposición del movimiento, que tuvo lugar el mismo año en la Sidney Janis Gallery, en Nueva York. Entre los artistas que participaron estaban Christo, Jim Dine, Robert Indiana, Yves Klein, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquit, Andy Warhol y Tom Wesselmann, entre otros. En definitiva, artistas tanto norteamericanos como europeos, aunque las obras de los primeros destacaron notablemente debido a su audacia reflejada tanto en las dimensiones como en la fuerza de sus composiciones, así como un diseño *clean* (limpio). Las obras de los europeos, sin embargo, resultaron “anticuadas”. Sobre esto, la crítica Lucy R. Lippard afirmó que *"los americanos toman su realidad tal cual, mientras que los europeos parecen referirse a mitologías cotidianas. Tanto por el estilo como por la forma, el artista europeo es menos agresivo que su homólogo americano"* (Lippard, 1993: 88). La influencia de Marcel Duchamp y sus *ready mades* fue palpable en la muestra.

En palabras de la historiadora del arte Anna María Guasch, "la exposición se propuso confrontar el trabajo de los artistas, en su desprecio a la tradición y a la historia del arte. Habían hallado en la sociedad que les rodeaba una sociedad urbana consumista y defensora de lo cotidiano bajo los aspectos más banales, sus materiales creativos" (Ibíd., p. 220).

La crítica estaba dividida ante este nuevo fenómeno. Entre sus defensores se encontraban Henry Geldzahler, conservador del Metropolitan Museum of Art, que declaraba que el Pop era "*una nueva pintura paisajística con dos dimensiones*". Entre los críticos que rechazaban al movimiento estaba Hilton Kramer, que afirmaba que "*gran parte del éxito del pop se debía a la facilidad con la que la gente podía manifestarse o hablar sobre sus propuestas*", considerándolo de esta manera un estilo mediocre. Otro de los detractores fue Dore Ashton, quien lamentó que el Pop "fuese un filón improvisado y un instrumento de arte imperfecto" (Guasch, 2009: 90).

Las siguientes exposiciones Pop tuvieron lugar en 1963, bajo el nombre *Six Painters and the Object* (The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York) y *Six Painters and the Objects. Six More* (Los Ángeles County Museum, Los Ángeles). Ambas fueron organizadas por Lawrence Alloway, y suponían la "*confirmación de la hegemonía del pop en la escena artística internacional*". Para la primera exposición fueron seleccionados seis artistas (Jim Dine, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, James Rosenquit y Andy Warhol). Todos coincidían en haber elegido Nueva York como lugar de residencia y trabajo, además del "uso de objetos extraídos de la red de comunicaciones, del arte comercial y del entorno físico de la ciudad" (Ibíd., p. 90). La segunda exposición incluía a los artistas de la anterior, y además seis nuevos (*Six More*), todos ellos de la costa oeste, entre ellos Mel Ramos, Ed Ruscha y Wayne Thiebaud.

Tras estas exposiciones, la consagración crítica y comercial era un hecho, así como la afirmación de la nueva mirada, los temas y el lenguaje característicos del Pop Art. El artista pop dirige la atención hacia la cultura de su tiempo, la cultura popular, y la trata de igual a igual, incluso de manera distante y fría. En palabras de Lichtenstein: "El Pop Art mira hacia otro mundo y da la impresión de aceptar lo que le rodea, lo cual no es, en sí, ni bueno ni malo, sino distinto: es otro estado mental" (*Pop Art*, 1998: 8).

Muchos de los artistas pop provenían de oficios relacionados con la cultura de masas (Warhol, por ejemplo, era publicista, Lichtenstein fue delineante industrial, Wesselmann dibujaba tiras cómicas, etc).

3.3.1 El Pop Art en Gran Bretaña

El término Pop Art fue utilizado por primera vez por el crítico británico Lawrence Alloway en el texto de 1958 *The Arts and the Mass Media (Pop Art, 1998:5)*. Aunque, según él, utilizó el término en su momento para referirse “a los productos de los medios de comunicación de masas, no a las obras de arte basadas en la cultura popular” (Lippard, 1993: 27). Igualmente, la expresión caló en debates de los miembros del Independent Group, grupo formado por algunos críticos (el propio Alloway), arquitectos (Alison y Peter Smithson) y artistas vinculados, por aquel entonces, al mundo del diseño (Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi), que comenzaron a reunirse en el Institute of Contemporary Arts de Londres entre 1952 y finales de la década. En el Independent Group celebraban debates y exposiciones acerca de la cultura popular y la “dignidad de los productos como objeto de atención artística culta” (Ibíd., p. 5) El Institute of Contemporary Arts fue fundamental como punto de reunión para el desarrollo del movimiento Pop, ya que Londres carecía de una vida de café como París o de inauguraciones de exposiciones como Nueva York. El punto en común de estas reuniones era la cultura urbana de producción masiva: películas, publicidad, ciencia ficción, música pop, etc (Lippard, 1993: 31). Alloway define el sentimiento del grupo así: “Nosotros no sentíamos el desdén que manifiesta por la cultura popular estandarizada la mayor parte de los intelectuales, sino que la aceptábamos como hecho consumado, la debatíamos en detalle y la consumíamos con entusiasmo. Una consecuencia de nuestros debates fue sacar la cultura pop del terreno del escapismo, la pura diversión, la distracción, y tratarla con la misma seriedad que el arte (Ibíd., p. 31).

Como antecedentes en el pop británico, Alloway citó a Francis Bacon (1909-1992), quien comenzó a usar la fotografía (especialmente estudios de movimientos de Edward Muybridge) en su pintura (la referencia fotográfica llamó mucho la atención en esa época).

Dentro del Pop británico podemos distinguir tres fases: la primera (1953-1958), que surgió en Londres durante las reuniones del Independent Group, estaría protagonizada por Hamilton y Paolozzi; la segunda por Richard Smith y Peter Blake y la tercera por artistas como David Hockney o Allen Jones, y la exposición *Jóvenes artistas contemporáneos* (Whitechapel Art Gallery, Londres, 1961)

En el desarrollo de la primera fase del pop británico fueron fundamentales tres libros: *Foundations of Modern Art* (Ozenfant), *Mechanization Takes Command* (Siegfried Giedion) y *Vision in Motion* (Moholy-Nagy), aunque los artistas británicos le dieron más importancia a las ilustraciones, que reflejaban exuberancia visual, que a los textos.

Eduardo Paolozzi (1924-2005) fue el primero en utilizar imágenes de recortes publicitarios y revistas ilustradas como material artístico en sus collages de finales de los años cuarenta, como *Fui el juguete de un hombre rico* (1947), que ya incluye “casi todos los elementos característicos del Pop americano de los años sesenta: iconos comerciales como la Coca-Cola, el erotismo reducido a estereotipo de los medios, uso irónico y polisémico de los textos escritos incorporados a la obra” (*Pop Art*, 1998: 6).

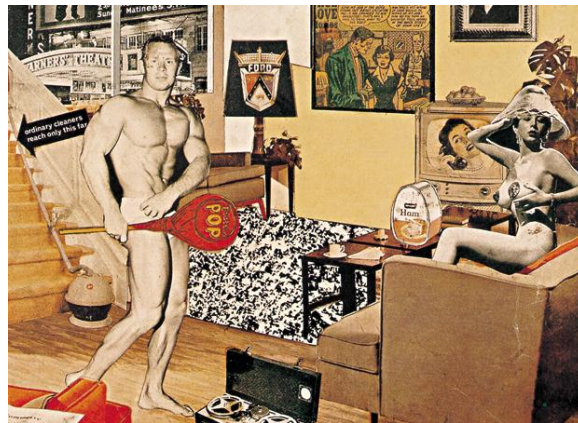


EDUARDO PAOLOZZI.
Fui el juguete de un hombre rico. 1947
Tate Gallery, Londres.

En palabras de Paolozzi, “es concebible que en 1958 exista en revistillas de ciencia ficción impresas en los barrios bajos de Los Ángeles un nivel de imaginación superior al de las pequeñas revistas (artísticas) actuales” (Lippard, 1993: 35). En Paolozzi encontramos las ideas necesarias para el desarrollo del movimiento: gusto por la cultura popular, las imágenes polievocativas y la dependencia entre la tecnología y el hombre.

Richard Hamilton (1922-2011) utilizó el mismo procedimiento de acumulación de imágenes que Paolozzi para su collage *¿Qué es lo que hace tan diferentes, tan*

atractivos a los hogares de hoy? (1956), que se ha convertido en una de las imágenes más prototípicas del Pop Art. Se realizó para la portada del catálogo de *This is tomorrow*, una de las exposiciones organizadas por el Independent Group y que supuso, en palabras de Alloway, un “importante incidente artístico, directamente relacionado con el desarrollo del pop art en Londres” (Ibíd., p. 38). En el collage se representa cómo la cultura popular configura el nuevo paisaje iconográfico: el cine, el cómic, la publicidad, la televisión y los nuevos electrodomésticos (*Pop Art*, 1998:11).



RICHARD HAMILTON

¿Qué es lo que hace tan diferentes, tan atractivos a los hogares de hoy?. 1956
Kunsthalle Tübingen, Baden-Württemberg, Alemania

La segunda fase del pop británico se desarrolló entre 1957 y 1961 y tuvo como fuente principal el Royal College of Art. No guarda similitudes con la obra de Hamilton ni Paolozzi. La idea principal de esta etapa era “no renunciar en absoluto a humildes fuentes, sino, más bien, presentarlas de otra manera; cuadros en apariencia no figurativos iban a despertar recuerdos vivos y afiliaciones existentes.” (Lippard, 1993: 44).

Durante esta segunda fase los artistas se caracterizaron por ser asiduos al cine, así como por desviar la temática de sus obras al medio ambiente. En una especie de nostalgia, los artistas reivindicaban el cambio en la percepción del mundo que se había producido debido al bombardeo de rótulos, letreros, carteles y luces (Lippard, 1993: 46). Debían aceptar el arte abstracto norteamericano en gran escala y al mismo tiempo, la cultura popular norteamericana.

La tercera fase surgió durante la exposición Jóvenes Contemporáneos, en 1961. Como ya ocurrió en la etapa anterior, los artistas provenían del Royal College of Art. Sus obras van a estar relacionadas estrechamente con la ciudad, y el ambiente urbano en el que siempre han vivido. Los artistas más destacados de esta tercera ola pop son Billy Apple (por aquel entonces Barrie Bates), Allen Jones, R.B Kitaj, Peter Phillips y especialmente David Hockney. Las obras de este último eran una superposición de arte infantil, pintura primitiva y pinturas callejeras. El propio Hockney enumeraba los temas de sus obras: “paisajes de países extranjeros, gente bella, amor, propaganda e incidentes importantes (de mi propia vida)” (Ibíd., p. 61).

A pesar de ser británico, Hockney representa en sus obras de los sesenta la esencia californiana y su vida relajada (se instaló en California en 1964). La obra de esta etapa se caracteriza por los colores brillantes y planos, así como muestra su interés por el cartel y los medios de masas.



DAVID HOCKNEY.
El gran chapuzón. 1967
Tate Gallery, Londres.

3.3.2 El Pop Art en Estados Unidos

La principal diferencia entre el Pop británico y el americano es que el primero se gesta “como una vanguardia organizada, con un frente crítico-teórico y otro artístico íntimamente relacionados” (*Pop Art*, 1998: 6) mientras que el segundo no actúa con conciencia de grupo, sino cada artista de manera individual.

En el Nueva York de finales de los años cincuenta, la escena artística se alzó contra el expresionismo abstracto, formándose así dos bandos: el de los puros y el de los impuros. El primero defendía una "pintura reducida al hecho visual y a su carácter literal y objetivo" (Guasch, 2009: 85), mientras que el segundo se decantaba por una "vía objetual", siguiendo las propuestas de Marcel Duchamp y especialmente, sus *ready mades*.

Los artistas pop neoyorkinos se caracterizan por el uso de técnicas y colores comerciales agresivos en sus obras. Los cinco grandes de Nueva York son, según la valoración de Lucy R. Lippard: Andy Warhol, Roy Lichtentein, Tom Wesselmann, James Rosenquist y Claes Oldenburg.

El mayor atractivo del pop americano es el reconocimiento de las imágenes populares por parte de todos. Claro que esto también suponía un importante contra: el oscurecimiento de sus aportaciones artísticas. El pop art muchas veces ha sido aplaudido de manera superficial, debido a su carácter divertido, reconocible y relajante. (Lippard, 1993: 80).

El arte Pop también supuso un cambio en la realización de las obras. Algunos artistas, como Warhol y Lichtenstein, como venía siendo habitual en generaciones anteriores, no “inventaban” sus imágenes, además de contar con la ayuda de otros para realizar sus obras. En el caso de Warhol, existía en The Factory un grupo de personas que multiplicaban sus serigrafías; Wesselmann contaba con la ayuda de un carpintero que se encargaba de rematar sus construcciones, y la esposa de Oldenburg se encargaba de los cosidos de las obras de éste (Ibíd., p. 80).

Los artistas pop eran infravalorados y ridiculizados públicamente por los críticos. Así, Roy Lichtenstein era llamado de manera despectiva “el de las tiras cómicas” y a Warhol “el tipo de las latas de sopa Campbell” (Lippard, 1993: 80). Los críticos daban por hecho que los artistas pop sólo buscaban la provocación, la sátira... y que por esto

pintaban imágenes tan vulgares. En palabras de Lichtenstein “el Pop Art mira hacia el mundo y da la impresión de aceptar lo que le rodea, lo cual no es, en sí, ni bueno ni malo, sino distinto, es otro estado mental” (Ibíd., p. 85). Además, los artistas pop debían enfrentarse a la acusación de impersonalismo que planeaba sobre sus trabajos, a lo que de nuevo Lichtenstein replicó: “Pensamos que la generación última trató de entrar en contacto con su propio subconsciente, mientras se asegura que los artistas pop lo que quieren es salirse de su obra. Yo lo que quiero es que mi obra parezca programada o impersonal, pero no creo ser impersonal mientras trabajo” (Ibíd., p. 85).

John Cage (1912-1992), compositor, poeta, pintor y gran admirador de la obra de Duchamp, proponía “recuperar materiales de desperdicio y fusionar arte y vida” (Guasch, 2009: 85), y es así como Robert Rauschenberg (1925-2008) creó sus *combine paintings*, consistentes en una mezcla de pintura gestual y objetos de la vida cotidiana.

Así como en Gran Bretaña fue fundamental la formación en el Royal College of Arts, en el pop art estadounidense tiene especial importancia el Black Mountain College de Carolina del Norte (donde era profesor Joseph Albers). En 1952 coinciden el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham, el músico John Cage y Robert Rauschenberg. De esta mezcla nacería, entre otras cosas, el *happening*.

Pese a lo que algunos críticos pensaban, el Pop nunca se posicionó de manera crítica. En palabras de Anna María Guasch, “la actitud del artista pop era rebelde respecto al arte, pero conforme respecto al sistema. El Pop Art rechazaba las convenciones estilísticas y temáticas de la tradición aristocrática del arte, despreciaba la cultura del museo y el arte institucionalizado” (Ibíd., p. 220).

Se consideran pioneros del movimiento a Jasper Johns y Robert Rauschenberg, aunque ninguno llegó a integrarse del todo en la tendencia. Ambos dieron cabida al objeto en una pintura que todavía era abstracta. Sus pinturas compartían técnica con los informalistas, pero no contenidos. Los temas que reflejan en sus obras son banales. Mientras Rauschenberg se basa en fotos de la prensa e incorpora objetos a sus cuadros, Jones se decanta por banderas, dianas y números.

En torno a 1955, Rauschenberg comenzó a trabajar en sus *combine paintings*, una variante del *assemblage*, técnica que integra “objetos materiales en la obra de arte y que desarrolla por caminos diferentes la técnica del collage inventada por Picasso y Braque

a principios del siglo” (*Pop Art*, 1998: 15). Las pinturas de Rauschenberg guardan relación con la *action painting* y la obra de Willem de Kooning. El artista establece “un complejo juego de oposiciones entre lo objetivo y lo subjetivo, lo artístico y el residuo de la cultura material, el orden y el azar” (Ibíd., p. 13). La obra de Rauschenberg recibe influencias del dadaísmo de Duchamp y del músico John Cage.



ROBERT RAUSCHENBERG.
Monograma. 1959
Moderna Museet, Estocolmo.

La obra de Jasper Johns, y especialmente su sentido de la ironía pictórica, guarda relación con la obra de Duchamp. Así como este último había transformado en arte el objeto *ready-made*, Johns da un paso más, y convierte los objetos en pintura, enfrentándose, a diferencia de Rauschenberg, a la tradición del collage, en la que el objeto debía añadirse a la superficie del lienzo (Lippard, 1993: 69). Jasper Johns se caracteriza por el empleo en sus obras de sistemas de signos de la sociedad contemporánea, como números y banderas, que se encarga de repetir y agrandar, restándoles de esta manera contenido. Hacia 1955 comienza a pintar sus famosas banderas americanas, que suponen una “redefinición de las relaciones entre objeto y representación artística: la bandera se identifica con la superficie, pero ésta mantiene la textura y la materialidad propia de la pintura abstracta” (*Pop Art*, 1998: 13). El mismo procedimiento es aplicado tanto a números, letras, dianas o mapas de los Estados Unidos. El objetivo de estas representaciones es objetivar la imagen, vaciarla de contenido y descontextualizarla, especialmente con la repetición seriada, transformando así la imagen en un icono, en algo rutinario. A diferencia de Rauschenberg, Johns no añade el objeto a la superficie pictórica, sino que el objeto se confunde con ésta.



JASPER JOHNS.
Bandera. 1954
Museum of Modern Art, Nueva York

Cabe recalcar una vez más que ni Rauschenberg ni Johns llegaron a ser plenamente artistas pop, aunque la historia del movimiento pase por su obra.

Otro artista de renombre dentro del pop americano es Roy Lichtenstein (1923-1997). A finales de los cincuenta, realizaba cuadros expresionistas abstractos en los que incluía a personajes de Disney (Mickey Mouse) o de Warner Bros (Bugs Bunny). A principios de los sesenta comienza a realizar sus obras más conocidas, que son aquellas basadas en personajes de cómic. En palabras de la historiadora del arte María de los Santos García Felguera, "su interés por el cómic viene del contraste entre la fuerza emocional de los temas que tratan - el amor, el odio, la guerra...- y la técnica distanciada, fría, estándar e impersonal" (García Felguera, 1993: 94).

A pesar de que en sus obras pretende crear un efecto de proceso industrial, Lichtenstein es un pintor en el sentido más tradicional de la palabra.

No podríamos hablar del pop americano sin nombrar al que fuera considerado "Papa" de este movimiento, Andy Warhol, y alrededor de quien gira este trabajo. A diferencia de Lichtenstein, Warhol pretendía ser una máquina, llegando a afirmar que pintaba de esa manera porque quería ser una, y elaboraba sus obras mediante procesos industriales que se detallarán más adelante. A principios de la década de los sesenta comienza a realizar sus primeras serigrafías, en las que las famosas latas de sopa Campbell o famosos como Marilyn Monroe y Elvis Presley ocuparían todo el protagonismo. La principal

característica que reúnen sus obras es la indiferencia: "trata con la misma frialdad distante una lata de sopa, una foto de Elvis o una silla eléctrica". Lo último que pretendía Warhol era hacer pensar, su único objetivo era "vender imágenes" (*Pop Art*, 1998).

Otro artista destacado de esta etapa es Tom Wesselmann (1931-2004), conocido por sus *assamblages* de tamaño natural (*Cuartos de baño*, 1963), consistentes en una fusión entre la pintura y el objeto real. También destacan sus famosas obras de mujeres desnudas, con una característica simplificación de colores, planitud y sensualidad, recordando en cierta medida a Matisse. En su obra de colores lisos y formas simplificadas, representa "las aspiraciones de la sociedad de consumo tal como las presenta la sociedad o el cine" (Ibíd., p. 97).

En definitiva, los artistas Pop americanos se caracterizaron por tener un estilo más llamativo y agresivo, así como por utilizar una iconografía fácilmente reconocible.

4. Biografía de Andy Warhol

“Warhol fue casi todo lo que alguien puede ser: pintor, director del cine, publicista, escritor, dramaturgo, realizador de anuncios para la televisión, fotógrafo, fundador de una revista, modelo publicitario, hijo, santo, promotor, actor, víctima de un crimen, vampiro, manager de los Velvet Underground, creador de estrellas, estrella...”

Estrella de Diego

4.1. Andy Warhol: orígenes, etapa como escaparatista y vida en Nueva York

Andy Warhol nació el 6 de agosto de 1928 en Pittsburgh (Pennsylvania), siendo el pequeño de tres hermanos. Sus padres, Julia y Andrej Warhola, provenían de un pueblo montañoso de Checoslovaquia. El padre de Warhol llegó a Pittsburgh en 1914 por la gran oferta laboral que existía para los obreros, ya que era la capital americana del carbón y el acero. A los seis años, Warhol vivía en Dawson Street, en una casa cercana a la iglesia católica bizantina de San Juan Crisóstomo, a la que su familia acudía regularmente a rezar.

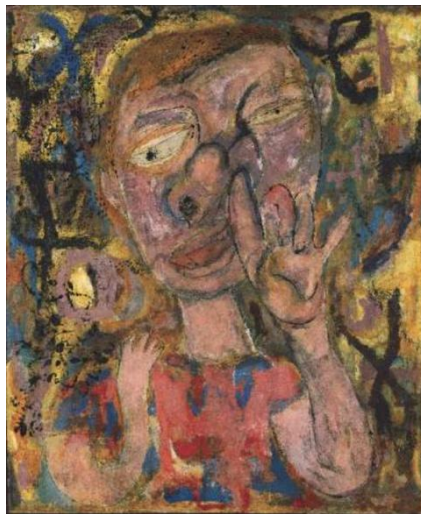
Debido a su frágil salud cuando era niño, Warhol pasó en cama mucho tiempo (con ocho años contrajo el mal de San Vito, lo que le obligaba a pasar mucho tiempo encerrado en su habitación, decorada de arriba abajo con fotografías de estrellas de Hollywood a las que admiraba, escuchando la radio y sin relacionarse con el resto de niños). De esta manera, aprendió a calcar y dibujar con ayuda de sus hermanos, que le hacían compañía.

En 1942, cuando Warhol tenía 14 años, su padre murió repentinamente tras beber agua contaminada en una obra. El niño quedó traumatizado, fue incapaz de acudir al entierro y desarrolló un miedo a las enfermedades y la muerte que le acompañaría hasta el final de sus días (la muerte fue un tema muy recurrente en su obra)

En la escuela primaria, Warhol nunca se sintió cómodo, debido a su falta de hábitos de estudio y su dificultad para hacer amigos. La cosa cambió durante la escuela secundaria, la Schenley School, donde el artista llegó a estar entre los tres mejores de su clase, y además recibió una beca para asistir a unas clases de dibujo en el Instituto Carnegie. Allí reconocieron enseguida el talento de Warhol. El tutor del curso, Joseph Fitzpatrick,

llegó a afirmar: “*Recuerdo perfectamente lo personal y único que era su estilo [...]. Desde el principio, Andy fue muy original*” (Ingram, 2014: 11).

En el Carnegie Institute, Warhol realizó en 1948 uno de sus primeros autorretratos, titulado *The Broad Gave Me My Face, But I Can Pick Up My Own Nose* (Lo ancho me dio la cara, pero puedo escoger mi nariz). En él, pone de manifiesto sus complejos físicos, enfatizando especialmente su nariz ancha.



ANDY WARHOL
The Broad Gave Me My Face, But I Can Pick Up My Own Nose. 1948

En la escuela de arte, Warhol se encargó de diseñar los escaparates de los grandes almacenes Joseph Horne, los primeros que se abrieron en el centro de Pittsburgh. En la década de 1950, Warhol diseñó los escaparates de Bonwit Teller, la lujosa tienda de moda de la Quinta Avenida de Nueva York. Catherine Ingram define la experiencia de Warhol como escaparatista de la siguiente manera: “es un reflejo de su vida personal. Le costaba mucho mantener relaciones íntimas y, como quien se dedica a contemplar escaparates, Warhol era una especie de voyeur del mundo” (Ibíd., p. 10). El propio artista decía: “Soy de los que les gustaría estar en casa sentado y ver las fiestas a las que me invitan desde un televisor, desde mi habitación” (Ibíd., p. 10).

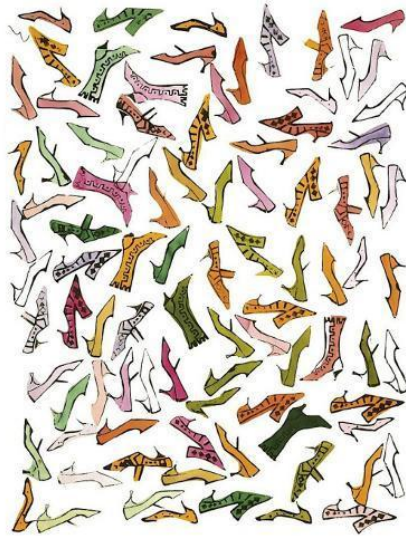
Andy Warhol ingresó en 1945 el Carnegie Tech, donde se impartían clases de bellas artes y diseño moderno, y se licenció en diseño pictórico en 1949. Durante esta etapa,

realizó un retrato de su profesor Robert Lepper “como un personaje provocador y juvenil: el pelo corto y en punta, con unas singulares gafas, unos enormes orificios nasales, la lengua fuera y haciendo el signo de la victoria. Una serie de triángulos pronunciados (que se repiten en la lengua, los dedos y el cuello de la camisa) contrastan con el trazo hirsuto del bigote y del pelo” (Ingram, 2014: 12).

En 1949, tras graduarse en el Carnegie Tech, Warhol abandonó Pittsburgh y se trasladó a Nueva York. Ya desde muy joven le fascinaba la idea de vivir allí, por lo que alquiló un piso barato en Manhattan con su amigo de la universidad, el pintor hiperrealista Philip Pearlstein. Como dato curioso, Warhol se dedicó a pasear por los alrededores del apartamento que Truman Capote tenía en Park Avenue con la esperanza de encontrarse con el escritor (Ibíd., p. 14).

El artista consiguió su primer trabajo en la revista *Glamour*, y posteriormente trabajó para todas las revistas de moda destacadas de la época, como *Vogue* y *Harper's Bazaar*. El encanto del estilo de Warhol residía en que ofrecía algo diferente a los anuncios de la época. Sus dibujos eran líneas manchadas que denotaban cierta soltura, aunque la ejecución era bastante compleja, ya que se encargaba de repasar el dibujo con una estilográfica, y con la tinta aún húmeda, sacaba una copia del original (Ibíd., p. 16).

A mediados de los años 50, Warhol firmó un contrato con la empresa de zapatos I. Miller, que le encargó que modernizara su imagen con un anuncio semanal en el *New York Times*. Para ello, realizó un dibujo consistente en una retahíla de botas y zapatos de colores sobre un fondo blanco.



ANDY WARHOL
Sin título. 1959

A finales de la década de los 50, y coincidiendo con una época de grandes cambios en el mundo del arte y el cuestionamiento por parte de los artistas del expresionismo abstracto, que hasta entonces había sido la tendencia predominante, Warhol se centró en las bellas artes.

En 1964, Warhol alquiló la cuarta planta de un almacén de cinco pisos, convirtiéndolo en la famosa The Factory. Este sitio cobra especial relevancia porque es allí donde Warhol y sus ayudantes realizaron muchas de sus obras. Se trataba de un espacio multidisciplinar en el que se realizaban las serigrafías, las fiestas, las películas, etc. Según el análisis de la historiadora del arte Estrella de Diego, y comparándolo con la educación católica que recibió el artista, “Warhol era, si no santo, desde luego sacerdote, y la Factory, el templo donde todos podían convivir, porque, como sucede en la iglesia, ante Dios, las diferencias y las clases desaparecía” (De Diego, 1999: 120).

A finales de 1967, la Factory recibió una orden de desalojo, ya que el edificio se estaba derrumbando. Según el director Paul Morrissey: “En realidad fue una buena idea. La pintura plateada se caía a pedazos y se convertía en polvo plateado. Cuando llevabas un tiempo allí te costaba respirar [...] y era muy difícil de limpiar” (Ingram, 2014: 57). Aunque la Factory se reubicó en otro sitio, concretamente en un loft de Union Square, supuso el final de una era.

5. Andy Warhol en el contexto de la cultura y el arte Pop

5.1. La influencia de Duchamp y el *ready-made*. El protagonismo de lo banal.

“El amor no está conmocionando al país; el pop, sí”

Andy Warhol

Marcel Duchamp ejerció una gran influencia en el movimiento pop a través de sus *ready-mades*, consistentes en objetos encontrados, aunque pocas veces usados y posteriormente manipulados por el artista, de manera que quedaba extrapolado de su contexto y elevado a la categoría de obra de arte. El propio autor explicaba que no era necesario comprender el significado de los *ready-mades*.

La mítica obra *Fuente* (1917), consistente en un urinario de porcelana blanca firmado bajo el pseudónimo R. Mutt, constituye la negación del concepto tradicional de obra de arte, cargado de ironía y profanación. En el segundo número de *The Blind Man*, revista publicada por Duchamp, Beatrice Wood y H.P. Roché, la fuente fue presentada como una ingeniosa invención: “La Fuente de Mr. Mutt no tiene nada de inmoral, eso es absurdo, lo mismo tendría de inmoral una bañera. Es un objeto cotidiano como se ve todos los días en el comercio de artículos sanitarios. El hecho de que Mr. Mutt haya modelado o no la Fuente con sus propias manos carece de importancia. La ha ESCOGIDO. Ha tomado un artículo de la vida diaria y ha hecho desaparecer su significación utilitaria bajo un nuevo título. Bajo este punto de vista le ha dado un nuevo sentido” (Mink, 2002: 67).

Duchamp influyó en los artistas pop a la hora de incorporar a sus obras objetos que tenían uso en la vida cotidiana. Si por algo se caracterizó Warhol fue por esto último.

Cuando Warhol era preguntado en las entrevistas por el motivo por el cual pintaba sus famosas latas de sopa, su respuesta era simple y contundente: “Porque eso era lo que comía. Durante veinte años, cada día he comido lo mismo una y otra vez.” (Kenneth, 2010: 62).

A pesar de que Warhol era acusado a menudo de ser el más impersonal de los artistas pop, su obra se basaba a menudo en su propia experiencia. Al artista le gustaba la idea de que su propia vida le había dominado. Se encargó de reproducir cosas que amaba, y que formaban parte de la cultura americana de aquella época: dibujos animados,

alimentos, billetes de dólar, Coca-Cola, los paquetes de detergente y las sopas Campbell, productos elaborados en Norteamérica y que marcaban la vida de la clase media estadounidense, pasaron a convertirse en la nueva naturaleza muerta del siglo XX (De Diego, 1999: 171).

Lo que hace Warhol no es tan novedoso como podía parecer. Ya a principios del siglo XX, el pintor italiano Giorgio Morandi realizaba bodegones donde destacaban especialmente los espacios vacíos, también denominados atmósferas silenciosas (como haría Warhol con sus latas de sopa, por ejemplo). Además, dota de cierta dignidad a los objetos más humildes sólo por el hecho de convertirlos en pintura. Los anteriores pintores de naturalezas muertas retratan lujosas copas y exóticas frutas, en definitiva, elementos lujosos, y Morandi fue pionero en representar sencillas verduras recuperadas de su cocina y utensilios de lo más corrientes. En este sentido, tanto él como Warhol comparten similitudes a la hora de representar objetos y alimentos del día a día. Aunque ya se desarrollará más adelante, el proceso es similar al que realiza Warhol con aquellas personas anónimas que mueren de forma violenta. El artista recoge su historia en una obra, y de esta manera pasan a ser un objeto perdurable: una obra de arte. (Ibíd., p. 171).

Según la historiadora Estrella de Diego, Warhol guarda relación con la obra de Cezanne a la hora de representar sus naturalezas muertas. Ambos no tratan de ofrecer una referencia clara a ninguna escena reconocible de la realidad, sino de crear un espacio sin funciones, puramente estético (Ibíd., p. 173).

El otoño de 1962 fue decisivo tanto para Andy Warhol como para el arte pop. El artista presentó sus 32 pinturas de latas de sopa Campbell (todos los sabores de la marca) en la Ferus Gallery (Los Ángeles), con un realismo que parecían fotografías, y equiparando de esta manera a la galería de arte con un supermercado (comercio del arte versus comercio de la alimentación). El público quedó atónito, y con el escándalo quedó inaugurado el pop art en Los Ángeles (Triadó Tur, 2002: 41). El objetivo había sido cumplido: la exposición no dejó indiferente a nadie. Las pinturas se vendían a cien dólares, y el director de la galería, Irving Bloom, compró las 32 pinturas. Actualmente, el valor de cada obra supera los 200 millones de dólares (Ibíd., p. 42).

Pese a lo banal que podían resultar las latas, la historiadora Margarita Perera explica lo siguiente: “Las latas de sopa de Warhol adquieren un potente sentido si tenemos en cuenta que, durante la guerra fría, Estados Unidos vio en los artistas expresionistas

abstractos la posibilidad de mostrarlos como signo de la tolerancia del país, frente a la Unión Soviética, que había instaurado un duro dirigismo cultural con el Realismo socialista, controlando a los artistas y prohibiendo los temas que no estuvieran al servicio ideológico y propagandístico del Estado. Así, los expresionistas abstractos americanos, que habían sido casi perseguidos por considerarlos próximos a la ideología comunista por su actitud de crítica social, veían como eran utilizados por el sistema sin poder hacer nada para evitarlo. Con esta maniobra política, sus obras llenaban las mejores galerías, los museos y las colecciones más importantes. A partir de entonces, a los chorretones (*dripping*) de su pintura, que estaban ligados a una larga angustia existencial, en lenguaje popular, se les llamó sopa” (Triadó Tur, 2002: 42).

Tras exponer el artista sus cuadros de sopas Campbell, recibió una oferta para exponer en la galería Stable las serigrafías de Marilyn, billetes de dólar y botellas de Coca-Cola. El éxito fue tan grande, que la muestra se vendió por completo, pasando a convertirse Warhol en líder del movimiento. El tema central de estas obras, basadas en la reproducción frenética, es el acto de consumir.



ANDY WARHOL
32 latas de sopa Campbell. 1962
Museum of Modern Art, Nueva York

El crítico David Bourdon, que conocía a Warhol desde su etapa como publicitario, se sorprendió cuando, al abrir una revista de arte, leyó que el artista iba a exponer unos cuadros de unas latas de sopa. Necesitó de la confirmación del propio Warhol para creérselo. Con el tiempo, Bourdon se convirtió en uno de sus mayores admiradores, llegando incluso a implicarse en las labores de la Factory. En 1966, el crítico fue contratado por la revista *Life*, lo que le permitió dar mayor proyección nacional al Pop Art.

A pesar de que la composición de las sopas Campbell podía parecer muy sencilla, algunos críticos, como el propio Bourdon, encontraron similitudes con las obras en rojo y blanco de Rothko (1903-1970), sobre todo por ese intento de minimizar los elementos artísticos. Sin embargo, Warhol no era capaz de ver esa similitud, considerando que Rothko era mucho más minimalista que él (Kenneth, 2010: 51).

Técnicamente, los cuadros eran un producto semimecánico, una mezcla de pintura, serigrafía y un procedimiento de estampación que se realizaba en parte de forma manual y en parte mecánicamente.

Warhol criticaba a aquellos que consideraban que su obra era vacua de la siguiente manera: “Dicen “¿A quién le interesa una lata de sopa? Ya sabemos cómo es”. Pero a menudo creen que he cambiado algún elemento. “Oh mira, ¡qué flor de lis tan bonita!”. Como si la mayoría de las mujeres no tuvieran una lata de sopa en la despensa en que no hubiera una flor de lis en la etiqueta. Nadie se fija en nada: es demasiado laborioso. Creo que alguien debería ver mis cuadros en persona antes de decir que son vacuos” (Ibíd., p. 51).

En la obra de Warhol era habitual la representación de objetos cotidianos como botellas de Coca-cola, estropajo Brillo, billetes de dólar, etc. A pesar de que muchos críticos pensaban que el arte de Warhol era en cierta medida una crítica a la sociedad norteamericana de consumo, el artista desmentía esto, afirmando que “mi arte da cierta imagen de Estados Unidos, pero yo no hago crítica social: me limito a pintar los objetos que aparecen en mis cuadros porque son las cosas que mejor conozco. No pretendo hacer una crítica de Estados Unidos ni mostrar algo feo; supongo que soy un artista puro.” (Ibíd., p. 145).

El artista era capaz de encontrar ecos pop mientras viajaba por carretera, en las señales y los carteles de las autopistas estadounidenses. Según Warhol, “la América pop era América” (Ingram, 2014: 24).

El principal mérito de Warhol residía en “dar un uso coherente a unas imágenes preconcebidas” (Ibíd., p. 147), tal como afirmaba David Bourdon en una entrevista realizada al artista en 1962. Warhol estaba haciendo algo nuevo utilizando imágenes que no eran nuevas.

El gusto de Warhol por las cosas corrientes le llevaba a pintarlas de manera que no parecieran extraordinarias: “me limito a pintarlas como son, normales y corrientes” (Ibíd., p 47).

5.2. El culto a las estrellas y los sucesos. El arte mecánico: color y repetición.

Warhol siempre fue un gran admirador de las estrellas del celuloide. Ya desde pequeño coleccionaba autógrafos de actores y actrices, como el de Mickey Rooney, Shirley Temple y Freddie Bartholomew, y decoraba su habitación con fotografías recortadas de revistas de moda (Ingram, 2014: 9). Por eso no es de extrañar que dedicara muchas de sus obras a artistas como Marilyn Monroe, Elvis Presley o Liz Taylor. Al trasladarse a Nueva York y sobre todo al crear la Factory, fue cuando Warhol comenzó a entablar relación con estrellas que visitaban el taller, en el que las fiestas eran una constante. El propio artista narra ese momento: “Gente famosa había empezado a venir por el taller para curiosear, supongo, en aquella fiesta ininterrumpida: Keroauc, Ginsberg, Fonda y Hopper, Barnett Newman, Judy Garland, los Rolling Stones” (Warhol, 1975: 33).

Warhol comenzó a realizar serigrafías en 1962, convirtiendo así su arte en un proceso casi mecánico, en el que apenas participaba, ya que contaba con numerosos empleados y ayudantes que desempeñaban el trabajo. En alguna ocasión, al ser preguntado por la creación de sus obras, el propio artista respondía: “Hum, bah... es Gerard [Malanga] el que pinta mis cuadros”. La serigrafía consiste en transponer fotográficamente imágenes, recortar una plantilla y después pasar los rollos de color sobre la plantilla para crear las impresiones (Ingram, 2014: 37). De esta manera, era posible realizar múltiples copias y tiradas de diferentes colores. A Warhol le gustaba que hubiera imprevistos durante la realización de las serigrafías, es decir, que hubiera incidentes en el recorrido y errores en la reproductividad, ya que esto hacía que las imágenes seriales fueran diferentes entre sí, a la par de originales.

En 1963, Warhol contrató a Gerard Malanga, quien se encargó de trabajar en todas las fases de producción: “editaba fotografías, cortaba plantillas y daba color a las imágenes” (Ibíd., p. 37). Con el tiempo, Warhol contrató a más empleados o “ayudantes”, como él mismo los llamaba.

El 1962 comenzó a realizar serigrafías de estrellas de Hollywood y del pop. Tomaba fotografías de anuncios, las ampliaba y coloreaba. Como bien dice Catherine Ingram, “los famosos vendían el arte de Warhol sin cobrar nada por ello” (Ibíd., p. 37).

Warhol realizó sus retratos a estrellas del cine o personajes de la vida pública a través de fotografías prototípicas, simbolizando así la “moderna inmortalidad de los medios”

(*Pop Art*, 1998: 60). Modifica y repite la imagen hasta la saciedad. El personaje aparece representado como una divinidad, cosificado y mostrado como un objeto de consumo.

Una de las serigrafías más famosas realizadas por el artista es la de Marilyn Monroe. Sobre la agresividad de los colores a la hora de representarla, Warhol decía lo siguiente: “Sobre el simbolismo de pintar a Monroe con unos colores tan agresivos, diré que no es sino una demostración de belleza; ella es una mujer bella, y si algo es bello, se merece unos colores bellos, nada más” (Kenneth, 2010: 146). El cuadro de Marilyn formaba parte de una serie que el artista estaba realizando sobre la muerte. La actriz murió el 5 de agosto de 1962, debido a una sobredosis de pastillas, y al día siguiente Warhol llamó a la agencia de la joven y compró una fotografía publicitaria suya, realizada por el estadounidense Frank Powolny a principios de la década de 1950. Entre 1962 y 1968, se publicaron múltiples ediciones en diferentes colores, vendiéndose por miles y, posteriormente, por millones (Ingram, 2014: 40). De esta manera, Warhol contribuyó a la creación del mito de Marilyn, más incluso que Hollywood o la prensa ilustrada. Sólo consiguió la auténtica gloria una vez fallecida.

Pese a que Marilyn siempre quiso ser tomada en serio como actriz dramática (llegó a formarse en el prestigioso Actor’s Studio de los Ángeles), no logró pasar de papeles de rubia ingenua, así como de “bomba sexual” dentro del cine comercial, algo que le produjo mucho sufrimiento.

A pesar de que estos retratos tienen como tema central la muerte, Warhol logra captar la esencia y el aura de Marilyn en vida, a través de la ampliación de la imagen, los colores brillantes, como el amarillo cobrizo del pelo y escarlata para los labios, y los tonos chillones. La actriz Arlene Dahl describía a Marilyn de la siguiente manera: “Era realmente mágica. Nunca vi a nadie paralizando a una habitación entera de esa forma [...]. La gente quería estar cerca de ella, oler su perfume, respirar el mismo aire que ella” (Ibíd., p. 40).



ANDY WARHOL
Díptico de Marilyn. 1962
Tate Gallery, Londres.

Roland Barthes, filósofo y teórico cultural, hablaba de lo que hacía especial la fotografía icónica de Marilyn Monroe, y en este caso era la boca de la actriz, que sonreía ante la cámara pero con la boca tensa (los dientes de la mandíbula inferior chocan con los de la superior). Según el crítico de arte Michael Fried, los retratos de Marilyn de Warhol “captaban lo verdaderamente humano y patético en uno de los mitos más ejemplares de nuestro tiempo” (Ingram, 2014: 40).

Los labios de Marilyn también fueron objeto de reproducción en la obra de Warhol (*Labios de Marilyn Monroe*, 1962), y el artista afirmaba lo siguiente: “La gente parece más besable cuando no lleva maquillaje. Los labios de Marilyn no eran besables, pero sí muy fotogénicos” (Warhol, 1975: 60).

La historiadora Catherine Ingram afirma en su libro *Así es... Warhol* que posiblemente el hecho de seleccionar únicamente los labios de la actriz hiciera referencia al famoso *Happy birthday, Mr. President* que le cantó por su cumpleaños al entonces presidente de Estados Unidos John F. Kennedy, y posteriormente le lanzara un beso (Ingram, 2014: 40).



ANDY WARHOL

Marilyn Monroe's Lips. 1962

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington.

Como dato curioso, cuatro de las serigrafías de Marilyn Monroe presentan agujeros de bala en su frente. Esto se debe a que una de las jóvenes que frecuentaba The Factory, Dorothy Podber (que al parecer tenía problemas con las drogas), intentó disparar a Andy Warhol, pero en el último momento cambió la orientación del arma, y disparó contra los retratos de Marilyn situados en la pared. Cuatro años después, Valerie Solanas intentaría asesinar a Warhol con un disparo en el pecho, pero este asunto se desarrollará más adelante. Los retratos disparados de Marilyn no fueron arreglados por orden del artista, se comercializaron y fueron los retratos que más caros se vendieron (Ingram, 2014: 44).

Al año siguiente de la serigrafía de Marilyn, en 1963, Warhol realizó las imágenes alternadas del rostro de Jackie Kennedy antes y después del asesinato de su esposo, el presidente Kennedy. De esta manera, muestra el proceso de una historia pasada a cámara lenta miles de veces. Es inevitable no enlazar a la viuda de América con Marilyn: ambas están inevitablemente unidas por John F. Kennedy, y la historia tiene los tres elementos que más fascinaban a Warhol: fama, dinero y muerte (De Diego, 1999: 166).



ANDY WARHOL
Sixteen Jackies. 1963
Colección privada.

La repetición era una constante en la obra de Warhol. Para ello recurrió a la técnica de la serigrafía, y se manifestó abiertamente a favor del arte mecánico. En una entrevista concedida a David Bourdon, el artista afirmaba que “tuve que recurrir a las serigrafías, el estencil y otros tipos de reproducción automática. Y aun así, ¡sigue habiendo un elemento humano! Una mancha aquí, una mala serigrafía allá, un borrón involuntario ahí porque se acaba el lienzo... ¡Y luego viene alguien y me acusa de que dispongo los elementos de manera artística! Cuando empecé a hacer serigrafías, fue principalmente para explotar imágenes ya existentes por medio de las técnicas comerciales de la reproducción múltiple” (Kenneth, 2010: 49).

Warhol no hacía distinción alguna entre los grabados, las litografías y otras técnicas. En su opinión, “sólo eran cuadros impresos” (Ibíd., p. 49). Consideraba que, una vez que acababa una serie, debía destruir la plancha para evitar falsificaciones, ya que “si alguien falsificara mi arte, sería imposible identificar las copias (Ibíd., p. 50). Warhol era consciente de que el público prefería sus serigrafías de estrellas de cine al resto de su obra.

La serie *Death & Disaster (Muerte y desastre)* tuvo su origen durante un día festivo. Warhol estaba oyendo la radio y saltó una noticia que decía “Cuatro millones de

personas morirán en accidentes de circulación...”. En palabras de Lucy R. Lippard, “Warhol se niega a comentar y se sitúa junto al espectador que contempla los horrores de la vida moderna como si de una película televisiva se tratase, o sea sin participación” (Lippard, 1993: 97). La sociedad había quedado devastada y sin lágrimas tras la Segunda Guerra Mundial, por lo que acudían de manera pasiva a este tipo de tragedias, de las que Warhol se erigía portavoz. Además, la generación de la televisión se había vuelto insensible al desastre y habían perdido empatía. El artista decía que “es solo que la gente pasa y no le importa que hayan asesinado a alguien desconocido” (Ingram, 2014: 45).

También las palabras de Henry Geldzahler, conservador del MoMA de Nueva York, empujaron a Warhol a realizar algo nuevo: “Ya está bien de afirmaciones de la vida [...] de afirmaciones de la sopa y de las botellas de Coca-Cola. Puede que no todo en Estados Unidos sea tan fabuloso. Ha llegado el momento de algo de muerte” (Ibíd., p. 45).

Las imágenes de esta serie son duras y contundentes, algunas tratan sobre muertes polémicas (la última ejecución en silla eléctrica de Nueva York) o políticas (Jackie Kennedy llorando tras el asesinato de su esposo), y están basadas en fotografías sacadas de la prensa, ampliadas y pintadas de colores. A Warhol le fascinaban las muertes violentas, aquellas que eran objeto de interés de los periódicos (especialmente de personas anónimas, como los 129 fallecidos en el accidente de avión de 1961 o las mujeres que murieron por comer atún envenenado), y que Estrella de Diego denomina “fetiches capitalistas”, la muerte como noticia (De Diego, 1999: 165). Además, estas muertes casaban con la idea de los quince minutos de fama de los que hablaba el artista. De no haber muerto, estas personas probablemente no hubieran sido conocidas; consolidan su fama a partir de la muerte violenta.

En otra de las series sobre la muerte de Warhol, llamada *Death in America*, mostraba cuadros de sillas eléctricas, accidentes de coches y suicidios (Kenneth, 2010: 62). El origen de la serie fue la portada del periódico *New York Mirror*, donde anunciaba un gran accidente de aviación ocurrido el 4 de junio de 1962 en el que fallecieron 129 personas. La idea de representar esto fue propuesta por Henry Geldzahler cuando leía el periódico en un bar de Manhattan, y Warhol, siempre abierto a nuevas propuestas, aceptó de buen agrado. Curiosamente, en ese momento, el artista se encontraba

realizando el retrato de Marilyn. En palabras de Warhol “Me di cuenta de que la muerte estaba presente en todo lo que hacía” (Kenneth, 2010: 62). La idea de repetir las fotografías tiene una explicación del propio artista: “cuando ves una fotografía horripilante de manera reiterada, deja de tener efecto” (Ibíd., p. 63).

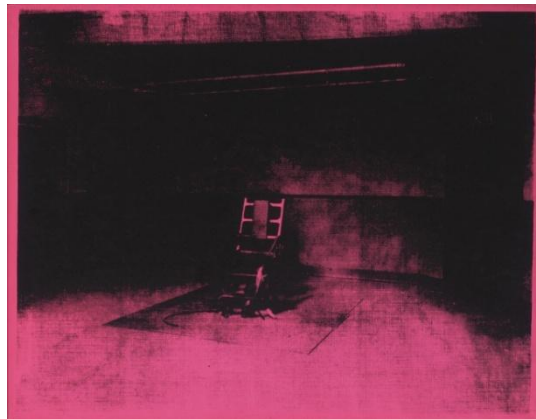


ANDY WARHOL
129 mueren en un accidente de avión. 1962

En la obra, Warhol amplía pictóricamente, con la ayuda de un proyector de diapositivas, la primera página del diario en un lienzo de formato 254,5 x 182,5. Su objetivo no es otro que simular la mirada distante de los propios medios, que sitúan todo en el mismo plano, así como neutralizar la tragedia (*Pop Art*, 1998: 25). En la imagen podía apreciarse el ala, casi reducida a escombros, y unos policías o ayudantes de espaldas al espectador, presenciando la escena. Las letras del titular, que llaman la atención a simple vista, ejercen un efecto prolongado y contundente. El cuadro no guarda apenas diferencias con el modelo real, siendo capaz Warhol de elevar una realidad transmitida por un periódico a la categoría de arte.

El 15 de agosto de 1963, Eddie Lee Mays, condenado por asesinato y robo, se convirtió en el último preso ejecutado en la silla eléctrica en Nueva York. Como ya había hecho anteriormente con Marilyn, Warhol supo aprovechar el tema del momento para realizar su obra y que fuera un éxito.

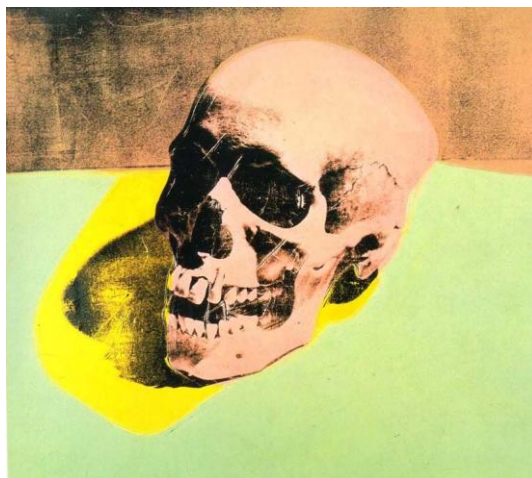
A pesar de tratar un tema tan serio como es la pena de muerte, Warhol, en su línea, no renuncia a sus códigos característicos, como los colores vivos y la repetición. Esto se aprecia perfectamente en la obra *Pequeña silla eléctrica* (1963), acrílico y serigrafía sobre lienzo en el que repite hasta quince veces la imagen de una silla eléctrica utilizando el color rosa. La imagen está relacionada directamente con la no implicación de Warhol, quien actúa como espejo de la sociedad, mostrando su peor cara, haciendo que “se enfrente a su verdadera fealdad” (Ingram, 2014: 46). Con esta obra, Warhol nos introduce en la escena, en esa fría sala de ejecuciones, donde no hay ningún signo de vida. La silla eléctrica es presentada como un objeto cualquiera, según Estrella de Diego, “a primera vista inofensivo, aislado de sus cualidades mortíferas” (De Diego, 1999: 165). De la imagen sólo podemos deducir que se acaba de producir o está a punto de producirse una muerte. El detalle de la fotografía que puede desconcertar al espectador es la aparición de la palabra “silencio” en una señal. La historiadora Catherine Ingram señala que “la palabra parece totalmente fuera de lugar en un escenario en el que va a morir una persona y en el que otras se verán obligadas a contemplar su sufrimiento. [...] Es posible advertir el ruido y el sonido que nadie quiere oír: gritos de horror, remordimiento y dolor” (Ingram, 2014: 46).



ANDY WARHOL
Pequeña silla eléctrica. 1963
Tate Gallery, Londres.

Posiblemente, Warhol se obsesionara aún más con la muerte a raíz del intento de asesinato por parte de la feminista radical Valerie Solanas. Ésta había redactado un manifiesto llamado SCUM: Society of Cutting Up Men (cabe destacar que ella era la

única integrante de dicha sociedad). Solanas se había reunido con Warhol y le había entregado un guion de teatro. El artista no mostró el menor interés, lo que provocó la ira de la mujer. El 3 de junio, a las 16:15, Valerie Solanas irrumpió en la Factory y disparó a Andy Warhol. A pesar de que entró clínicamente muerto, los médicos consiguieron reanimarle y salvarle la vida (Ingram, 2014: 58). El propio Warhol, en su autobiografía *Mi filosofía de A a B y de B a A*, narra el suceso como si alguien de su entorno se lo estuviera contando: “La fundadora de la Sociedad para Capar a los Hombres quería que produjeras un guion suyo y a ti no te interesó y una tarde apareció en tu taller. Allí había mucha gente y tú hablabas por teléfono. No la conocías muy bien y ella salió del ascensor y empezó a disparar. Tu madre se llevó un gran disgusto. Pensaste que se moriría.” (Warhol, 1975: 21). A raíz de este suceso, Warhol no volvió a ser el mismo, y esto se notó en su capacidad creativa. Además, siempre se arrepintió de no haber muerto tras ese intento de asesinato, y a menudo comentaba que “si hubiera muerto ese día, hoy sería una figura de culto” (De Diego, 1999: 161). Sin embargo, el artista murió en 1987, tras haber sido ingresado en el New York Hospital cuando iba a someterse a una operación rutinaria de vesícula.



ANDY WARHOL.
Cráneo. 1976
The Andy Warhol Museum. Pittsburgh, Pennsylvania.

La calavera fue un elemento recurrente en la obra de Warhol sobre la muerte. En 1978, el artista se autorretrataba con su cámara polaroid sosteniendo una calavera (primero sobre la cabeza, después sobre el hombro izquierdo), con una expresión en el rostro de serenidad (no inquietud o temor, que sería lo habitual). ¿Era una manera que aceptar que estaba preparado para la muerte? El empleo de la calavera, según Estrella de Diego,

sería “casi humorísticamente, como si fuera un desconcertante y neoyorkino Hamlet” (De Diego, 1999: 167). Existe otra teoría al respecto, y es que el artista hubiera posado con la calavera como símbolo de su nuevo status, ya que la adquirió durante un viaje realizado a París, una vez que ya era rico y podía permitirse viajar a Europa. Por eso aparecería con el semblante tan relajado y hasta feliz. Puede tratarse, por tanto, de una falsa vanitas, de un pretexto para hablar de la riqueza (Ibíd., p. 172).

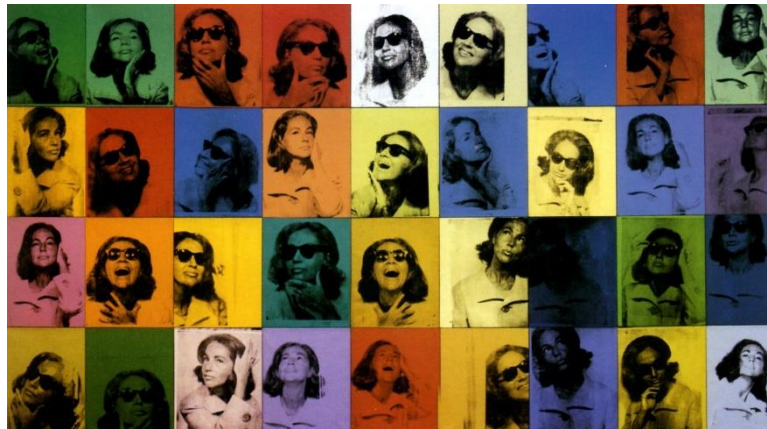


La calavera, en términos generales, representa la caducidad, la muerte. Es empleada como una metáfora de esos quince minutos de popularidad, ya que, en palabras de Warhol, equipararía a los famosos “de verdad” con aquellos famosos “de los que nadie ha oído hablar nunca” (Ibíd., p. 168).

Su serie sobre la muerte se dividía en dos partes: la primera, sobre muertes famosas, y la segunda, muertes no tan famosas, de gente que, según Warhol, “merecían que alguien pensara en ellos de vez en cuando, como la chica que saltó del Empire State, o las mujeres que comieron atún envenenado, o la gente que muere en accidentes de tráfico” (Kenneth, 2010: 154).

La fotografía instantánea también cobra importancia en el culto a las estrellas de la obra de Warhol. Todo comenzó con un encargo de Robert Scull, magnate del taxi, que le encargó al artista un retrato de su esposa, Ethel, quien al parecer poseía belleza, carisma y una vida llena de glamour. Finalmente, en lugar de realizarle un retrato al óleo, que era un proceso lento, Warhol optó por llevarse a Ethel a unos fotomatonés situados en

Times Square. A pesar de las protestas de la mujer (ya que ese no había sido el encargo), finalmente aceptó, y mientras ella posaba, el artista irrumpía en cada fotomatón y le hacía cosquillas. De aquella sesión, Warhol seleccionó las mejores fotografías y, ampliándolas, las convirtió en un retrato de 36 fotogramas. En algunas fotos, Ethel aparece riendo, en otras colocándose las gafas, en otras posando, etc. (Ingram, 2014: 50).



ANDY WARHOL

Ethel Scull 36 veces. 1963

Withney Museum New York - Metropolitan Museum of Art (propiedad conjunta)

Warhol solía llevar colgando del cuello una cámara polaroid, con la que se encargó de inmortalizar a una gran cantidad de artistas, personalidades del mundo de la moda, estrellas del rock, aristócratas, etc. Entre la larga lista de retratados se encuentran Gianni Versace, Keith Haring, Basquiat, Debbie Harry, Diana Ross, Liza Minelli, etc.



Arnold Schwarzenegger, John Lennon y Joan Collins

5.3. El cine experimental. La ruptura del eje narrativo

“Si queréis saberlo todo sobre Andy Warhol, mirad la superficie de mis pinturas y mis películas y allí me encontraréis. No hay nada detrás.”

Andy Warhol

Antes de profundizar en el cine de Warhol, es importante saber su opinión sobre el cine tradicional americano, que pone de manifiesto en *América*: “Me encantaba ir al cine y seguramente esperaba que el cine contara lo que la vida era en realidad. Pero lo que mostraba era tan diferente de lo que yo conocía que seguramente no acababa de creérmelo – aunque estaba muy bien pensar que era verdad y que algún día me pasaría a mí-. Las películas son las que han gobernado América desde que se inventaron. Te dicen qué debes hacer, cómo debes hacerlo, qué debes sentir y qué aspecto debes tener cuando lo estés sintiendo, Todo el mundo tiene su propia América y luego tiene los trozos de una América de fantasía que creen que está ahí fuera, en alguna parte, pero que no pude ver” (De Diego, 1999: 126).

La información que tenemos acerca del cine de Warhol es muy parcial, ya que son innumerables las películas que nunca han sido estrenadas ni mencionadas en los textos del artista.

Entre 1963 y 1968, Andy Warhol rodó cerca de 300 horas de cine, registradas en miles de bobinas y editadas en cientos de películas (Pagán, 2014: 9). El cine no fue para Warhol un simple hobby: llegó a tomárselo tan en serio hasta el punto de anunciar, en mayo de 1965, “su abandono de la pintura en favor del cine” (Ibíd., p. 10), ya que consideraba las películas más emocionantes.

Según la valoración de Alberte Pagán, podemos hablar de dos etapas dentro del cine de Warhol: la primera, desde 1963 hasta 1965, dominada por una mirada impasible, con unas películas de corte minimalista, experimentales y estáticas, centrándose en mostrar “bellezas”; y la segunda etapa, ya sonora, que abarca desde *Poor Little Rich Girl* (1965) hasta *Blue Movie* (1968) donde las películas contienen una mirada inquieta, con movimientos de cámara ilimitados, narración, donde el espacio predomina sobre el tiempo (a diferencia del anterior periodo) y los protagonistas son “conversadores”. (Ibíd., p. 231). A partir de esta última etapa, en la que Warhol confesó un deseo de entretener, el cine que realizó el artista fue dirigido conjuntamente con Paul Morrissey

(1938) aunque tenían maneras opuestas de trabajar: mientras Morrissey, que optaba por una narrativa comercial, daba excesivas direcciones a los actores, Warhol, cuyo cine era experimental y vanguardista, hacía todo lo contrario, y prefería la improvisación. Las últimas películas del artista, a través de la influencia de Morrissey (especialmente *Lonesome Cowboys*, 1967) se acercan al cine narrativo industrial, y curiosamente, son las propuestas menos interesantes de su obra. Con su última película como director, *Blue Movie* (1969) Warhol quiso, de alguna manera, rendir un último homenaje a su concepción del cine, antes de que se ocupara Morrissey definitivamente (Pagán, 2014: 226). El cine que realizó Warhol en los sesenta era puro, en el sentido de que no buscaba el beneficio económico (a diferencia de su pintura, que era su fuente de ingresos), mientras que el de los setenta (ya junto a Morrissey) era descaradamente comercial. El director Jonas Mekas definió muy bien la diferencia entre el cine de ambos: “En una película de Warhol , incluso cuando un actor actúa, parece que lo está viviendo: en una película de Morrissey, incluso cuando un actor vive, parece que está actuando” (Ibíd., p. 227).

La evolución del cine de Warhol puede explicarse, según Alberte Pagán, como una imitación de la Historia del Cine: sus primeras películas, como *Kiss* o *Empire*, se valían de una cámara fija, muda y en blanco y negro, al igual que el cine de Edison y Lumière. Posteriormente, en *Lonesome Cowboys* aparece la narración dialogada y en color, y ya al final la cámara deja de ser fija para mostrar diferentes escenarios y puntos de vista, como en *Bike Boy* (Ibíd., p. 16).

El rasgo principal de las primeras películas de Warhol es la duración. En palabras de Alberte Pagán, “Warhol es la negación del pasatiempo, es la afirmación del tiempo” (Ibíd., p. 30). En películas como *Sleep* (1963) o *Empire* (1964) la duración se subraya por la ausencia de movimiento en una acción aparentemente irrelevante (una persona durmiendo, en el caso de la primera; la contemplación de un edificio, en la segunda). Pagán afirma que “la duración permite pensar y analizar, y exige una audiencia activa; el bombardeo de imágenes breves impide el pensamiento y promociona un público pasivo” (Ibíd., p. 31).

En una entrevista realizada a Gretchen Berg en 1966, Warhol afirmaba haber rodado sus primeras películas “filmando durante varias horas a un mismo actor que se dedicaba a hacer lo mismo en la pantalla: comer, o dormir, o fumar. Lo hice porque mucha gente

sólo va al cine para ver al protagonista, para devorarlo, así que ahí tienes la oportunidad de ver al protagonista tanto como quieras, haga lo que haga y empacharte viéndolo. Y también porque así era más fácil rodar las películas” (Kenneth, 2010: 149).

Las películas de Warhol podían servir como objeto de decoración, al igual que un cuadro, en los conciertos de The Velvet Underground o fiestas privadas, sin la necesidad de tener que contemplarlas todo el tiempo. El propio artista decía que “podías hacer más cosas viendo mis películas que con otro tipo de películas; podías comer y beber y fumar y toser y apartar la vista y después volver a mirar y las películas seguirían allí” (Pagán, 2014: 32).

Su cine era una especie de retrato de la vida en The Factory, de la cual formaba parte un grupo de personas “desinhibidas, mayormente homosexuales y adictas a las anfetaminas, que vivieron rápido y murieron pronto” (Ibíd., p. 36).

El objetivo de Warhol a la hora de realizar sus películas era muy simple: “encontrar cosas interesantes y filmarlas”. Según el artista, no existían contenidos pobres, todo era digno de ser filmado. Así como el nuevo cine americano parecía haber retrocedido en el tiempo y haber vuelto a los años 30 y 40, Warhol definía sus películas como “de lo que se hizo a principios de los años 10” (Kenneth, 2010; 123).

La primera película de Warhol fue *Sleep* (1963), con una duración de 321 minutos, protagonizada por el poeta John Giorno. La amistad entre ambos nació a raíz de la primera exposición realizada por Warhol en la galería Stable de Eleanor Ward, donde ambos coincidieron (Ibíd., p. 66). El largometraje, con una duración de seis horas, mostraba a Giorno durmiendo. El propio Giorno, en una entrevista realizada a un periódico británico en 2002, contaba cómo había surgido la idea: “Yo era un veinteañero que trabajaba como agente de bolsa. Mi vida consistía en encontrarme con Andy cada noche, emborracharme e ir a trabajar al día siguiente resacoso. La bolsa abría a las diez y cerraba a las tres. A las tres menos cuarto yo ya estaba preparado para salir, expectante, ansioso por llegar a casa y poder echar una siesta antes de reunirme con Andy. Me pasaba el día durmiendo. Cuando me llamaba para saber qué estaba haciendo, decía: Deja que lo adivine... ¿dormías?” (Kenneth, 2010: 66). A Warhol le fascinaba la cantidad de horas diarias que era capaz de dormir John Giorno. La idea para rodar *Sleep* surgió durante uno de los primeros encuentros entre ambos, cuando Giorno estaba

borracho y Warhol bajo los efectos de las drogas, y contempló el sueño del primero durante ocho horas.



ANDY WARHOL

Sleep (1963)

The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Pennsylvania.

Por extraño que pueda resultar dado su argumento, *Sleep* es la película más elaborada de Warhol. Aunque en un principio pudiera parecer que la cinta transcurre en tiempo real, hay ralentización y elipsis. La duración total de la película se logró a partir de “la multiplicación y montaje en bucle de 22 planos, con una duración original de 38 minutos” (Pagán, 2014: 41). Se reduce la velocidad de la cámara de 24 a 16 fotogramas por segundo, lo que consigue interrumpir el flujo cinematográfico y causar en el espectador cierta ansiedad, haciendo que se pregunte si el protagonista estará respirando bien o por qué se mueve lentamente (Ingram, 2014: 53). Es la única película del artista que utiliza la repetición de planos como elemento estructural.

La película se estrenó en enero de 1964. Acudieron nueve personas, de las cuales dos se marcharon durante la primera hora. (Kenneth, 2010: 66).

Andy Warhol, en una entrevista concedida al propio John Giorno en 1963 bajo el título “Un poeta entrevista a Andy Warhol”, definía su película así: “Sólo aparece John durmiendo durante ocho horas. La nariz y la boca. El pecho mientras respira. De vez en cuando, se mueve. El rostro. ¡Es preciosa!” (Ibíd., p. 68).

Esta primera película de Warhol no cuenta con la estética estridente de las serigrafías pop art, aunque tienen algo en común: tanto las latas de sopa Campbell como *Sleep* hablan de la “poesía de lo cotidiano” (Ingram, 2014: 53).

Jonas Mekas llegó a hablar de la “ardiente y aumentada realidad” (Ibíd., p. 53) de las películas de Warhol, La ralentización de la cámara cobra especial importancia, ya que nos permite observar cambios minúsculos, que, por lo general, el ojo humano no detecta. En algunas ocasiones, Warhol ponía a funcionar la cámara en la Factory y grababa lo que iba sucediendo, ya que “la vida en la Factory era de lo más extraordinaria” (Ibíd., p. 53).

En febrero de 1964, Warhol rodó el corto de 35 minutos de duración *Blow-Job (Mamada)*, en el que el actor DeVeren Bookwalter recibía una felación por parte de un personaje invisible. Pese a que el título parece indicar que vamos a encontrarnos con una película pornográfica, no se trata más que de una paradoja, ya que, en palabras de Estrella de Diego en su obra *Tristísimo Warhol*, “se ha obviado al verdadero objeto del deseo- que aparece escurridizo e invisible frente a los planteamientos de la pornografía clásica-“. (De Diego, 1999: 115). El espectador está preparado para todo tipo de aberraciones, y se sorprende cuando comprueba que durante la más de media hora de metraje sólo se muestra las transformaciones del rostro del protagonista (igual que Warhol hiciera anteriormente con *Sleep* o más adelante con *Empire*, donde filmó los cambios de luz al atardecer). Al ocultar el objeto, el director hace que deseemos lo que no vemos, aspirando de esa manera al deseo particular, impidiendo al espectador “deambular morbosamente por un deseo prefabricado, el de la pornografía clásica” (Ibíd., p. 116).

John Giorno contaba que esta película era una secuela de otra grabada el mes anterior, *Hand Job*, en la que el propio actor llegaba al orgasmo a través de una masturbación. El objetivo de esta película era alzar la voz contra la censura y la persecución policial: unos meses antes, la policía le había confiscado a Warhol su película *Andy Warhol Films Jack Smith Filming 'Normal Love'* (Pagán, 2014: 86).

La escena que se narra en la película, según Alberte Pagán, es la siguiente: el rostro de Bookwalter aparece en primer plano, delante de una pared de ladrillo pintada de blanco. La iluminación es fuerte y estilizada, oscureciendo las cuencas de los ojos del protagonista, excepto al excitarse, que inclina la cabeza hacia atrás, apoyándola en la pared, momento en el que se desvelan sus facciones (Ibíd., p. 88).

En el análisis sobre la película que hace Estrella de Diego, dice que “Warhol nos aparta de lo obvio y, al desplazar la atención del objeto al sujeto mismo, nos vemos obligados

a improvisar una identificación con algo a partir de lo cual reinventamos una emoción inequívocamente privada y múltiple: nosotros mismos” (De Diego, 1999: 116).

A pesar de estar recogida la acción en un total de nueve películas de cuatro minutos y medio, Warhol logra, gracias en parte a que el actor mantiene los mismos gestos y posturas, el efecto de continuidad temporal (similar al concepto de plano único o plano secuencia), como haría más adelante en *Empire*. (Pagán, 2014: 89).

La gesticulación del actor se ha llegado a comparar con la del personaje de Renée Falconetti en *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer, 1928). Ambos llegan al éxtasis, sólo que el personaje de *Blow Job* lo hace de manera sexual, y el de Juana de Arco es religioso.



CARL THEDOR DREYER

La pasión de Juana de Arco. 1928



ANDY WARHOL

Blow Job. 1964

A partir de *Blow Job*, otras películas se sumaron a mostrar acciones parecidas (o incluso contrarias), como la película erótica de 1969 *Moment*, de Stephen Dwoskin, donde la cámara se limita a encuadrar la expresión facial de una joven que se masturba tumbada en una cama. En el lado opuesto, la película *Besonders Wertvoll* (Hellmuth Costard, 1968) muestra explícitamente una masturbación y una eyaculación, además de ocultar tanto el rostro como otras partes del cuerpo del protagonista: sólo se muestra su pene (Ibíd., p. 92).

Al año siguiente del estreno de *Sleep*, durante el verano de 1964, Warhol se reunió en un despacho de la planta 44 del edificio Time-Life en el Midtown con el cineasta underground Jonas Mekas, Gerard Malanga, Henry Geldzahler y John Palmer. Desde

allí filmaron *Empire*, que al igual que *Sleep*, tenía una duración de ocho horas (sólo que la primera no era una toma continua, pese a que pudiera parecerlo, y *Empire* sí lo era). La filmación transcurrió de noche, concretamente desde las seis de la tarde hasta la una de la madrugada (Kenneth, 2010: 108).



ANDY WARHOL

Empire. 1964

Por encima de todo, Warhol consideraba el Empire State un tema de la cultura popular. En una entrevista concedida a Gerard Malanga, quien también había participado en la película, Warhol dice: “Ha salido en muchas películas, obras de Broadway y en varios musicales de éxito. Prácticamente no hay día en que no se hable de él en algún programa de tv. Asimismo, su nombre aparece en varias canciones populares y en muchísimos libros.” (Ibíd., p. 108). Además de esto que el artista señala, el edificio estaba ligado a los suicidios (especialmente al de Evelyn McHale en 1947, una contable de 23 años que se lanzó al vacío desde el mirador del edificio en la planta 83, y que Robert Wiles convirtió en muerte célebre al fotografiarla), y es de sobra conocida la obsesión que tenía Warhol con el tema de la muerte.

La idea de rodar la película surgió de John Palmer, quien aparece como coautor, mientras Jonas Mekas manejaba la cámara. La iluminación exterior, fundamental en la cinta, había sido inaugurada tres meses antes con motivo de la celebración de la Exposición Universal de Nueva York (Pagán, 2014: 129).

La película actúa como un reloj que nos permite perfectamente cronometrarla, gracias a los cambios de luz crepusculares, que nos permiten identificar la parte del día en la que nos encontramos. No se trata de otra cosa más que de observar el paso del tiempo,

acusado por las agujas del reloj del Empire. De esta manera, se demuestra que “el cine puede ser tanto un arte del movimiento como un arte de la temporalidad, del paso del tiempo, de la duración. O del cambio” (Pagán, 2014: 129).

Pese a que en un principio podemos creer que estamos ante un documental sobre el Empire, la cinta se convierte en una “meditación sobre la propia tira del celuloide, sobre su materialidad y mecánica” (Ibíd., p. 132) A diferencia de *Sleep*, la figura humana está ausente (tan sólo se atisba el reflejo del equipo de rodaje en la ventana). El protagonismo absoluto lo tiene el edificio, símbolo del capitalismo más avanzado, y humanizado por el exceso de atención. El Empire pasa a convertirse, por obra y gracia de Warhol, en una estrella cinematográfica. Además, el propio artista confirmó su connotación fálica al decir durante el rodaje “¡un empalme de ocho horas!”. Es entonces cuando el edificio no sólo se humaniza, sino que se erotiza (Ibíd., p. 133).

Como señala Pagán, la película no deja de ser una mirada primitiva, comparable a las películas de los Lumière, sólo que Warhol ha encontrado el “exotismo arquitectónico” en su propia ciudad (Ibíd., p. 133).

En 2010, el artista Christian Marclay realizó el montaje *The Clock*, con una duración de 24 horas. Comparte con *Empire* la exagerada duración y la presencia física de un reloj, ya sea de pulsera, de pared, luminoso, etc, que marca el avance del tiempo y la película (Ibíd., p. 129)

En 1965, Warhol rodó la película *Suicide*, protagonizada por un joven que frecuentaba la Factory, llamado Rock. Había intentado suicidarse varias veces, y Warhol se valió de este hecho, visible en los cortes de sus muñecas, para realizar los planos de la película, “que no llegó a mostrarse ya que el protagonista emprendió acciones legales” (Kenneth, 2010: 117). Se trataba de su primera película en color.

Ante la idea de captar la realidad, que era el principal interés de Warhol (al menos en sus primeras películas), el artista narra una situación real que se dio en diciembre de 1967, cuando se reunió con unos amigos para ver 25 horas de película que habían rodado durante el último año: “Verlo todo seguido esa noche de algún modo hizo que me pareciera más real [...] de lo que fue cuando ocurrió: ver a Edie y a Ondine acurrucados en una playa desierta un día ventoso y gris, con el único sonido de la cámara y el de sus voces que se perdían sobre las dunas mientras trataban de encenderse

un cigarrillo [...]. Sabía que no volveríamos a proyectar el video entero nunca más: era como la vida, nuestras vidas, transcurriendo ante nosotros [...] solo iba a pasar una vez, y no lo íbamos a ver nunca más” (Ingram, 2014: 53).

6. Conclusiones

Las conclusiones sacadas tras realizar este trabajo podrían resumirse en las siguientes ideas:

La producción de Warhol es tan extensa, que es muy complicado abarcarla toda. Pese a que son muchas las obras tuyas que conocemos, a medida que he profundizado en la bibliografía, he descubierto muchas otras tan interesantes como aquellas que son más relevantes.

La obra de Warhol es más simple de lo que podría parecer: su máxima era representar aquello que veía, unido a recursos que empleó hasta la saciedad, como la repetición, que tenía como objetivo restarle importancia a la imagen, con el fin de causar indiferencia en el espectador. Así como en sus películas se dedicaba a filmar situaciones de lo más cotidianas, simplemente porque creía que todo acto era merecedor de ser recogido en una bobina, ya fuera dormir, comer, etc. Precisamente lo cotidiano es lo que protagonizó prácticamente toda su obra: las celebridades que salían a diario en periódicos y televisión, los alimentos que podían encontrarse en cualquier vivienda americana, páginas de periódicos, etc. El artista era capaz de encontrar belleza en la cotidianeidad, y esto era algo que los críticos de arte no supieron entender, especialmente al principio, cuando causó un escándalo al exponer por primera vez sus famosas latas Campbell. No fueron capaces de entender que Warhol se limitaba a pintar aquello que veía a diario, ni más ni menos. Claro que, en el elitista mundo del arte, esta filosofía no encajaba, hasta la llegada del movimiento pop art, y especialmente de Warhol.

Por otra parte, encontramos que la visión que tenía el artista del mundo se refleja claramente en su obra. En una sociedad que intentaba recuperarse de los estragos que había causado la Segunda Guerra Mundial, Warhol supo plasmar el optimismo de esos años, con sus serigrafías llenas de colores chillones y líneas simples, así como temas que cualquier ciudadano, independientemente de su estatus social, era capaz de entender. Era un arte para todos, y esta idea era precisamente uno de los mayores atractivos de la corriente Pop.

Uno de los objetivos que marqué a la hora de realizar el trabajo, era centrarme en el testimonio de Warhol a la hora de explicar su obra, recogido en numerosas entrevistas

que realizó a lo largo de su vida. Pese a que muchas veces se mostraba esquivo con las respuestas (especialmente cuando las preguntas eran muy obvias o se las habían realizado en numerosas ocasiones), el artista se basaba en la idea principal de que su vida le había dominado, hasta tal punto que había invadido su arte: por eso pintó latas de sopa, porque las había comido desde pequeño, o reprodujo la imagen de *Dick Tracy*, porque era el cómic que le leía su madre... Por otra parte, fue capaz de convertirse en un cronista de su época: no había suceso que se escapara de su pensamiento artístico, desde muertes célebres hasta otras no tan famosas, pero que el artista se encargó de dotar de dignidad, rindiéndoles de alguna manera, homenaje con sus obras (véase el accidente de avión en el que murieron 129 personas)

Por tanto, y ya como conclusión final, el trabajo trata sobre un artista que supo romper con las normas establecidas, así como con una corriente que empezaba a decaer, el expresionismo abstracto americano, y que simbolizaba precisamente todo lo contrario a la esencia del pop art. Warhol supo hacer arte de la cotidianidad, y esto no era nada fácil en un mundo caracterizado por su carácter elitista. A modo de iconos a los que había que adorar, como si de vírgenes de trataran, el artista convirtió en protagonistas de sus cuadros a personas y objetos que marcaron una época, la de los años de posguerra, donde el optimismo y la abundancia comenzaban a aparecer.

7. Bibliografía

Antigüedad del Castillo Olivares, M.D, Nieto Alcaide, A. y Serrano de Haro Soriano, A. *El arte del siglo XX*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

Chefchaoui, Y. (7 de octubre de 2017). Sleep (Andy Warhol, 1964), full movie. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KaiEM2IUoZg>

De Diego, E. (1999). *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*. Madrid: Ediciones Siruela.

Fusi, J.P. (2013). *Breve historia del mundo contemporáneo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

García de Cortázar, F. (1999). *Breve historia del siglo XX*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

García Felguera, M.S. (1993). *El arte después de Auschwitz*. Madrid: Historia 16.

Guasch, A.M. (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

Honnef, K. (2000). *Warhol*. Berlín: Taschen.

Ingram, C. (2014). *Así es... Andy Warhol*. Barcelona: Blume.

Kenneth, G. (2010). *Andy Warhol, entrevistas*. Barcelona: Blackie Books.

Lippard, L.R. (1993). *El pop art*. Barcelona: Ediciones Destino.

Mink, J. (2002). *Duchamp*. Köln: Taschen.

Pagán, A. (2014). *Andy Warhol*. Madrid: Ediciones Cátedra.

RageRacerRiley. (29 de noviembre de 2017). Empire. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PuSIOK5Jj8g>

Triadó Tur, J.R. (2002). *Genios del arte, Warhol*. Barcelona: Susaeta.

Warhol, A. (1975). *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Editores Tusquets.

