

ARTEY

EDITOR
Fernando Francés

DIRECTOR
Fernando Huici

COORDINACIÓN
Teresa Saiz

EXPOSICIONES
Rosa Gutiérrez

REDACCIÓN
Óscar Alonso Molina, David Barro, José Luis Clemente, María Escribano, Alicia Ezker, Alicia Fernández, Rosa Gutiérrez, Juan Carlos Rego, Gabriel Rodríguez, Jaime Vidal Oliveras

AGENDA Y SUSCRIPCIONES
Lidia Gil

PUBLICIDAD
Teresa Saiz

DISEÑO
Xesús Vázquez

IMPRESIÓN
Gráficas Calima

COLABORAN EN ESTE NÚMERO
Francisco Calvo Serraller, Estrella de Diego, Miguel Fernández-Cid, Ignacio Gómez de Liaño, M^a Dolores Jiménez-Blanco, Carlos Pazos, Blanca Sánchez Berciano, Victor I. Stoichita, Ana Vázquez de Parga

Esta revista es miembro de
ARCE. Asociación de
Revistas Culturales de España

© de las reproducciones autorizadas:
VEGAP, Madrid 1997

Publica: Editorial Arte y Parte, s.l.

Redacción, publicidad y suscripciones:
3 de Noviembre, 13-15. 39010 Santander
Tel: 942 37 31 31 Fax: 942 37 31 30
e-mail: arteypar@mail.sendanet.es

ISSN: 1136-2006
DEP. LEGAL: M-3085-1996

5 **MANTENER EL RUMBO**
Fernando Francés y Fernando Huici

TEXTOS

8 **ANDY WARHOL**

10 **MICKEY MAO. APOLOGÍA Y MISERIA DEL ICONO VIRTUAL**
Victor I. Stoichita

20 **NOTAS PARA UN MONOCROMO + DE ANDY WARHOL**
Carlos Pazos

22 **DEL LEVE PASO POR LA CELEBRIDAD. BREVE HISTORIA DE ANDY WARHOL Y SALVADOR DALÍ**
Estrella de Diego

33 **PARTIES, COCKTAILS, CENAS, FIESTAS**
Blanca Sánchez Berciano



Andy Warhol: Dennis Hopper, 1971. Serigrafía y acrílico sobre tela, 101,7 x 101,7 cm.

40 **ENTREVISTA CON GIORGIO MORANDI**
Edouard Roditi

50 **ORAZIO GENTILESCHI (1563 - 1639). UNA CONVERSACIÓN ÍNTIMA SOBRE PINTURA**
Francisco Calvo Serraller

60 **ÁNGEL FERRANT**

61 **ÁNGEL FERRANT, UN ARTISTA A CONTRATIEMPO**
Ana Vázquez de Parga

67 **PALABRAS CÓMPICES**

PRESENCIAS

172 **VICENTE TODOLÍ** *David Barro*

EXPOSICIONES DE ESPAÑA Y PORTUGAL

96 **ANDALUCÍA**

100 **ARAGÓN**

104 **ASTURIAS**

107 **BALEARES**

114 **CANARIAS**

116 **CANTABRIA**

122 **CASTILLA LA MANCHA**

123 **CASTILLA Y LEÓN**

126 **CATALUÑA**

134 **COMUNIDAD VALENCIANA**

142 **GALICIA**

148 **LA RIOJA**

149 **MADRID**

165 **MURCIA**

166 **NAVARRA**

167 **PAÍS VASCO**

174 **OPORTO**

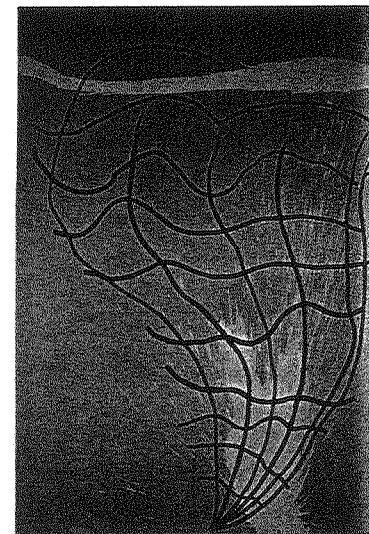
LIBROS

177 **Victor I. Stoichita: BREVE HISTORIA DE LA SOMBRA**
Miguel Fernández-Cid

177 **Félix Fanés: SALVADOR DALÍ. LA CONTRUCCIÓN DE LA IMAGEN, 1925 - 1930**
Ignacio Gómez de Liaño

179 **VV.AA.: EL REALISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. 1900-1950**
M^a Dolores Jiménez-Blanco

180 **VV.AA.: Belleza y Verdad. Sobre la Estética entre la Ilustración y el Romanticismo**
María Escribano



Miguel Ángel Campano: Nieves, 1998. Ól. sobre tela, 289 x 210 cm.

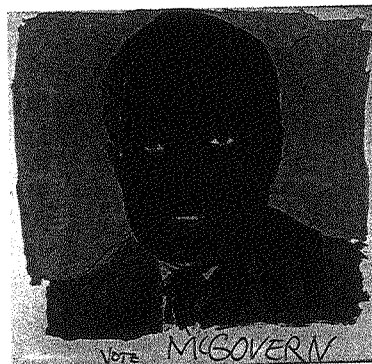
MICKEY MAO. APOLOGÍA Y MISERIA DEL ICONO VIRTUAL

VICTOR I. STOICHITA

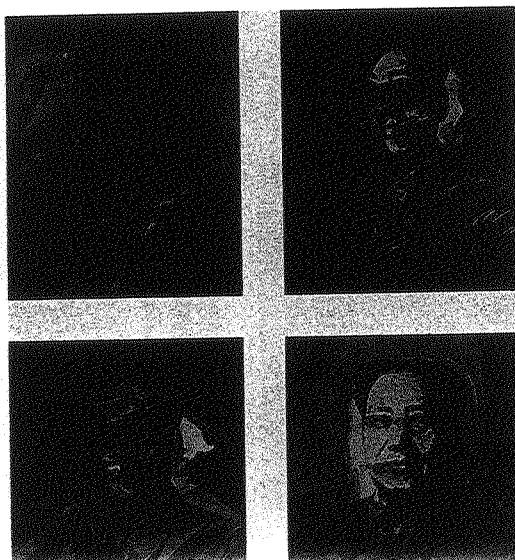
TRADUCCIÓN DE ANNA MARIA CODERCH

En 1972, cuando Andy Warhol, en pleno auge de su carrera, realiza la serie de retratos de Mao Tse Tung, la Revolución Cultural china ha terminado, y el Mayo parisino del '68, así como las algaradas en los Campus de las universidades californianas, alemanas, italianas y españolas forman ya parte de la historia. La figura del "Gran Timonel" está más que nunca de actualidad. La reciente visita de Richard Nixon a Pekín le devuelve nuevamente ante el objetivo de los medias, Warhol recoge muy pronto la lección y en este mismo año de 1972 presenta una imagen, no demasiado halagadora, para el presidente americano que al parecer no apreció, en absoluto, ni el apodo de Mister McGovern, -recordemos que Nixon acababa de presentarse por segunda vez a las elecciones a la presidencia- ni tampoco esta contra-pancarta, salida del taller de uno de los más conocidos artistas americanos, ni tampoco la forma poco atractiva con la que la serigrafía warholiana reproducía su sonrisa electoralista. Al compararla a la taoísta sonrisa de Mao, este último sale con ventaja. Pero vayamos a sus orígenes.

Warhol se limita a reproducir y a multiplicar una célebre foto que encabeza la primera página del pequeño "Libro Rojo" que



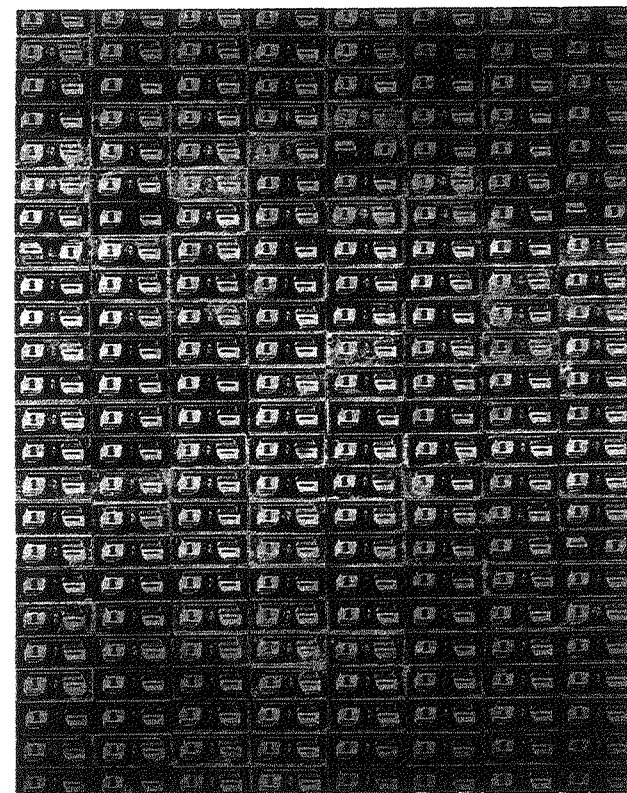
Andy Warhol: Votad McGovern (Vote McGovern), 1972.
Técnica mixta, 106,7 x 106,7 cm.



va del artista americano desvela su significación en una lógica de gestos simbólicos. Este año de 1972, y durante tres meses, el artista realiza nada menos que una serie de casi 2000 imágenes de Mao. Sus dimensiones varían de 5,10 x 3,90 m a 12 x 12 cm. Como siempre, Warhol usa la técnica de la serigrafía de forma espectacular, y sin embargo, queda excluida cualquier posible acusación de apología indiferenciada. Mediante atrevidas combinaciones cromáticas, confiere al "Gran Timonel" máscaras diferentes, en las que el atractivo, la ironía, y la caricatura se suceden y se mezclan. Unas veces, el rostro de Mao parece manchado por puñados de lodo verduzco, en otras su figura se funde en un efecto de desdoblamiento metafórico que parece mostrar la ambigüedad del personaje. Para dar más estilo a sus retratos, el artista interviene con grandes pinceladas, que toma irónicamente de la "Action Painting", corriente con la que mantiene, desde siempre, una relación de amor/odio.

Testigos de esta época cuentan que el artista trabajó durante estos tres meses con gran rapidez. Andy colocaba los retratos directamente sobre el suelo, y a gran velocidad y sin ningún orden aparente, daba grandes brochazos de color a series enteras, series, que se sucedían unas a otras en el suelo de la Factory, a un ritmo frenético. A los que le contemplaban asombrados les respondía que "es más fácil ser desordenado que ordenado" o bien que es más "in" "hacerlo a mano".

La recepción de la crítica fue variada, pero en general positiva. Quisiera citar aquí un único ejemplo, que habla del carácter simbólico de la experiencia de Warhol, captada con todas



Andy Warhol: 192 billetes de un dólar (192 one-dollar bills), 1962.
Serigrafía sobre tela, 242 x 189 cm. Berlín, Colección Marx.



Andy Warhol: Treinta son mejor que una (Thirty are better than one), 1963. Técnica mixta, 279,4 x 240 cm.

La primera pregunta que quisiera plantear (o replantear) se refiere a la relación entre la idea de serie y la de valor. La cita de Geldzahler respondía parcialmente a esta cuestión. Otro ejemplo, extraído no ya de los escritos de un crítico perspicaz sino de la obra anterior del propio Warhol puede ayudarnos a aclarar este punto. Diez años antes de Mao, Andy Warhol crea su *192 dollar-bills* que concreta la idea de serie a su expresión más sucinta. En el billete, lo múltiple y el valor son del orden de lo simbólico. La imagen de 192 dólares alude a la obsesión y al placer visual que tal acumulación nos proporciona y sin duda, implica cierta ironía en su planteamiento. Esta imagen (puesto que es de Warhol) costará mucho más cara que los 192 dólares que representa. El significante es más caro que el significado. Pero éste resulta doblemente menospreciado, al observar que en esta imagen de segundo

Puede resultar interesante, intentar una interpretación global y en profundidad de este ciclo, en el contexto de la estética warholiana por un lado, y por el otro, del - llamémoslo - imaginario del mundo moderno. Propongo pues, considerar la serie de Mao con el telón de fondo de una investigación más amplia sobre las nociones de sentido y el valor de (y en) la idea de serie, sobre la relación entre la técnica de reproducción en serie y el imaginario mítico moderno y finalmente, sobre la relación entre imagen y persona en la estética de Warhol. La serie de "Mao" es un ejemplo muy idóneo, pero es indispensable dar unos cuantos rodeos para atrapar completamente el trasfondo de la obra que nos ocupa.

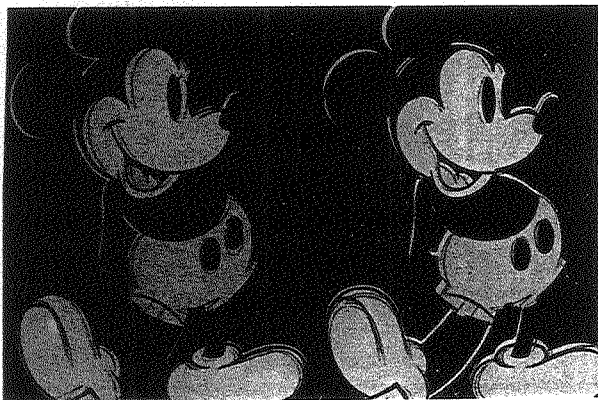
compra también esta efigie a la vez múltiple y postergada, que posee un valor de mercado indeterminado. En este juego, la única cosa clara es que -y Warhol lo dice *expressis verbis* en el título de su múltiple Mona Lisa que aparece un año después de la serigrafía de los 192 dólares- *Treinta es mejor que una* (*Thirty are better than one*). Con ello, el rostro, como estandarte de la individualidad, y con ello la categoría de la persona, la del retrato y la de la obra de arte se ponen entre paréntesis. Sería inútil (e imposible) insistir más sobre las raíces e implicaciones de esta experiencia. Sin embargo, es conveniente preguntarnos por la razón de la técnica de reproducción utilizada por Warhol. Un ejemplo excepcional nos lo proporciona uno de sus autorretratos de 1978.



Andy Warhol: Autorretrato, 1978. Serigrafía sobre tela, 102,6 x 205,2 cm. Houston, Colección Menil.

Andy Warhol no había explotado jamás de manera tan intensa las modalidades expresivas del negativo fotográfico. La multiplicación y la inversión son temas que obsesionan a Warhol. La técnica es la misma usada en las grandes series de retratos de los años '60 y '70: serigrafía sobre polímero sintético. Creo que es importante subrayar este procedimiento por la coincidencia (no del todo gratuita) entre esta serie y el Autorretrato, y también por las significaciones que de ello y de su investigación simbólica se desprenden. Podríamos decir que el Autorretrato representa la imagen en negativo y multiplicada de Andy, y también, su imagen polimerizada, plastificada.

Un polímero es (lo recuerdo con ayuda del diccionario de la R. A. L. E): "Un compuesto químico, natural o sintético, formado por polimerización que consiste esencialmente en uni-



Andy Warhol: Doble Mickey Mouse (Double Mickey Mouse), 1981.
77,5 x 108,2 cm.
Nueva York, Colección Feldman



sulta el material emblemático del siglo XX, que llamamos, vulgarmente, plástico. Desde los años sesenta, Warhol se sirve en un doble sentido, la "polimerización de la imagen". Al abordar la plastificación técnica de la representación-simulacro y de manera simbólica al dar una unidad lisa, artificial e indestructible al múltiplo de la vida. En su Autorretrato de 1978, culmina la unión entre forma y técnica de la representación.

Vemos una imagen basada en el doble juego del negativo fotográfico. Como siempre, el negativo representa el objeto en su estado fantasmático. En el Autorretrato, Warhol se representa en dos series de tres imágenes cada una. Cada serie lo representa visto desde tres puntos diferentes: de tres cuartos, de semi-perfil y de perfil. El mensaje es claro: lo uno es múltiple, lo mismo es diferente. La representación es el negativo del personaje. La noción se apoya sobre uno de los valores de la imagen warholiana, que en estos momentos ha penetrado ya en el imaginario colectivo y sobre la que el propio artista se ha explicado varias veces. Me refiero al aspecto de sus cabellos (casi) blancos. Esta

una significación importante ya que este Autorretrato le representa, en el momento de su secreto 50 aniversario, como un "niño-viejo" o, si se quiere, como un "joven-viejo", al que confiere el "aura" mítica de un *puer-senex*, es decir, de un genio infantil y archi-viejo a la vez. Ahora bien, la transposición del negativo no es lo bastante fuerte como para convertir en negros sus míticos cabellos blancos, cosa que hace vacilar la noción de "representación en negativo". Diremos pues que, más que su negativo, el triple espectro negro con cabellos blancos presenta la sombra triplicada del niño-viejo del siglo.

Tres años después, en 1981, Warhol crea el *Doble Mickey Mouse*. El Mickey Mouse como el mismo Andy, representa al *puer senex* de América, su fetiche. Basta comparar una de las primeras fotos de Warhol, la foto de joven bachiller de 1945, con uno de sus posteriores Mickey, para concluir que los dos son fruto, casi diría, "producto" de un mismo clima espiritual, de una misma cultura.

Las coincidencias cronológicas trascienden efectivamente los límites de las combinaciones puramente metafóricas, o para ser más precisos, explican su fundamento: Warhol -se sabe, después de arduas investigaciones- nació el 6 de agosto de 1928 y Mickey Mouse -según los historiadores del cine y de dibujos animados- el 18 de Noviembre del mismo año. Warhol y Mickey son, pues, de la misma "quinta" y creo que el artista sacó el máximo partido de esa secreta coincidencia.

Al contemplar estas imágenes vemos que el *Doble Mickey Mouse* es doble y además gigantesco, sobre todo si comparamos sus dimensiones (77,5 x 109,2 cm) con las de un ratón real. Pero Mickey no es un ratón "real". Es un fetiche, un simulacro. Precisamente es en esta cualidad de simulacro donde se advierte el carácter congénito de su desdoblamiento. Los "dos" del Doble Mickey Mouse no reproducen la dialéctica original/copia y aquí es precisamente cuando el asunto se vuelve inquietante: los dos son original y copia a la vez. Idénticos y diferentes. En lenguaje actual son: "clónicos". Son el mismo y el otro en estado intercambiable y monumental. Warhol lo(s) representa sobre un fondo de polvo de diamante, procedimiento técnico (y simbólico) que adopta con frecuencia para sus pseudo-iconos. Con esta experiencia, expone la imagen a un vértigo interminable que es el de la post-modernidad, vista como época de la ascensión y triunfo de los simulacros.

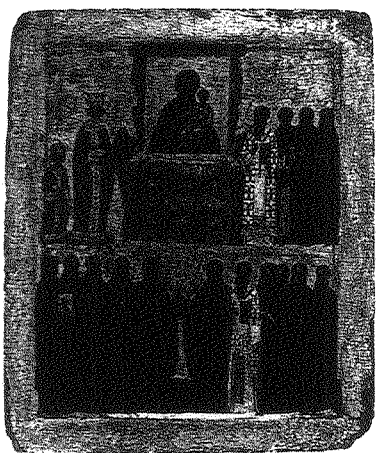
La serie *Mao* de 1972 utiliza también diferentes





Andy Warhol: Los labios de Marilyn Monroe (Marilyn Monroe's lips), 1962.
Técnica mixta, dos paneles: 210,2 x 205,1 cm; 211,8 x 210,8 cm.
Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

Otras, desdobra la imagen en el temblor de una toma, confiriéndole el aspecto de una foto superpuesta, movida. Dejando aparte el desdoblamiento, la "polimerización" de la imagen de el *Gran Timonel*, esto es, su plastificación, su penetración y su asimilación en el sistema de valores del mundo occidental atraído por todo lo que es simulacro, se realiza a través de su conversión en serie, que proclama así la entrada definitiva del presidente chino en la iconosfera occidental.



No voy a demorarme en consideraciones sobre el valor, el alcance, o la actualidad de la obra que Warhol nos ha legado. Un hecho es indiscutiblemente cierto: Warhol es el primero en descubrir la importancia de lo que podríamos designar con el nombre de iconosfera y de su impacto sobre la conciencia moderna. Él es quien primero ha señalado que lo visible mediatizado posee una vida propia, y no sólo eso, sino que es capaz de usurpar el puesto a la vida real. La imagen es más fuerte que la persona y la iconosfera repite el mundo, lo somete y lo domina. La serie de *Mao* otorga al "Gran Timonel", y basándose en la conocida foto que acompañaba el pequeño libro

de las celebridades que les disputan la primera página de todas las portadas.

Un ejemplo puede ayudarnos a comprender el mecanismo de formación de esta existencia icónica: Marilyn Monroe. Esta serie se creó inmediatamente después de la trágica muerte de la actriz. O más exactamente, podríamos decir que fue precisamente su muerte la que proyectó definitivamente a Marilyn en la iconosfera.

Su fantasma conserva las gigantescas dimensiones de la pantalla cinematográfica, pero no es ninguna transposición. Sabemos que Warhol usó como base de su trabajo un fotograma de la película *Niágara* a la que sometió a un *decoupage* drástico. A primera vista puede parecernos que Andy se mostró insensible a los encantos del amplio escote de la actriz, tan hábilmente



Andy Warhol: Gold Marilyn Monroe, 1962.
Técnica mixta, 211,4 x 144,7 cm.

puesto en escena (y oculto) por el encuadre original. Pero tras esta impresión pasajera, advertiremos que el propósito del artista fue el de concentrarse, hasta caer en el fetichismo, en el valor erótico de este rostro y precisamente en su boca. Una serie paralela lo demuestra. Los labios de Marilyn Monroe encarnan una forma onírica, un sueño obsesivo, múltiple y multiplicable al infinito, en proporción directa a su carácter fantasmático, y por tanto, inalcanzable.

La atención que el artista presta al encuadre presenta varios aspectos. Reconocemos el mismo encuadre manipulado de su *Gold Marilyn Monroe* del mismo año. El lienzo mide 211 cm x 144 cm. El fondo dorado ocupa la mayor parte del espacio de la imagen y le dota del "aura" de un icono. Es mi hipótesis que en la formación de la estética warholiana de la imagen múltiple y, a la vez, dotada de "aura", la herencia de la estética del icono desempeñó un



Duane Michals: Andy Warhol y Julia Warhola. 1958

privada -de hijo de emigrantes eslovacos, elevado bajo los preceptos de la estricta religión de católicos de rito bizantino de la Europa Central- desempeñaron también un gran papel en su creación y producción artística.

En una de las fotos que muestran al joven Andy junto a su madre Julia Warhola, en 1958 en Pittsburgh, vemos, aunque algo borrosamente que el microcosmos familiar esta inmerso en un mini-sistema de imágenes, entre las cuales se cuenta el icono. Pero es preciso contar bien las cosas. Sabemos que en vida de su madre, Andy tomaba regularmente la comunión en el rito greco-católico que fue el de sus antepasados, y que aún tras la muerte de aquella seguía asistiendo a misa los domingos, como nos revela su diario. A su muerte ocurrida en 1987, fue enterrado de acuerdo con este mismo ritual en una iglesia atestada de celebridades, y aunque no podemos, y me parece evidente, considerar a A. Warhol como un pintor religioso, si



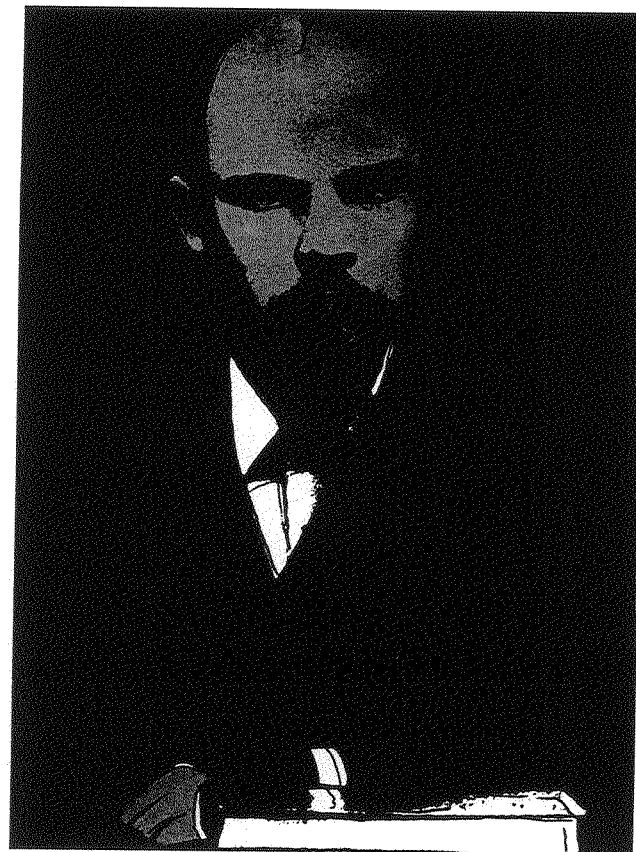
de los rasgos más característicos de la obra de Warhol, es decir la relación entre original y copia, entre lo único/lo múltiple, no podría entenderse sin considerar el lugar privilegiado que la copia ocupó en la fabricación de las imágenes del culto. La fabricación de imágenes múltiples y de imágenes a partir de otras imágenes era, en la época en la que la existencia icónica se daba exclusivamente en el ámbito de lo religioso, no ya una práctica muy extendida, sino y sobre todo, una práctica fundada teóricamente.

El icono pone en relación lo visible con lo invisible sin concesiones al realismo. La cuestión de Homoiosis icónica, o de la semejanza formal, parece poder reducirse a los constitutivos plásticos del facsímil, de la copia material.

Pero, si leemos a Nicéforo, primer teórico del icono:

"El arquetipo es el principio y el modelo que subsiste bajo la forma visible que se figura a partir de él, y es la causa de la que deriva la semejanza. He aquí la definición del icono tal y como podría formularse para todos los iconos artificiales: el icono es una réplica del arquetipo, en el que se encuentra impresa la totalidad de la forma visible y de aquello en cuya huella se constituye, y esto gracias a la semejanza (...) Si ésta no difiere en nada respecto al arquetipo, no es un icono, sino sólo un arquetipo. En consecuencia, el icono es una réplica, una efigie de seres que tienen su propia substancia" (Antirréticos, I, 277 A).

Quizás sería conveniente profundizar un día en este tema del encuentro entre la iconografía política warholiana y sus relaciones con la iconografía religiosa del pasado y la del *star-system* americano. Propongo aquí sólo un avance que deja al descubierto la persistencia de una lejana



Andy Warhol: Lenin, 1986. Serigrafía sobre papel, 100 x 75 cm.