

# Andy Warhol

# Estrella OSCURA

**Textos de sala**

*Andy Warhol. Dark Star*  
**Wall texts**

**La exposición *Andy Warhol. Estrella oscura* ha sido organizada por el Museo Jumex en conjunto con el curador invitado Douglas Fogle. El apoyo de diversas instituciones y colecciones privadas para los préstamos de de obra ha sido esencial para esta exposición.**

***Andy Warhol. Dark Star* has been organized by Museo Jumex in collaboration with guest curator Douglas Fogle. The support of many institutions and private collections for the loans has been essential in realizing this exhibition.**

# Estrella oscura

“Antes de que me dispararan, solía pensar que nunca estaba completamente presente. Siempre sospeché que estaba viendo la televisión en lugar de vivir la vida... En el momento del disparo, y a partir de entonces, supe que estaba viendo la televisión. Los canales cambian, pero todo es televisión”.

—Andy Warhol

Andy Warhol tuvo muchas vidas. Fue el hijo artístico, tímido y enfermo de una familia inmigrante de clase baja en Pittsburgh. Fue el ilustrador comercial más exitoso del mundo publicitario neoyorquino de los años cincuenta. Fue un provocador descarado y polémico del arte contemporáneo, que lanzó el primer balazo del arte pop estadounidense en la forma de treinta y dos “retratos” de Latas de Sopa Campbell’s en la Ferus Gallery en Los Ángeles en 1962. Estas piezas se han convertido en íconos de este movimiento artístico, pero el renombre de Warhol también recae en su carácter de estrella pop icónica: fue la primera celebridad del mundo del arte estadounidense: se volvió una mercancía al igual que sus obras. Su entendimiento de este fenómeno contribuyó a la complejidad y genialidad de su práctica.

Todos creemos conocer la obra de Andy Warhol. Estrellas y muerte, desastres y retratos de celebridades, el artista como máquina, el estudio como fábrica. Fama por quince minutos. Pareciera que hoy en día no se puede voltear hacia ningún lado sin ver la obra de Warhol. Está en todas partes, como el agua. Tomando en cuenta la actual explosión de redes sociales, desastres globales y nuestra obsesión colectiva con la celebridad, es momento de echar otro vistazo al legado de Warhol. La exposición *Andy Warhol. Estrella oscura* revisa a detalle la primera década de la producción artística de Warhol, pasando de su fascinación por las imágenes de productos de consumo masivo a su obsesión con

los desastres y el fenómeno de la celebridad. Existe un impulso utópico en algunas de estas obras, que puede verse en la apreciación de Warhol por la abundancia de los bienes de consumo, como las Latas de Sopa Campbell’s, y por el glamour de las celebridades como Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Elvis Presley y Marlon Brando, que dominaron el mundo mediático de la posguerra. También hay un lado oscuro en la visión warholiana de Estados Unidos: sus imágenes de celebridades fueron producidas al mismo tiempo que sus obras hechas sobre suicidios, latas de atún envenenadas, disturbios raciales, accidentes automovilísticos y la ignominia de la silla eléctrica. La historia se mueve a través de estas imágenes que Warhol seleccionó del flujo de los medios que rodeaban a los habitantes de lo que Henry Luce llamó el “siglo americano”. Sin importar si estaba contemplando a Elvis o a Mao, a Marilyn Monroe o a Jackie Kennedy, Warhol entrenó su ojo para percibir el movimiento de otro tipo de historia, la que se cuenta a través del espejo narcisista de los medios. A través de su técnica de serigrafía, se convirtió en un pintor de historia de finales del siglo XX y un arqueólogo de la prehistoria del mundo de redes sociales que hoy habitamos.

*Andy Warhol. Estrella oscura* reúne más de cien pinturas, dibujos, esculturas, grabados y películas importantes de Andy Warhol de algunos de los mejores museos del mundo para llevarnos en un recorrido por el lado luminoso y el oscuro de la cultura de consumo estadounidense a través de los ojos del artista. En sus obras, Warhol registró una historia invisible de las intersecciones del trauma, la muerte y la cultura de medios que devora a sus propios hijos. Esta fue la estrella oscura que se alzó sobre el nacimiento de Warhol como artista, y sobre su travesía por el corazón de la oscuridad del siglo XX. La pregunta que debemos respondernos es la siguiente: ¿qué tienen que decirnos estas obras sobre el mundo en el que vivimos hoy?

Douglas Fogle

# Dark Star

“Before I was shot, I always thought I was more half-there than all there—I always suspected that I was watching TV instead of living life....Right when I was being shot and ever since, I knew that I was watching television. The channels switch, but it’s all television.”

–Andy Warhol

Andy Warhol had many lives. He was the artistic, shy, and sickly son of a working class immigrant family in Pittsburgh. He was the most successful commercial illustrator in the New York advertising world of the 1950s. He was a brazen and controversial contemporary art provocateur who launched one of the most infamous opening salvos of American Pop Art by exhibiting thirty-two hard-edged “portraits” of Campbell’s Soup Cans at Ferus Gallery in Los Angeles in 1962. Warhol’s paintings of Campbell’s Soup Can paintings have become icons of that movement, but his renown also rests on his status as an instantly recognizable Pop star: America’s first true celebrity artist, he was as much a commodity as his artwork. His understanding of this phenomenon contributed to the complexity and brilliance of his practice.

We all think that we know the work of Andy Warhol. Stars and death. Disasters and celebrity portraits. The artist as a machine. The studio as a factory. Fame for fifteen minutes. It seems as though you can’t look anywhere these days without seeing the work of Warhol. It’s all around us like water. Given the current explosion of social media, global disasters and our collective obsession with reality television, it’s time to look at Warhol’s legacy with fresh eyes. *Andy Warhol. Dark Star* examines the first decade of Warhol’s artistic production moving from his fascination with mass consumer products to his obsession with the phenomenon of celebrity and tragic images of anonymous

disasters that flow through the media. There is a utopian impulse in some of these works that can be seen in Warhol’s appreciation of the post-war abundance of consumer goods—his Campbell’s Soup cans for example—as well as in the glamour of the images of stars such as Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Elvis Presley, and Marlon Brando that dominated the post-war media environment. There is also a darker side to Warhol’s vision of America as his images of stars were made directly alongside paintings featuring news photographs of tragic suicides, poisoned cans of tuna fish, so-called race riots, car crashes, and the shame that was the electric chair. History moves through these images that Warhol culled from the flow of the media that surrounded the inhabitants of what Henry Luce once optimistically called the “American Century.” Whether looking at Elvis or Mao, Marilyn Monroe or Jackie Kennedy, Warhol trained his eye on the movement of a different kind of history... one told through the dark narcissistic mirror of the media. Through his mechanical silkscreen technique he became a history painter of the late twentieth century and an archaeologist of the prehistory of the global world of media that we now inhabit.

Bringing together over one hundred significant works by Warhol from some of the best museums in the world ranging across the media of painting, drawing, sculpture, print making, and film, *Andy Warhol. Dark Star* takes us on a tour through the light and the dark side of post-war American consumer culture as seen through the artist’s eyes. In his works he recorded an invisible history of the intersections of trauma, death, and a celebrity media culture that eats its own young. This was the dark star that rose over Warhol’s birth as an artist and his journey through the heart of darkness of the twentieth century. The question for each of us to answer is the following: what do these works tell us about the world that we live in today?

Douglas Fogle

# Los archivos de Warhol

Después de graduarse del Carnegie Institute of Technology (hoy Carnegie Mellon University) Andy Warhol se mudó a Nueva York con su amigo y colega pintor Philip Pearlstein y llegó a convertirse en el artista comercial más exitoso y mejor pagado de la industria publicitaria. Pronto se volvió el artista comercial más buscado en Madison Avenue. Era uno de los *Mad Men*, pero albergaba grandes esperanzas de cruzar al mundo de las bellas artes en el que habitaban figuras como Willem de Kooning y Jackson Pollock, y más tarde Robert Rauschenberg y Jasper Johns. Más que nada, él quería ser un pintor reconocido, con todo lo que ello implicaba. Esta sala incluye una amplia selección de dibujos y obras sobre papel de Warhol realizadas entre los años cincuenta y setenta, que van desde sus ilustraciones comerciales de zapatos hasta sus comisiones para campañas de servicio público como *The Nation's Nightmare* [La pesadilla de la nación] y “*Dead Stop*” [“Punto muerto”]. Queda claro que su experiencia comercial le dio fundamentos tanto técnicos como conceptuales para su entrada explosiva al mundo del arte durante el nacimiento del arte pop en los años sesenta. En muchas de estas obras destaca la fascinación de Warhol con los periódicos y la publicidad que se volvería el hilo conductor para su apropiación de imágenes en su práctica pictórica.

# Warhol's Archives

After graduating from the art program at Carnegie Institute of Technology (now Carnegie Mellon University) in June 1949, Andy Warhol moved to New York with his friend and fellow painter Philip Pearlstein and went on to become the most successful and best-compensated commercial artist in the advertising industry. He quickly became the most sought after illustrator on Madison Avenue. He was one of the *Mad Men* although with a twist in that he still harbored high hopes of crossing over into the world of fine art populated by the likes of Willem de Kooning and Jackson Pollock and later Robert Rauschenberg and Jasper Johns. Above all else he wanted to be a famous painter, with all that this entailed. This gallery includes a wide array of Warhol's drawings and works on paper from the 1950s to the 1970s ranging from his early commercial illustrations of shoes as well as commissions for public service campaigns such as *The Nation's Nightmare* and *Dead Stop*. It becomes clear that his commercial experience provided him with both a technical and a conceptual grounding for his explosion onto the fine art scene at the birth of Pop Art in the 1960s. Many of these works emphasize his fascination with newspapers and advertising that would become the guiding light for his appropriation of media and advertising images in his later painting practice.

# Los dibujos de Warhol

Warhol era un coleccionista obsesivo de artefactos de su vida personal y laboral. En esta sala también se exhibe una selección de materiales del estudio de Warhol que incluyen dibujos preparatorios, collages e instrucciones para su pinturas de Sillas Eléctricas, Disturbios Raciales, Flores, Marilyns, Jackies, Latas de Sopa, y su Papel tapiz con motivo de vaca. Las vitrinas en el centro de esta sala también incluyen varias de las fuentes periodísticas y publicitarias que utilizó para sus pinturas de Liz, Jackie y Elvis, además de estenciles originales para sus pinturas de Latas de Sopa Campbell's.

Destaca en esta sala el intercambio epistolar al respecto de la presentación de Warhol de su serie *13 Most Wanted Men* [Los 13 hombres más buscados], de 1964, que provenían de los retratos policiales de los criminales más buscados del FBI. Warhol produjo originalmente la pieza *13 Most Wanted Men* para un mural exterior destinado al Pabellón del Estado de Nueva York de Philip Johnson en la Feria Mundial de 1964. Los oficiales de gobierno no estuvieron de acuerdo con estas imágenes y Johnson ordenó que lo quitaran. En lugar de remover la obra, Warhol solicitó al Departamento de Obras Públicas de Nueva York que la cubrieran completamente con pintura plateada, como los muros plateados de la Factory o la “pantalla de plata” misma, lo que provocó que la pieza adquiriera el carácter de un espejo oscuro que reflejaba nuestras propias miradas de medusa. Aquí se exhibe el telegrama de Philip Johnson en el que explica a Warhol que se tiene que quitar la obra, una carta de Warhol con instrucciones de que la pieza debía cubrirse con pintura plateada, y el recibo de la pintura.

# Warhol's Drawings

Warhol was an obsessive collector of artifacts from his personal and work lives. Also on view in this gallery is a selection of source materials from Warhol's studio archives that includes preparatory drawings and collages as well as mechanicals (collages with instructions) for his *Electric Chair*, *Race Riot*, *Flowers*, *Marilyn*, *Jackie and Campbell's Soup Cans* paintings and his *Cow Wallpaper*. The display cases in the center of this gallery also include an array of newspaper, advertising and publicity sources for his *Liz*, *Jackie*, and *Elvis* paintings as well as original stencils for his *Campbell's Soup Paintings*.

Of note in this gallery is an intriguing correspondence regarding the banning of Warhol's presentation of his *13 Most Wanted Men* series of 1964, which were derived from the mug shots of the top criminals on the FBI's most-wanted list. Warhol originally produced *13 Most Wanted Men* for an outdoor mural project commissioned by the architect Philip Johnson for the New York State Pavilion at the 1964 World's Fair in Flushing Meadows, New York. Government officials objected to the images, and Johnson ordered it removed. In response Warhol directed that the mural be obliterated with silver paint—like the silver walls of the Factory or the “silver screen” itself—making the work take on the character of a dark mirror, reflecting our own Medusa-like gazes. On view here are the telegram from Philip Johnson telling Warhol that the work would have to be removed, a letter from Warhol instructing that the work should be covered with silver paint, and the receipt for the paint.

# El cine de la Factory

“Todas mis películas son artificiales, pero bueno, todo es un poco artificial. No sé dónde termina lo artificial y empieza lo real”.

—Andy Warhol

En mayo de 1965 Andy Warhol declaró dramáticamente que abandonaría la pintura y se dedicaría al cine. En sus propias palabras: “me iba a retirar de la pintura. El arte simplemente dejó de ser divertido para mí; lo que me fascinaba era la gente. Quería pasar todo mi tiempo con gente, escuchándolos y haciendo películas sobre ellos.” Para este momento de su carrera, Warhol ya había hecho algunas películas en la Factory al mismo tiempo que realizaba pinturas. En 1963 adquirió su primera cámara de cine, una cámara de mano Bolex de 16mm con la que hizo su primera película, *Sleep* [Sueño]. En este filme de cinco horas se ve al joven poeta John Giorno durmiendo, en un plano extremadamente cerrado. Su cámara era limitada, y sólo podía grabar 100 pies, es decir, cuatro minutos, de filme a la vez, por lo que sus primeras películas fueron experimentales, minimalistas y por lo general sólo utilizaban una cámara en posición fija. Su obra maestra de esta época fue *Empire* [Imperio], un retrato inmóvil de ocho horas del icónico rascacielos, desde el ocaso hasta el amanecer. Otras incursiones de Warhol al cine experimental incluyeron sus películas *Eat* [Comida], *Kiss* [Beso] y *Blow Job* [Mamada], cada una de las cuales registra impasible las funciones humanas básicas descritas en sus títulos. Todos estos filmes tempranos enfatizaban una quietud casi zen, así como una profunda consciencia de la duración del tiempo en nuestras vidas cotidianas.

Cuando la Factory comenzó a convertirse en un lugar de reunión para una mezcla provocativa de alcurnia, celebridades y ciudadanos de la escena artística *underground* del centro de Nueva York, Warhol empezó a producir sus “pruebas de cámara”, llamadas así por la práctica de los productores de Hollywood de probar actores ante la cámara para ver cómo se veían en pantalla. Cientos de individuos famosos y escandalosos aparecieron ante la cámara de Warhol en estos estudios fílmicos de un solo rollo de cuatro minutos cada uno. En estos retratos silentes en blanco y negro solían aparecer residentes habituales de la Fábrica, como las *socialites* Edie Sedgwick y Jane Holzer, artistas famosos como Marcel Duchamp, Bob Dylan y Allen Ginsberg, y un enorme abanico de personalidades del mundo del arte *underground* neoyorquino, como el cineasta experimental Jack Smith. En los cientos de pruebas de cámara que realizó a mediados de los años sesenta, Warhol creó su propio séquito de “Superestrellas”. El estudio del artista, la Factory plateada, se había convertido en un estudio de cine experimental como una verdadera alternativa *underground* al sistema de cine hollywoodense.

# Factory Films

“All my films are artificial, but then everything is sort of artificial. I don’t know where the artificial stops and the real starts.”

–Andy Warhol

In May of 1965 Andy Warhol dramatically declared that he was abandoning painting in favor of filmmaking. In his own words: “I was going to retire from painting. Art just wasn’t fun for me anymore; it was people who were fascinating and I wanted to spend all of my time being around them, listening to them, and making movies of them.” At that point in his career he had already been making films at the Factory alongside the production of his paintings. In 1963 he acquired his first motion picture camera, a hand held 16mm Bolex which he used to make his first film *Sleep*, a five hour long film which shows the young poet John Giorno sleeping in extreme close-up. Complicated by the limitations of Warhol’s silent 16mm Bolex camera that could only shoot 100 feet (or 4 minute) lengths of film at a time, his first films were experimental, decidedly minimal, and often employed a single static camera position. His epic masterpiece of this period was *Empire*, an eight-hour unmoving portrait of the America’s most recognizable skyscraper shot from dusk to dawn. Other early forays by Warhol into experimental cinema included his films *Eat*, *Kiss*, and *Blow Job*, each of which record deadpan depictions of the basic human functions described in their titles. All of these early films emphasized a particularly Zen kind of stillness as well as an acute awareness of the duration of time in our everyday lives.

As the Factory became a gathering place for a provocative mix of celebrities, high society, and denizens of New York’s downtown underground art scene, Warhol began producing what he called his “screen tests” which he named after the practice of Hollywood producers testing actors to see how they appeared on film. Hundreds of individuals—both the famous and the infamously outrageous—appeared before Warhol’s camera in these 4-minute single reel filmic studies. These silent black-and-white portraits featured regular denizens of the Factory such as the socialites Edie Sedgwick and Jane Holzer, famous artists such as Marcel Duchamp, Bob Dylan, and Allen Ginsberg, and an array of figures from the New York underground art scene such as the experimental filmmaker Jack Smith. In the hundreds of screen tests completed by Warhol in the mid-1960s he created his own entourage of what the artist called his “Superstars.” The artist’s studio—the silver Factory—had become an experimental film studio that offered a decidedly underground alternative to the Hollywood studio system.



# La Factory plateada

“Tal vez fue culpa de las anfetaminas, pero fue el momento perfecto para pensar en el plateado. El plateado era el futuro, era espacial, el color de los astronautas... Y también era el pasado, la pantalla de plata... Y tal vez más que cualquier cosa, el plateado era el narcisismo: los espejos son plateados”.

—Andy Warhol

A finales de noviembre de 1963, Warhol mudó su estudio a 231 East 47th Street, en Nueva York. Al nombrar al nuevo estudio “Factory”, la fábrica, lo estableció como un lugar de producción artística y de reunión para la esfera vanguardista *underground* de Nueva York. La característica física que definió este espacio de una bodega fue la transformación realizada por Billy Name, amigo de Warhol. Name lo convirtió en un lugar futurista y excéntrico al cubrir los muros con papel aluminio y pintar toda la superficie que quedaba con pintura plateada en aerosol. La Fábrica plateada de Warhol, combinación de estudio, galería, estudio de cine experimental y laboratorio de vanguardia *underground*, se convertiría en el escenario de los momentos más innovadores y productivos de la vida del artista.

En la Factory había grupos de asistentes de Warhol produciendo serigrafías mientras otros filmaban pruebas de cámara de las visitas, con una cámara de 16mm. La “gente topo”, el grupo de amigos inadaptados, talentosos y enloquecidos por las anfetaminas de Billy Name, se codeaban con socialites como Edie Sedgwick (la musa y confidente de Warhol que moriría trágicamente de una sobredosis a los 28 años), músicos como Lou Reed, John Cale y Nico del grupo Velvet Underground,

a quienes Warhol apoyó con la producción de su happening experimental musical *The Exploding Plastic Inevitable* en 1966–1967, y un sinfín de otros artistas, celebridades y personalidades del Nueva York underground que Warhol llamaría sus “Superestrellas”.

Muchas de las fotografías que aquí aparecen revelan la vida en la cumbre de la Factory plateada de Warhol. El artista volvió a mudar su estudio en 1968 justo arriba de 14th Street en Nueva York y, para entonces, la Factory era más un lugar de negocios que un estudio de artista. El mismo año, la obra y la psique del artista se verían socavadas por el atentado sobre su vida ejecutado por Valerie Solanas, la líder (y único miembro) del movimiento feminista revolucionario SCUM, la Sociedad para Descuartizar Hombres. Este evento anunciaba el final de esta fértil época de la trayectoria de Warhol, pues dejaría atrás al grupo más sórdido de vidiores que le dieron a su Factory plateada mucho de su espíritu vanguardista.

# The Silver Factory

“It must have been the amphetamine but it was the perfect time to think silver. Silver was the future, it was spacey—the astronauts... And silver was also the past—the Silver Screen... And maybe more than anything else, silver was narcissism— mirrors were backed with silver.”

–Andy Warhol

At the end of November 1963 Warhol moved his studio to 231 East 47th Street in New York. Naming it the “Factory” the artist established it as both a site of artistic production and a meeting place for New York’s avant-garde underground scene. The defining physical characteristic of this non-descript warehouse space was its transformation by Warhol’s friend Billy Name into something futuristic and otherworldly by covering the walls with tin foil and spray-painting every other surface with silver paint. A combination artist studio, salon, experimental film studio, and cutting-edge underground laboratory, Warhol’s silver Factory would become the site of the artist’s most innovative and productive moments of his career.

At the Factory, groups of Warhol’s assistants would produce his silk screen paintings while others filmed screen tests of visitors with a 16mm film camera. The talented amphetamine crazed artistic misfits called the “mole people”—a group Billy Name’s friends—would mix with the likes of socialites such as Edie Sedgwick (Warhol’s wild confidant and muse who would tragically die of a drug overdose at the age of 28), musicians such as Lou Reed, John Cale, and Nico from the band Velvet Underground who Warhol championed by producing their experimental musical happening *The Exploding Plastic Inevitable* in 1966-1967, and myriad other artists, celebrities and New York underground figures whom Warhol dubbed his “Superstars.”

Many of the photographs on view here depict life at the height of Warhol’s silver Factory. The artist moved his studio again in 1968 to just above 14th Street in New York and at that point the Factory looked more like a place of business than an artist’s studio. Later that year, Warhol’s traumatic near death at the hands of Valerie Solanas, the self-styled leader (and only member) of the revolutionary feminist group SCUM, the Society for Cutting Up Men, would leave dark fault lines in the artist’s work and psyche. This event heralded the end of this fertile period of Warhol’s career as he would leave behind the seedier drug fueled underground hanger’s on that gave the earlier silver Factory its avant-garde edge.

*Where Is Your Rupture?*, 1963-1964

(¿Dónde está tu ruptura?)

The Broad Art Foundation

En *Where Is Your Rupture?* vemos la convergencia del cuerpo ideal del deseo consumista y el cuerpo político. La imagen, apropiada de un anuncio de las páginas de un tabloide, tal vez el *National Enquirer*, indica de manera esquemática ocho posibles sitios de “ruptura” en el cuerpo. Esta pintura es una de las primeras que realizó Warhol después de dejar su carrera como ilustrador comercial y entrar al mundo del arte contemporáneo. En una imitación de los medios impresos de reproducción mecánica, Warhol usó un proyector para agrandar y calcar la imagen. Sin embargo, su reproducción evidencia la mano del artista (en contraste con obras posteriores que logran eliminarla completamente). El tono de venta del anuncio original se ha borrado, dejando sólo la pregunta “¿dónde está tu ruptura?”. Es una pregunta acertada, pues la palabra *ruptura* puede asumir muchos significados. Podemos tomarle la palabra al material de origen e imaginar a un consumidor estadounidense envejecido con dolores y malestares, al que se le habla de hernias y otras aflicciones. Podemos proyectar en esta imagen los deseos de los consumidores de posguerra de mejorarse a sí mismos, ya que esta obra fue creada junto con pinturas que se basaban en anuncios de cirugía plástica. O también podemos leerlo como un himno a todo lo que estaba por venir en la siguiente década de la carrera de Warhol, tanto en términos de su temática como de su innovación estética. De aquí en adelante, en la trayectoria de Warhol la ruptura sería tanto el tema como el método de su obra.

In *Where Is Your Rupture*, we see the convergence of the prospective ideal body of consumer desire and the body politic. Appropriated from an advertisement in the pages of a tabloid newspaper, possibly the *National Enquirer*, the diagrammatic image points to eight possible sites of “rupture” on the body. This painting is one of the first that Warhol made after he left his career in commercial illustration and entered the world of contemporary art. Mimicking mechanically reproduced print media, Warhol used a projector to enlarge and trace the image. His reproduction, however, contains blatant evidence of the artist’s hand (unlike later works that demonstrate a complete removal of it). The sales pitch from the original source material has been erased, leaving in its wake only the query “where is your rupture?” It is a good question, for *rupture* can take on many meanings. We can take the source material at its word and imagine an aging American consumer with aches and pains being spoken to about hernias and other afflictions. We can project onto this image Warhol’s channeling of the desires of postwar consumers to improve themselves, as this work was created alongside paintings that also appropriated ads for plastic surgery. Or, we can read it as an anthem for all that was to come in the next decade of Warhol’s career, in terms of both his aesthetic innovation and his subject matter. Rupture is both the theme of this work as well as Warhol’s method moving forward from this point in his career.

### **Mao, 1973**

The Art Institute of Chicago; Mr. and Mrs. Frank G. Logan  
Purchase Prize and Wilson L. Mead funds

Según *Holy Terror*, la biografía que Bob Colacello escribió sobre Warhol, la idea de crear retratos del revolucionario chino Mao Tse-Tung comenzó con Bruno Bischofberger, el distribuidor y patrocinador de Warhol en Zúrich. Él le sugirió a Warhol volver a la pintura con retratos de las personalidades más importantes del siglo XX. Siempre a favor de la adoración de las celebridades, Warhol mencionó que había leído en la revista *Life* que Mao Tse-Tung era la persona más famosa del mundo en ese entonces. La omnipresencia forzada de la imagen de Mao en China y su semejanza con una serigrafía atrajo a Warhol desde el primer momento. Como señala David Bourdon en su biografía de Warhol, al artista le encantaba la idea de hacer pinturas similares al “mismo cartel que puedes comprar en una tienda de pósteres”.

En 1972, Warhol comenzó a crear una serie de retratos serigrafiados del líder comunista chino Mao Tse-Tung (1893–1976). En cientos de obras que iban de dimensiones épicas de casi cinco metros de altura a proporciones modestas de sólo treinta centímetros, Warhol serigrafió y luego pintó a mano sencillas imágenes frontales del revolucionario chino, apropiadas de la fotografía icónica impresa en *Citas del Presidente Mao Tse-Tung*, conocido coloquialmente como el Pequeño Libro Rojo. De casi cinco metros de altura, este *Mao* forma parte de un grupo de cuatro Maos “gigantes” que Warhol exhibió juntos por primera vez en París en 1974. Esta imagen monumental imita las representaciones del líder que se exhibían a lo largo y ancho de China durante y después de la Revolución Cultural (1966–1976), entre ellas la enorme imagen colocada en la Plaza de Tiananmén. Las pinturas de Mao, perfectas encarnaciones pictóricas del culto a la personalidad, demuestran la lógica que subyace a la obra de Warhol, en la que la fama, la infamia y la celebridad se manifiestan a plenitud en un mundo que ha sido alterado para siempre por la expansión de los medios globales.

Warhol’s idea for creating portraits of Mao Zedong, the Chinese Communist revolutionary, began, according to Bob Colacello’s biography of Warhol, *Holy Terror*, with Bruno Bischofberger, Warhol’s long-time dealer and supporter in Zurich. He suggested that Warhol return to painting by making portraits of the most important figures of the 20th Century. Ever the enthusiast for celebrity adoration, Warhol mentioned that he had read in *Life* magazine that Mao Zedong was the most famous person in the world at that time. The enforced ubiquity of Mao’s image in China and its resemblance to a silkscreen instantly attracted Warhol. As David Bourdon notes in his Warhol biography, he thought it would be great to make paintings similar to “the same poster you can buy in a poster store.”

In 1972 Warhol began to produce a series of silkscreened portraits of the Chinese Communist leader Mao Zedong (1893–1976). In hundreds of works heroically scaled from nearly fifteen feet high down to a modest twelve inches, Warhol screened and then hand-painted single frontal images of the Chinese revolutionary appropriated from the iconic photograph printed in *The Quotations of Chairman Mao*, known colloquially as the Little Red Book. Nearly 15 feet tall, *Mao* is one of a group of four so-called “giant” Maos that Warhol exhibited together for the first time in Paris in 1974. This monumental image mirrors representations that were displayed throughout China during and after the Cultural Revolution (1966–1976) including an enormous image of the Chinese leader that hung in Tiananmen Square. As a perfect painterly embodiment of the cunning operations of the cult of personality, the Mao paintings demonstrated the ultimate underlying logic of Warhol’s works in which fame, infamy, and celebrity played themselves out across a world forever changed by the expansion of global media.

*White Burning Car III*, 1963

[Auto en llamas blanco III]

The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

“Supongo que fue la imagen del avión estrellado, la primera plana del periódico; *MUEREN 129*. También estaba pintando las Marilyns. Me di cuenta de que todo lo que estaba haciendo tenía que ver con la muerte. Era Navidad o el Día del Trabajo, un día festivo, y cada vez que encendías el radio decían algo como ‘van a morir 4 millones’. Así empezó. Pero cuando ves una imagen espantosa una y otra vez, deja de tener efecto.”

—Andy Warhol

En el otoño de 1962, al mismo tiempo que desarrollaba su fascinación por el lado oscuro de la fama a través de Marilyn, Liz y Jackie, Warhol volcó simultáneamente su atención a su anverso al explorar los desastres anónimos, frecuentes y perfectamente ordinarios que el crítico Peter Schjeldahl llama “imágenes de catástrofes plebeyas”. Warhol utilizó la palabra *desastre* para describir sus pinturas serigrafiadas de suicidios, accidentes automovilísticos, sillas eléctricas y otras tragedias que seleccionó del implacable flujo de imágenes en periódicos y revistas. La palabra *desastre* proyectaría una larga sombra sobre la obra de Warhol durante varios años. En efecto, el mismo Warhol parecería haber nacido bajo una estrella oscura. En sus pinturas se inscriben augurios del futuro destino del artista a manos de la fascinación de los medios por la fama y la tragedia.

¿Qué sabemos del hombre que aparece en la pintura *Ambulance Disaster* [Desastre de ambulancia], o de la mujer retratada en *1947 White* [1947 Blanco], quien se aventó de un edificio y abolló con su cuerpo el techo de un coche? ¿Qué sabemos de las víctimas de accidentes automovilísticos que se tambalean repetitivamente por sus lienzos verdes, anaranjados, plateados, morados y rojos, como si los viéramos a través de una televisión vieja con una falla de sincronismo? A veces podemos descifrar la identidad de las víctimas, como es el caso en la serie de pinturas del “Tunafish Disaster” [Desastre del atún], elaboradas en 1963 y obtenidas del *Newsweek* del 1 de abril del mismo año, que documentaban las muertes de varias mujeres por haber comido atún contaminado (una pieza de esta serie está expuesta en esta sala). Pero incluso cuando sabemos quiénes son, sus historias se desvanecen rápidamente ante el flujo torrencial de imágenes mediáticas. En su conjunto, estas obras constituyen un género de pintura histórica para el mundo moderno de los años sesenta, al narrar las anónimas y trágicas muertes de algunos individuos que quizás no fueron personajes históricos pero que habían vivido sus vidas. Los desastres de Warhol dieron una nueva monumentalidad a las microhistorias de los no nombrados, los olvidados y los caídos, y lograron conectar el progreso con su terrible contraparte.

“I guess it was the big plane crash picture, the front page of a newspaper; *129 DIE*. I was also painting the Marilyns. I realized that everything I was doing must have been Death. It was Christmas or Labor Day—a holiday—and every time you turned on the radio they said something like ‘4 million are going to die.’ That started it. But when you see a gruesome picture over and over again, it doesn’t really have any effect.”

–Andy Warhol

As fascinated as he was with the dark side of fame in the form of Marilyn, Liz, and Jackie, in the fall of 1962 he concurrently turned his attention to its obverse in an exploration of the anonymous, frequent, and all too ordinary disasters that the critic Peter Schjeldahl once referred to as “images of plebeian catastrophe.” Warhol took up the word *disaster* to describe his silk-screen paintings of suicides, car crashes, electric chairs, and other tragedies that he culled from the relentless flow of images in newspapers and magazines. The word *disaster* would cast a long shadow over Warhol’s work for years to come. Indeed, Warhol himself might be seen to have been born under a dark star, his paintings an augury of the artist’s future fate at the hands of the media’s fascination with fame and tragedy.

What do we know of the man who is the subject of Warhol’s painting *Ambulance Disaster* or the woman who threw herself off a building, her body crushing the roof of a car below in his painting *1947 White*? Or of the victims of any of the car crashes that repetitively stagger across his green, orange, silver, purple, and red canvases like the misaligned vertical roll on a vintage television screen? Even in a case in which we can decipher the identities of the victims—as in Warhol’s series of *Tunafish Disaster* paintings of 1963 sourced from the April 1, 1963, issue of *Newsweek* (an example of this series can be seen in this gallery), which documented the deaths of several women from cans of tainted tuna fish—their stories quickly fade in the wake of the torrential flood of media images. Taken together, these works constitute a genre of history painting by other means for the modern world of the 1960s, recounting the anonymous tragic deaths of individuals who might not have been world historical figures but lived their lives nonetheless. Warhol’s disasters brought a new kind of monumentality to the micro-histories of the unnamed, the forgotten, and the fallen while making a direct connection between the mutual interconnectivity of progress and its dark counterpart.

*Marilyn Monroe in Black and White (Twenty-Five Marilyns)*, 1963  
[Marilyn Monroe en blanco y negro (Veinticinco Marilyns)]  
Moderna Museet, Stockholm; adquisición de 1965

En sus Marilyns en serie, como *Marilyn Monroe in Black and White* [Marilyn Monroe en blanco y negro], en la que aparecen veinticinco imágenes repetidas de la actriz, la vemos pasar de la definición a la anulación casi total. La diferencia en la repetición es la clave de esta obra: la malla del panel en blanco y negro se tapa durante el proceso y las repeticiones de su retrato empiezan a desfallecer y disolverse al negro, como si un pedazo de celuloide se hubiera atorado en el proyector y la lámpara estuviera quemando el filme. Es una metáfora acertada para la imagen de una actriz que se convertiría en el prototipo de la trágica estrella descarrilada de Hollywood.

Uno puede ver en los defectos, cancelaciones, errores de registro y repeticiones compulsivas de las superficies serigrafiadas de Warhol una especie de resistencia a estas rapaces fuerzas de la oscuridad. Paradójicamente, en estas obras también se manifiesta una especie de humanización de Monroe, como si el registro desalineado de la serigrafía permitiera una brecha en la rigurosa imagen pública de este perfecto ejemplo de estrella devorada por la fama. La entrecortada repetición de estas imágenes alzó un velo y permitió que escapara un poco de luz a la inmensa fuerza gravitacional del hoyo negro que son los medios y la cultura de la celebridad.

In his serial Marilyns such as *Marilyn Monroe in Black and White* (1962) with its twenty-five repeated images of the actress, we see her move from clear definition to nearly complete obliteration. Difference in repetition is the key to this work as the silkscreen gets clogged and entire rows of her likeness begin to stutter and fade as if a piece of celluloid had gotten stuck in a projector and the lamp had begun to burn the film. This is an apt metaphor for an image of an actress who would become the prototype of the tragic Hollywood celebrity flameout.

In the mistakes, cancellations, misregistrations, and compulsive repetitions of Warhol's silk-screened surfaces, however, one can also see a kind of resistance to these rapacious forces of darkness. There is paradoxically a kind of humanizing of Monroe in these works, as if the shifted register of the silk-screen alignment allowed a gap in the tightly maintained public persona of this textbook case of a star devoured by fame. The stuttering repetition of these images lifted a veil and allowed a bit of light to escape the gravitational force of the black hole that is the media and celebrity culture.

*Silver Liz*, 1963  
[Liz plateada]  
Colección privada

“Sería muy glamuroso reencarnar como un anillo enorme en el dedo de Elizabeth Taylor”.

—Andy Warhol

Se ha dicho que Andy Warhol no creía nada hasta que lo leía en un periódico. Para la primavera de 1962, los problemas médicos y la turbulenta vida personal de Elizabeth Taylor, a sus 30 años de edad, habían llamado la atención de los medios de comunicación de Estados Unidos. Como Marilyn Monroe, la vida de Taylor fue marcada por su fama en Hollywood así como por eventos dramáticos, una combinación que solía atraer a Warhol. Para el otoño del mismo año, los *paparazzi* estaban obsesionados con Elizabeth Taylor, que en ese entonces estaba filmando *Cleopatra*, la película épica de Joseph L. Mankiewicz (1963). La extravagante producción fue interrumpida varias veces debido a las graves y muy públicas crisis de salud de Taylor. Según Warhol, “empecé a trabajar esas imágenes [de Elizabeth Taylor] hace mucho tiempo, cuando ella estaba muy enferma y todos decían que se iba a morir. Ahora que las estoy volviendo a hacer, estoy pintando de colores brillantes sus labios y sus ojos”. Warhol tomó sus imágenes de la revista *Life* en su edición del 13 de abril de 1962, que dedicaba su portada y un amplio reportaje a Taylor bajo los encabezados: “Una nueva y resplandeciente página en la leyenda de Liz” y “Llegar a la juventud en la tierra del celuloide”. Con estas imágenes Warhol crearía sus primeras pinturas dedicadas a esta diosa de la pantalla en obras como *Silver Liz as Cleopatra* [Liz plateada como Cleopatra], aquí exhibida. En 1963 produciría sus icónicas series de pinturas de una sola imagen “*Silver Liz*” [Liz plateada] y “*Early Colored Liz*” [Liz a color], que establecerían a Taylor como un punto fijo en su panteón.

“It would be very glamorous to be reincarnated as a big ring on Elizabeth Taylor’s finger.”

—Andy Warhol

It has been said that Andy Warhol did not believe anything until he read it in the newspaper. By the spring of 1962, the medical problems and turbulent personal life of 30-year-old Elizabeth Taylor had attracted the attention of the national media. She, like Marilyn Monroe, was marked by her Hollywood fame as well as dramatic events—a combination that often captured Warhol’s attention. By the fall of that year the *paparazzi* were obsessed with Elizabeth Taylor, who was then filming Joseph L. Mankiewicz’s epic *Cleopatra* (1963). The extravagant production was halted several times due to Taylor’s serious and very public health crises. As Warhol suggested, “I started those [pictures of Elizabeth Taylor] a long time ago, when she was so sick and everybody said that she was going to die. Now I’m doing them all over, putting bright colors on her lips and eyes.” Taking his source images from the April 13, 1962, issue of *Life* magazine, which devoted its cover and a large spread to Taylor under the banner headlines “Blazing New Page in the Legend of Liz” and “Coming of Age in Celluloid-land,” Warhol would create his first paintings devoted to this screen goddess in works such as *Silver Liz as Cleopatra* which can be seen on the opposite wall. In 1963 he would go on to produce his iconic series of single-image *Silver Liz* and *Early Colored Liz* paintings, which established Taylor as a fixed point in his pantheon.



***Tunafish Disaster, 1963***  
**[Desastre del atún]**  
Cortesía de Cy Twombly Foundation

Andy Warhol produjo varias pinturas basadas en unas fotografías y un pie de foto que aparecieron en la revista *Newsweek* de abril de 1963. Bajo el titular “Dos sándwiches de atún”, que es lo que dos residentes de los suburbios —Margaret McCarthy y Colette Brown— habían comido ese día, el artículo describe con lujo de detalle los eventos que llevaron a su envenenamiento fatal por botulismo. El texto está acompañado por una imagen de una lata de atún del cargamento contaminado, junto con los retratos de las dos víctimas.

En entrevista con Gene Swenson en noviembre de 1963, Warhol insinuó que su primera exposición individual en Europa llevaría el título *Death in America* [Muerte en América]. La exhibición que inauguró en la galería de Ileana Sonnabend en París en enero de 1964, que incluía ejemplos de sus imágenes de suicidios, accidentes automovilísticos, disturbios raciales y la silla eléctrica, nunca llevó este título, pero quedaba claro que para Warhol cualquier retrato de la experiencia estadounidense quedaría incompleto si no se exploraba su lado oscuro. En contraste con sus célebres heroínas, los accidentes automovilísticos y suicidios mostraban otro tipo de fama. En sus pinturas de desastres, la máxima de Warhol de que “en el futuro todos serán famosos por quince minutos” toma un carácter terrible. El anonimato de la persona ordinaria es completamente suprimido en la tragedia banal de la muerte accidental. Este tipo de fama es fugaz, y su índole trágica no hace más que alimentar el hambre de la maquinaria mediática hasta que llega la siguiente muerte para reemplazarla.

Andy Warhol produced several paintings based on photographs and an accompanying caption that appeared in an April 1963 issue of *Newsweek*. Under the headline “Two Tuna Sandwiches,” which is what suburban neighbors Mrs. Margaret McCarthy and Mrs. Colette Brown had consumed for lunch, the article described in great detail the events leading up to their fatal poisoning from botulism. It was accompanied by an image of a tuna fish can from the tainted shipment along with headshots of the two victims.

In an interview with Gene Swenson in November 1963, Warhol suggested that he was going to call his first solo exhibition in Europe *Death in America*. While the title was never used for his exhibition at Ileana Sonnabend’s gallery in Paris in January of 1964—which included examples of his suicide, electric chair, car crash, tunafish and “race riot” pictures—it was clear that for Warhol a portrait of the American experience would be incomplete without a look at its dark side. In counterpoint to his celebrity heroines, the car crashes and suicides depicted another kind of fame. In his disaster paintings, Warhol’s dictum that “in the future everyone will be famous for fifteen minutes” takes on a deeply foreboding aspect as the anonymity of the everyman is erased in the banal tragedy of death by accident. This sort of fame is fleeting, and its tragic qualities simply feed the hunger of the media machinery before the next death takes its place.

**100 Cans, 1962**

**[100 latas]**

Colección Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nueva York

Después de la conmoción inicial que produjo la exposición de treinta y dos latas de Sopa Campbell's en la Ferus Gallery en Los Ángeles, en julio de 1962, Warhol se dedicaría a producir varios lienzos de gran formato de Sopas Campbell's en lo que sería su primer uso de imágenes en serie. Entre estos se encuentra *100 Cans* [100 latas], aquí exhibido, en la que pueden verse diez filas de diez latas apiladas una sobre otra. Posteriormente, en las pinturas de latas de sopa Campbell's aplastadas y rotas, como *Big Torn Campbell's Soup Can (Pepper Pot)* [Gran lata de sopa Campbell's rasgada (Pimentón)], Warhol jugó con nuestras expectativas del objeto perfecto de consumo al rasgar y destrozar las etiquetas de sus modelos, dejando a su paso los vestigios desgarrados y las auras heridas de estos ahora indeseables productos.

En estas pinturas se rompe la burbuja del fetiche de la mercancía, y lo único que queda son las premonitorias sombras grises de la piel de aluminio de las latas, acentuadas por los estigmas rojos y blancos de sus etiquetas rotas. Llama la atención la similitud entre estas pinturas y la famosa fotografía tomada por Richard Avedon en 1969 que retrataba en blanco y negro el torso herido de Warhol. En este caso, las cicatrices del artista, originadas por su casi asesinato a manos de Valerie Solanas, una mujer asidua a la Fábrica, parecerían ser un eco de las etiquetas rotas de la Lata de Sopa Campbell's. La paradójica y hereje profanación del templo de consumo (todos pensábamos que Warhol *amaba* la sopa Campbell's) sería un portento de fuerzas más oscuras que aparecían en el horizonte.

After the initial explosion of attention surrounding the exhibition of Warhol's thirty-two Campbell's Soup Cans at the Ferus Gallery in Los Angeles in July of 1962, the artist would go on to produce a number of large Campbell's Soup Can canvases that featured his first use of serial images, including *100 Campbell's Soup Cans* (on view here), which rendered ten rows of ten cans stacked one on top of the other. In Warhol's subsequent crushed and torn Campbell's Soup Can paintings such as *Big Torn Campbell's Soup Can (Pepper Pot)*, part of a series of six similar painting that he made in 1962, Warhol played with our expectations of the perfect object of consumption by ripping and tearing the labels of his models, leaving in their wake the scarred remnants and damaged auras of these now less than desirable products.

In these paintings the bubble of the commodity fetish is burst, and all that is left are the foreboding gray shadows of the aluminum flesh of the cans punctuated by the red and white stigmata of their torn labels. The similarity between these paintings and Richard Avedon's famous 1969 black-and-white photographic portrait of Warhol's traumatized torso is striking. In this case the scarred flesh of the artist that resulted from his near-assassination by the Factory hanger-on Valerie Solanas would seem to echo the ripped labels on the Campbell's Soup Can. Warhol's seemingly paradoxical and eminently heretical desecration of the temple of consumption (we thought he *loved* Campbell's Soup) would prove to be a portent of darker forces mobilizing on the horizon.

**Big Torn Campbell's Soup Can (Pepper Pot), 1962**  
**[Gran lata de sopa Campbell's rasgada (Pimentón)]**  
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

“Solía beberla [la sopa Campbell's]. Solía comer lo mismo todos los días, durante veinte años, supongo, lo mismo una y otra vez. Alguien ha dicho que mi vida me ha dominado; me gustó esa idea”.

—Andy Warhol

Warhol había jugado con la imagen de las latas de sopa Campbell's desde 1961. Sin embargo, en su famosa exposición de treinta y dos Latas de Sopa Campbell's en la Ferus Gallery de Los Ángeles en julio de 1962 dio un paso radical en la historia del arte de posguerra al dedicarse a pintar fríos “retratos” individuales de cada una de las variedades existentes de la sopa. La reacción inicial a estas obras fue de indignación y sorpresa, pues varios críticos las leían como celebraciones acrílicas del consumo en masa sin sentido. Un crítico de *Los Angeles Times* escribió: “Este joven ‘artista’ es un tonto desinformado o un charlatán testarudo.” Por supuesto, hubo muchos otros a quienes la obra les pareció liberadora, entre ellos John Coplans, editor de la entonces nueva revista de la costa oeste *Artforum*, quien más tarde curaría la retrospectiva de Warhol en el Pasadena Art Museum en 1970. Coplans proclamaría en noviembre de ese año a estas pinturas como “famosas”.

“I used to drink it [Campbell's Soup]. I used to have the same lunch every day, for twenty years, I guess, the same thing over and over again. Someone said my life has dominated me; I liked that idea.”

—Andy Warhol

Although Warhol had played with the image Campbell's Soup Cans as early as 1961, in his famous exhibition of thirty-two Campbell's Soup Cans at the Ferus Gallery in Los Angeles in July of 1962, he made a radical gesture in the history of postwar art by painting affectless individual “portraits” of all the existing varieties of the popular soup. The initial reaction to these works was one of outrage and shock as several commentators read them as uncritical celebrations of mindless mass consumption. A critic for the *Los Angeles Times* wrote, “This young ‘artist’ is either a soft-headed fool or a hard-headed charlatan.” Of course there were many others who found the work to be liberating, such as John Coplans, the editor of the then new West Coast journal *Artforum*, who would later curate Warhol's retrospective at the Pasadena Art Museum in 1970. By November of that year Coplans would proclaim that these paintings are “now famous.”

***Marilyn Monroe's Lips, 1962***

**[Labios de Marilyn Monroe]**

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution,  
Washington, DC; donación de Joseph H. Hirshhorn, 1972

Los deslices transformadores del proceso serigráfico de Warhol pueden verse en su pieza *Marilyn Monroe's Lips* [Labios de Marilyn Monroe], un lienzo de gran formato de dos paneles que aísla los evocativos labios de la actriz y los reproduce 162 veces. Una vez más, uno de los paneles está en color y el otro en blanco y negro. Aquí el sexo y la muerte alcanzan una cercanía íntima; la imagen fragmentada de los labios hipersaturados de Monroe se convierte en una especie de relicario, un fetiche violentamente desencarnado que adquiere un carácter monstruoso, casi caníbal.

The transformative slippages of Warhol's silk-screen process could be seen in his work *Marilyn Monroe's Lips* (1962), a massive two-panel canvas that isolates the actress's incredibly evocative lips and reproduces them 162 times, with one panel in color and the other in black and white. Here sex and death come into intimate proximity as the fragmented image of Monroe's hyper-saturated lips becomes a kind of painterly reliquary, a violently disembodied fetish that takes on a monstrous, cannibalistic quality.

## **Marilyn, 1967**

The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

“No siento que en mis pinturas esté representando a los símbolos sexuales de nuestra época, como Marilyn Monroe o Elizabeth Taylor. Yo veo a Monroe como cualquier otra persona. En cuanto al simbolismo de pintarla en colores violentos: es belleza, ella es bella y si hay algo que es bello son los colores lindos, y ya. O algo. La imagen de Monroe era parte de una serie que estaba haciendo sobre la muerte, de gente que se había muerto de diferentes maneras. No había una razón profunda para hacer una serie sobre la muerte, no había víctimas de su época; no había ninguna razón para hacerla, sólo una razón superficial”.

—Andy Warhol

Las primeras pinturas serigrafiadas de celebridades que Warhol realizó en el verano de 1962 estaban dedicadas a las jóvenes estrellas de Hollywood Natalie Wood, Warren Beatty y Troy Donahue. Sin embargo, ninguna de estas obras tenía el nivel de patetismo que pronto impregnaría la obra del artista. No fue hasta que recurrió a la imagen de Marilyn Monroe que el acoplamiento entre la celebridad y el desastre llegaría a su plenitud. Warhol comenzó a producir estas imágenes de Monroe inmediatamente después de su suicidio el 5 de agosto de 1962, el cual, cabe mencionar, ocurrió justo cuando Warhol estaba comenzando a experimentar con el proceso de serigrafía en sus pinturas.

La muerte de Monroe fascinó a Warhol, tal vez porque detectó en ella un poco del poder que otorga el lustre plateado del espejo narcisista de Hollywood. Al trabajar con imágenes tanto individuales como en serie de la estrella, el uso de la serigrafía permitiría que la diferencia y la repetición se convirtieran en la lógica imperante de su obra. No fue hasta que Warhol comenzó a serigrafiar imágenes de Marilyn en serie (en múltiplos de veinte, cincuenta, cien, etcétera) que se manifestaría el vínculo entre el estrellato y los oscuros impulsos caníbales de la incipiente cultura mediática. En el fondo de las Marilyn en serie de Warhol hay un reconocimiento de una cultura en la que la adoración se traduce en una especie de consumo. Devoramos y descartamos a los íconos que amamos a través de los medios.

“I don’t feel I’m representing the main sex symbols of our time in some of my pictures, such as Marilyn Monroe or Elizabeth Taylor. I just see Monroe as just another person. As for whether it’s symbolical to paint Monroe in such violent colors: it’s beauty, and she’s beautiful and if something’s beautiful it’s pretty colors, that’s all. Or something. The Monroe picture was part of a death series I was doing, of people who had died by different ways. There was no profound reason for doing a death series, no victims of their time; there was no reason for doing it at all, just a surface reason.”

–Andy Warhol

Although Warhol’s first silk-screened paintings of celebrities in the summer of 1962 were devoted to the young Hollywood stars Natalie Wood, Warren Beatty, and Troy Donahue, none of these works held the same level of pathos that would soon infuse Warhol’s work. It wasn’t until he turned to the image of Marilyn Monroe that the connection between celebrity and disaster would come to its mature realization. Warhol began producing these images of the actress just after her suicide on August 5, 1962, which was incidentally precisely the moment that Warhol had begun experimenting with the silk-screen process in his painting practice.

As he perhaps sensed something of the power of the silvery tain of the narcissistic Hollywood mirror, Monroe’s death fascinated Warhol. As he worked with both single and serial images of the starlet, Warhol’s use of the silk-screen process would allow difference and repetition to become the reigning logic of his work. It wasn’t until Warhol began screening serial images of Marilyn (in multiples of twenty, fifty, one hundred, and so on) that the connection between stardom and the dark, cannibalistic impulses of a burgeoning media culture would reveal itself. At the heart of Warhol’s serial Marylins there is an acknowledgment of a culture in which adoration results in a kind of consumption. We devour and discard the icons that we love through the media.

***Self-Portrait*, 1966**

**[Autorretrato]**

The Eli and Edythe L. Broad Collection

“Si quieres saberlo todo sobre Andy Warhol, sólo tienes que ver la superficie: de mis pinturas, de mis filmes y de mí, y ahí estoy. No hay nada detrás”.

—Andy Warhol

La fama y la celebridad no solamente eran importantes para Warhol como temática de su obra: también estaba enamorado de la idea de ser famoso él mismo. Uno de sus primeros acercamientos al mundo de Liz, Marilyn, Marlon, Elvis y demás estrellas de Hollywood fue realizar su propio autorretrato. El primero de ellos fue comisionado por la coleccionista Florence Barron a finales de 1963 y para realizarlo Warhol se basó en fotografías tomadas en una cabina de fotos automáticas. La serie de autorretratos más conocida es la representada en este *Self-Portrait* con su cuadrícula de seis lienzos individuales con colores casi psicodélicos. El material fotográfico original de estas imágenes no fue tomado en una cabina de fotos. Su pose es mucho más cuidada. En sus obras Warhol utilizó colores intensos y saturados para dar variación a la repetición de la misma imagen. Warhol, quien creó más de cincuenta piezas en esta serie, utilizaría estas obras como una especie de ejercicio de branding o de mitificación, proyectándose como un artista contemplativo del mismo nivel de celebridad que las estrellas que pintaba. En retrospectiva, estas pinturas convirtieron a Warhol en un ícono al nivel de sus pinturas de Marilyn Monroe. En esta sala también se encuentra expuesto un ejemplo de otra de sus series de autorretratos.

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

—Andy Warhol

As obsessed as Warhol was with fame and celebrity as a subject, he was equally enamored with the idea of being famous himself. One of the first moves he made towards entering the world of Liz, Marilyn, Marlon, Elvis and the other Hollywood stars that he painted, was making his own self-portrait. His first self-portrait was commissioned by the collector Florence Barron in late 1963 and used photographs taken in a photo booth. By far his most well-know body of self-portraits was the series represented here in *Self-Portrait* with its grid of six almost psychedelically colored individual canvases. The original source photograph for these works was not taken in a photo booth image. It is far more carefully posed. With his serial repetition of the same image over and over Warhol would use intense, saturated colors to provide the variation in the works. Creating over fifty works in this series, Warhol would use these works as a kind of myth-making or branding exercise casting himself as a contemplative artist on the same level of celebrity as the stars he painted. In retrospect, these works made Warhol just as much of an icon as his paintings of Marilyn Monroe. An example of another one of Warhol’s self-portrait series can be seen in the single panel painting also on view in this gallery.

***Race Riot, ca. 1963***

[Disturbio racial]

The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

De 1962 a 1964, Andy Warhol fue deliberadamente consistente en su elección de temas a retratar, y posiblemente concibió su serie de “Race Riots” [Disturbios Raciales] en relación con su serie de “Disasters” [Desastres]. Sus imágenes provenían de tres fotografías de Charles Moore que fueron reproducidas en una página doble de la edición de mayo de 1963 de la revista *Life* (exhibida en una vitrina en esta sala). Las imágenes secuenciales muestran a manifestantes por los derechos civiles siendo atacados por policías con perros y cañones de agua en Birmingham, Alabama, durante un periodo de tres días en mayo de 1963. Warhol produjo varias serigrafías y pinturas serigrafiadas en tamaños desde pequeño hasta monumental utilizando estas imágenes. Estas obras asumen el carácter de pintura histórica, ilustrando la hipocresía tácita de lo que se conoce como el “sueño americano”.

From 1962 through 1964, Andy Warhol was deliberately consistent in his choice of subject matter, and he probably conceived of his Race Riot paintings in relationship to the Disaster series. His source images were three Charles Moore photographs that were reproduced as a spread in a May 1963 issue of *Life* magazine (which can be seen in a vitrine in this gallery). The sequential shots showed civil rights demonstrators being attacked by police officers with dogs and high-powered fire hoses in Birmingham, Alabama, over a period of three days in May 1963. Warhol produced a number of silk screen paintings (both small and monumental in scale) as well as screen prints using these images. These works take on the character of history paintings illustrating the unspoken hypocrisy evident in what has been called the “American Dream.”



*The American Man (Portrait of Watson Powell)*, ca. 1964  
[El hombre americano (Retrato de Watson Powell)]  
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

*The American Man* [El hombre americano] es un retrato en serie de Watson Powell, Sr., un ejecutivo de la empresa de seguros American Republic Insurance, la cual comisionó el retrato, pidiéndole a Warhol que se basara en una foto publicitaria de Powell. Inicialmente, el artista elaboró un lienzo con treinta y dos imágenes, una por cada año de servicio de Powell como presidente de esta aseguradora. Con su título *The American Man*, Warhol parece presentar a su sujeto como el hombre de negocios estadounidense por excelencia. Esta obra, elaborada en los principios de la carrera artística de Warhol, puede entenderse como un contrapunto a los individuos famosos e infames de las pinturas de Warhol, desde Marilyn y Liz a Mao y los Hombres más buscados. Este retrato presagiaría el regreso de Warhol al género en los años setenta, cuando se dedicaría a retratar celebridades (Muhammad Ali, Mick Jagger, Liza Minelli, Debbie Harry) y realizar comisiones en las que cualquiera, incluso una mascota, podía convertirse en celebridad por un precio.

*The American Man* is a serial portrait of Watson Powell, Sr., a former insurance executive at American Republic Insurance. American Republic commissioned the portrait based on a publicity photo of Powell. Initially, one canvas with thirty-two images were made, one for each year of service Powell dedicated as president of American Republic. With its title *The American Man*, Warhol seems to present his subject as the quintessential American businessman. Dating from early in Warhol's career, this work might be seen as a counterpoint to the famous and infamous subjects of Warhol's paintings ranging from Marilyn and Liz to the Most Wanted Men and Mao. This portrait would foreshadow Warhol's aggressive turn to producing portraiture in the 1970s including celebrity portraits (Muhammad Ali, Mick Jagger, Liza Minelli, Debbie Harry, etc.) as well as commissioned portraits in which anyone (even pets) could become a celebrity for a price."

*Statue of Liberty*, 1962

[Estatua de la Libertad]

The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

Como en cualquier mitología en la que el triunfo y la tragedia van de la mano, en la historia de Estados Unidos la arrogancia y la soberbia son inseparables de la humillación y el castigo merecido. El trágico glamour de las estrellas de Warhol contrasta con la destrucción proporcional de sus desastres, la otra cara de la visión utópica de la abundancia de la sociedad de consumo de los años sesenta. Una de las primeras pinturas ópticas de Warhol cuenta esta historia, al haber sido pintada en 1962 en el momento más álgido de la Guerra Fría y el movimiento por los derechos civiles, en una ciudad que vivía bajo una amenaza muy real de aniquilación por armas nucleares. Esta obra es el prelude de su serie “Death and Disasters” [Muerte y desastre]. En *Statue of Liberty* [Estatua de la libertad], Warhol imita la desorientadora separación en rojo y cian de la incipiente tecnología 3-D al serigrafar doce veces la misma imagen icónica de este monumento de libertad y apertura estadounidense. Al pasar una y otra vez por este proceso serigráfico en rojo sangriento y verde corrosivo, las imágenes múltiples de la Estatua de la Libertad se presentan como un contrapunto orgulloso e irónico a los accidentes automovilísticos, suicidios, disturbios raciales, sillas eléctricas, bombas atómicas y celebridades muertas de esta época, la más importante de su trayectoria. Al ser presentadas en secuencia como fotogramas de una película, las imágenes de esta estatua se salen de la orilla derecha del lienzo, como una tira de filme que se sale del engrane del proyector. Hay algo que no cuadra en esta imagen de Estados Unidos. Suena el himno nacional, pero el disco está rayado.

As in any mythology in which triumph and tragedy go hand in hand, the story of the United States is one in which arrogance and hubris cannot be separated from comeuppance and humiliation. For all the tragic glamour of Warhol’s stars, we have the commensurate destruction of his disasters that are the flip side of the utopian vision of abundance in the ascendant consumer society of the 1960s. Painted in 1962 at the height of the Cold War and the Civil Rights Movement, and in a city under the real threat of nuclear obliteration, one of his early so-called “optical” paintings tells this story and becomes the prelude for his Death and Disasters series. In *Statue of Liberty*, Warhol mimics the disorienting red and cyan color separation of early 3-D cinema technology by silk-screening twelve repeated “money shots” of the icon of American freedom and openness. Screened over and over again on the same canvas, in blood red and corrosive green, Warhol’s multiple images of the Statue of Liberty stand as a proud and ironic counterpoint to the car-crashes, suicides, race riots, electric chairs, atom bombs and dead celebrities from this greatest period of his career. Presented in sequence like near-identical stills from a movie, images of this monument slip off the right edge of the canvas like a strip of celluloid going off its sprockets. Something is not quite right with this picture of America. The national anthem is playing, but the record skips.

*Jackie*, 1964

La Colección Jumex, México

“Cuanto más miras la misma cosa, más se desvanece el significado, y mejor y más vacío te sientes”.

—Andy Warhol, 1975

Para Warhol y otros artistas pop, la reproducción de imágenes de la cultura popular era el medio visual para expresar desapego emocional, una actitud que consideraban muy sesentera. Al igual que los noticieros monótonos, la repetición disipa el significado y con él la capacidad de las imágenes para conmover o perturbar. Aunque para 1962 Warhol ya estaba impresionado con el glamour de la primera dama Jacqueline Kennedy, no fue hasta el asesinato del presidente John F. Kennedy, el 22 de noviembre de 1963, cuando el artista la convirtió en tema de sus pinturas. La cobertura mediática de este acontecimiento histórico llegó a un número inmenso de personas.

En más de trescientas pinturas, Warhol demostró su casi obsesión con las imágenes mediáticas de la viuda del fallecido presidente, justo después de su muerte. Warhol pasó de pintar paneles individuales de la primera dama de Estados Unidos a realizar imágenes múltiples, yuxtaponiendo a la Jackie feliz de antes del asesinato con la Jackie de luto. Las imágenes utilizadas en *Sixteen Jackies* [Dieciséis Jackies] y las obras subsecuentes fueron tomadas de cuatro fotografías que aparecieron en los medios después del asesinato. De arriba abajo, las imágenes muestran a Jackie sonriendo en Love Field a su llegada a Dallas; conmocionada en la ceremonia de investidura de Lyndon B. Johnson sobre el Air Force One tras la muerte del presidente; de luto en el Capitolio; y en la limusina antes del ataque. Jackie sonriendo, Jackie de luto, Jackie mirando al piso o al espacio. En estas obras Warhol se convirtió en un sombrío oráculo que presagiaba la conclusión de una era llena de esperanza jovial que llegaría a definir la presidencia de Kennedy como la de “Camelot”.

“The more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away and the better and emptier you feel.”

—Andy Warhol, 1975

For Warhol and fellow Pop artists, reproducing images from popular culture was the visual means for expressing detachment from emotions, an attitude they regarded as characteristic of the 1960s. Like droning newscasts, repetition dissipates meaning and with it the capacity of images to move or disturb. Although by 1962 Andy Warhol was already impressed with First Lady Jacqueline Kennedy’s glamour, it was not until President John F. Kennedy’s assassination on November 22, 1963, that the artist made her a subject of his paintings. The mass-media coverage of this world-changing event reached an unparalleled number of people.

In more than three hundred paintings, Warhol demonstrated his near obsession with press images of the fallen president’s widow just after the assassination. Warhol moved from single panels to multiple images of the widowed First Lady, juxtaposing the happy pre-assassination Jackie with the mourning Jackie. The images used in the serial work *Sixteen Jackies* and subsequent works were taken from four photographs that frequently appeared in the news after the assassination. From top to bottom, the pictures are of Jackie smiling at Love Field upon her arrival in Dallas; stunned at the swearing-in ceremony for Lyndon B. Johnson on Air Force One after the president’s death; grieving at the Capitol; and in the limousine before the shooting. Jackie smiling, Jackie veiled, Jackie looking down or off into the distance. In these works Warhol became a dark oracle heralding the conclusion of a hope-filled period of youthful exuberance that had come to Kennedy’s “Camelot” presidency.

**Flowers (Retrospective Series), 1964-1965**

[Flores (serie retrospectiva)]

The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

Warhol comenzó a trabajar en su serie *Flowers* [Flores] en el verano de 1964, y estas obras tomaron un papel protagónico en su primera exposición en la Leo Castelli Gallery en Nueva York en noviembre del mismo año. Para ésta, produjo Flores en lienzos cuadrados de 120 y 60 cm. Entre 1964 y 1967 produciría más de 300 de estas obras en todos los formatos, desde más chicos hasta mucho más grandes (como el aquí exhibido). La fotografía original sobre la que se elaboraron estas obras era una página doble de una revista llamada *Modern Photography* (el proceso de producción de estas obras puede verse en las vitrinas de esta sala). La edición de junio de 1964 contenía una fotografía de siete flores de hibisco tomadas por la editora ejecutiva Patricia Caulfield, impresas tres veces en una página desplegable de papel brillante para mostrar la variación de color de tres procesos químicos distintos. Para crear la composición de sus pinturas, Warhol recortó la fotografía de Caulfield hasta obtener un cuadrado perfecto, y manipuló las flores de manera que cuatro de las siete de la foto original cupieran en este formato cuadrado. Caulfield demandaría a Warhol por violación de derechos de autor, y el caso se resolvería extrajudicialmente. Al haber sido producidas al mismo tiempo que su serie “Death and Disaster” [Muerte y desastre], resulta difícil no asociar sus flores con el *memento mori* de la naturaleza muerta renacentista, que utilizaba flores y frutos para representar la lenta decadencia de la vida.

Warhol began work on his Flowers series in the summer of 1964 and these works became the focus of his first exhibition at Leo Castelli Gallery in New York in November of that year. For his Castelli exhibition he produced Flowers on 48 inch and 24 inch square canvases. Between 1964 and 1967 he would go on to produce over 300 of these works in both smaller and much larger sizes (such as the work on view here). The source photograph for these works was a spread in a magazine called *Modern Photography* (the mechanicals for the production of these works can be seen in the vitrines in this gallery). The magazine’s June 1964 issue featured a photograph of seven hibiscus flowers taken by executive editor Patricia Caulfield, printed three times in a glossy foldout to show the color variation of different chemical processes. To create the composition for his paintings, he cropped Caulfield’s photograph into a perfect square, manipulating the flowers so that four of the original seven fit into this new square format. Caulfield later sued Warhol for copyright infringement and the suit was settled out of court. Produced at the same time as his Death and Disaster series, it’s hard not to see his flowers as being similar to the memento mori of Renaissance still life painting that used fruits and vegetables to signal the slow decay that is associated with being alive.

*Little Electric Chair*, 1964-1965

[Pequeña silla eléctrica]

The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

“Cuando ves una imagen espantosa una y otra vez,  
deja de tener efecto”.

—Andy Warhol

Las pinturas de la silla eléctrica de Warhol eran desastres en otro sentido. Estas imágenes no buscan revelar las terribles calamidades de la vida cotidiana en el mundo moderno, como es el caso de sus suicidios, accidentes automovilísticos y asesinatos. En lugar de ello, exhiben tragedias inminentes: las futuras ejecuciones por silla eléctrica. La imagen de la que provienen estas obras fue distribuida originalmente por la agencia de prensa World Wide Photo en enero de 1953 y muestra la silla eléctrica en la que Julius y Ethel Rosenberg, civiles estadounidenses condenados por espionaje, fueron ejecutados en la prisión conocida como Sing Sing Correctional Facility de Nueva York. Presentadas en lienzos de gran formato con imágenes en serie o en pequeños lienzos individuales con tinta negra serigrafiada sobre fondos anaranjados, lavandas, rojos, azules, plateados, etcétera, estas obras presentan una imagen solemne de una silla eléctrica en una cámara de ejecución vacía. Estas son las únicas obras de la serie *Disasters* [Desastres] en las que no existe presencia humana, lo que les da un carácter de memento mori en su implicación de que la muerte nos alcanza a todos. En la esquina del cuarto un letrero iluminado con la palabra “SILENCIO” exhorta al espectador, implicado fuera de cuadro en este teatro del absurdo, a permanecer solemne ante el juicio de los dioses. Por ejemplo, en *Orange Disaster #5* [Desastre naranja #5], Warhol repite esta imagen quince veces en sus lienzos estridentes: vuelve audible lo inaudible y visible lo invisible, y en el proceso delata a una cultura que consume a su propia especie. Warhol utilizó esta misma imagen para hacer varios grupos de pinturas de la silla eléctrica, entre los cuales se encuentran las dos *Little Electric Chair* [Pequeña silla eléctrica] exhibidas en esta sala.

“When you see a gruesome picture over and over again  
it doesn’t really have any effect.”

—Andy Warhol

Warhol’s electric chair paintings were disasters of a different sort, speaking not to the terrifying calamities of everyday life in the modern world—suicides, car crashes, assassinations—but to tragedies waiting to happen in the form of execution by electric chair. The source image used for these works, originally distributed by the World Wide Photo news service in January 1953, depicts the electric chair in which Julius and Ethel Rosenberg, American civilians convicted of espionage, were executed at New York’s Sing Sing Correctional Facility. Rendered on large canvases with serial images or on single small canvases with black silk-screen ink on fields of orange, lavender, red, blue, silver, and so on, these works present a single solemn image of an electric chair in an empty execution chamber. These are the only works in the *Disaster* series that are completely devoid of human presence, lending them the quality of a memento mori in their implication that death comes to every man. In the corner of the room an illuminated sign reading “SILENCE” admonishes the implied “off-screen” audience in this theater of the absurd to remain solemn in the face of the judgment of the gods. In the appropriately named *Orange Disaster #5*, for example, Warhol repeats this image fifteen times on his loud, brightly colored canvas, testifying to a culture that consumes its own by making the unheard heard and the unseen seen. Warhol used the same photo to make several groups of Electric Chair paintings, including the two *Little Electric Chair* paintings in this gallery.

*Silver Clouds* (Andy Warhol Museum Series), 1965  
[Nubes plateadas (Serie del Andy Warhol Museum)]  
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

“Ya no pinto más. Dejé de pintar hace como un año y ahora sólo hago películas. Podría hacer las dos cosas al mismo tiempo, pero las películas son más interesantes. Pintar sólo fue una etapa por la que pasé. Ahora estoy haciendo esculturas flotantes: rectángulos plateados, que inflo y flotan.”

—Andy Warhol, 1966

En abril de 1966 Warhol inauguró su extravagante espectáculo, *The Exploding Plastic Inevitable* (El plástico explosivo inevitable, o EPI), una experiencia sensorial de luz, música y cine en el Dom, un enorme salón de baile en el East Village en la ciudad de Nueva York. Al mismo tiempo, en la prestigiosa Leo Castelli Gallery se estaba llevando a cabo una audaz y poco convencional exposición de Warhol con dos piezas: las *Silver Clouds* [Nubes plateadas] y el *Cow Wallpaper* [Papel tapiz con motivo de vaca].

Las nubes flotantes, construidas de película plástica metalizada y rellenas de helio, fueron producidas en colaboración con Billy Klüver, un ingeniero que trabajó con artistas como Robert Rauschenberg, Yvonne Rainer y John Cage. La propuesta original de Warhol era crear focos flotantes, pero la forma resultó ser inviable.

Klüver le enseñó a Warhol una muestra del material plateado y su reacción al plástico lo llevó a una nueva dirección: “Hagamos nubes”. Experimentaron con formas de cúmulos, pero el rectángulo inflado resultó ser el más eficaz y el que más flotaba. El resultado final fue lo que Warhol buscaba desde el principio: “pinturas que pudieran flotar”. Las nubes plateadas, como el EPI con sus luces de estrobos y filmes traslapados, eran una explosión de objetos en el espacio que aportaban una experiencia corporal al espectador.

“I don’t paint anymore, I gave it up about a year ago and just do movies now. I could do two things at the same time but movies are more exciting. Painting was just a phase I went through. But I’m doing some floating sculpture now: silver rectangles that I blow up and that float.”

—Andy Warhol, 1966

In April 1966 Warhol opened his light and music extravaganza *The Exploding Plastic Inevitable* (EPI), a complete sensorial experience of light, music, and film at the Dom, a large dance hall in the East Village in New York City. Running concurrently with the EPI was Warhol’s bold and unconventional exhibition at the prestigious Leo Castelli Gallery that comprised two artworks: the *Silver Clouds* and *Cow Wallpaper*.

Constructed from metalized plastic film and filled with helium, the floating clouds were produced in collaboration with Billy Klüver, an engineer known for his work with artists such as Robert Rauschenberg, Yvonne Rainer, and John Cage. Warhol originally asked Klüver to create floating light bulbs; an unusual shape that proved infeasible.

Klüver showed Warhol a sample of the silver material and his reaction to the plastic sparked a new direction, “Let’s make clouds.” They experimented with cumulus shapes, but the puffed rectangle was the most successful and most buoyant. The end result was what Warhol was looking for from the beginning—“paintings that could float.” *Silver Clouds*, like the EPI with its flashing lights and overlapping films, was an explosion of objects in space and presented an immersive, bodily experience for the viewer.