

ANDY WARHOL: SER DE TRANSPARENCIAS, ESPACIO HOLOGRÁFICO Y UTOPIÍA REALIZADA

Miguel FERNÁNDEZ CAMPÓN

Resumen

El artículo profundiza en la estética de Warhol estableciendo la definición de lo que comprendemos por el concepto filosófico de *ser de transparencias*, derivado de la noción de simulacro de Jean Baudrillard. Desde esta perspectiva analizamos cómo el incremento de luz funciona como exterminador de las diferencias, y cómo el espacio holográfico de Warhol aparece como mónada no espacial, como forma simple y plena, que satura las posibilidades hasta aniquilar toda posibilidad, incluyendo la posibilidad más inmediata y radical, la muerte. El artículo concluye con un análisis de la temporalidad en las obras, temporalidad que, sin duda, revierte directamente en todo el dispositivo icónico-mental del artista.

Palabras clave: Warhol, transparencia, holograma, simulacro, tiempo.

Abstract

The essay gets inside Warhol's aesthetics establishing the definition of what we understand as the philosophical concept of *transparences' being* derived Jean Baudrillard's notion of simulation. From this perspective we analyse how the increase of light works as an exterminator of differences, and how Warhol's holographic space appears as non-spatial monad, as a simple and full shape which saturates the possibilities until they are totally annihilated, including the most immediate and radical one, which is death. The essay concludes with an analysis of transient nature in the works which undoubtedly reverts directly to the artist's iconic-mental device.

Keywords: Warhol, transparency, hologram, simulation, time.

WARHOL: SIMULACRO Y MÁQUINA DE TRANSPARENCIAS

La figura y la obra de Andy Warhol son conocidas tanto por especialistas como por el público en general. Cuando se hace referencia a su nombre, es difícil encontrar interlocutores que lo desconozcan. Un artista tan importante como Warhol supo generar en torno a él un aura de prestigio, que ha suscitado y continúa suscitando aún hoy, veinte años después de su muerte, un interés intelectual comparable al provocado por otros artistas míticos del arte moderno. En el presente artículo profundizamos en su figura, a partir de las relaciones posibles entre el artista y la

obra de algunos pensadores, reexponiendo sus trabajos y su pensamiento en una reinterpretación que parte del concepto de simulacro¹. Así, pensamos la obra del artista a partir del simulacro y del ser de transparencias. Pero no podemos pensar el simulacro en Andy Warhol como sentimiento de aventura, ni al mismo Warhol como una máquina deseante, libidinal (Deleuze)², sino a partir de un vaciado de sí mismo, de una auto-construcción de la identidad ajena a sí mismo, a partir de todo aquello que deja de ser esencia para convertirse súbitamente en superficie y de todo lo que se comporta como extinción de lo real y del ser (Baudrillard). De este modo, partimos en nuestra interpretación desde un Warhol que, desde los medios de comunicación y sirviéndose de ellos, se deja suplantar por el Warhol simulado. Así, situado en una noción que podríamos interpretar como simulacro-indiferencia, el artista cruza la modernidad, destruyendo todo vestigio metafísico. Pero en su cruzar la modernidad, la destrucción de la metafísica no se realiza a partir de un intersticio por el que salir al afuera de lo absolutamente otro, de lo diferente, sino que su travesía funciona por un incremento infinito de densidad metafísica que supone un cruel exterminio del territorio, del resto, de lo posible, del deseo, hacia lo ya logrado y lo ya obtenido, en la expansión ilimitada del sí mismo. [Warhol va siempre más allá: es distensión, presencia distendida.] Y será esta hipersaturación de la modernidad, esta elasticidad del sí mismo extendido hasta el infinito, la superficie de análisis desde la que pensaremos al artista y a algunas de sus obras.

Es en el territorio de los retratos y de los autorretratos donde puede observarse a Warhol como creador de la atmósfera del simulacro y del ser de transparencias. Si observamos el siguiente autorretrato de 1964, vemos a un Warhol que ya ha cumplido en sí mismo la canalización del simulacro.

¹ Nos referimos con ello a la noción de simulacro pensada por Baudrillard: BAUDRILLARD, J., *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós, 2005, pp. 10-12. «El aspecto imaginario de la representación –que culmina y a la vez se hunde en el proyecto descabellado de los cartógrafos– de un mapa y un territorio idealmente superpuestos, es barrido por la simulación –cuya operación es nuclear y genética, en modo alguno especular y discursiva. La metafísica entera desaparece. No más espejo del ser y de las apariencias, de lo real y de su concepto. No más coincidencia imaginaria: la verdadera dimensión de la simulación es la miniaturización genética. Lo real es producido a partir de células miniaturizadas, de matrices y de memorias, de modelos de encargo –y a partir de ahí puede ser reproducido un número indefinido de veces. No posee entidad racional al no ponerse a prueba en proceso alguno, ideal o negativo. Ya no es más que algo operativo que ni siquiera es real puesto que nada imaginario lo envuelve. Es un hiperreal, el producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmósfera. (...) Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse –tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte, o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte».

² DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2006. DELEUZE, G., *Lógica del sentido*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005. El pensamiento contemporáneo francés enlazado con el pensamiento de la alteridad y de la diferencia (en el que también habría que introducir, entre otros, a Jacques Derrida y a sus conceptos de logocentrismo, huella, *differance*...) comprende el simulacro como inversión del platonismo, en la que lo sin origen condiciona el devenir de la alteridad-diferencia. Así, a nuestro entender (y omitiendo las matizaciones que trazarían un arco filosófico a desarrollar en otro lugar) podríamos denominar a este pensamiento sobre el simulacro como *simulacro-diferencia*.



Self-Portrait (1964).

Lo encontramos a él, con la mirada altiva y fija en nosotros. Su figura destaca sobre un fondo verde, que se combina con otras tonalidades de verde aplicadas a la zona de su pelo, con el color arena de su rostro y con el negro saturado de su camiseta. Pero la descripción más interesante apunta al rostro del propio artista: observamos unos rasgos faciales que se han difuminado, otros incluso que han desaparecido,

lo que se comprueba en la zona del tabique nasal, inexistente, y de los párpados, así como en la zona interior de los ojos, donde se omiten los orificios lacrimales. Los rasgos labiales también han sido alterados: no encontramos ya nada de la comisura de los labios, tan sólo sugeridos ahora con dos trazos de tinta negra. ¿Por qué este modo de aparecer para sí mismo, y por qué este modo de representar a los demás? ¿Qué ha ocurrido en el rostro de Warhol?

Warhol ha seguido todo un programa definido para la extenuación del ser en el simulacro, un ejercicio de banalización en el que nada queda fuera del control maquínico de lo que se pretende experimentar, y que se lleva a cabo dentro de lo que denominamos como *Máquina de transparencias*³. ¿Qué queremos decir con el concepto de máquina de transparencias? No pretendemos decir qué es la máquina de transparencias o quién es, sino averiguar su modo de funcionamiento, y todo lo que en su actividad es capaz de producir. En los siguientes puntos exponemos una aproximación a este concepto.

1. La máquina de transparencias, como su propio nombre indica, cumple la función de generar transparencias, superficies traslúcidas, topografías sin esencia. Puesto que con ello nos referimos únicamente a un concepto y no a una realidad material del mundo, no podemos señalar como máquina de transparencias a ningún habitáculo conocido. Pero si podemos, de una forma simbólica, imaginar la máquina de transparencias como un espacio, por ejemplo como el interior espacial plateado de *La Factory*⁴. Al mismo tiempo, podríamos considerar la máquina de transparencias como una atmósfera ajena a un espacio interior, como un radio de influencia emanado por Warhol en todo lo que comprende su entorno.
2. Pero más que una imagen de este concepto la pregunta a responder reside en el «¿Cómo funciona?». El funcionamiento de la máquina de transparencias es similar a las cámaras de gas de los campos de concentración de la Alemania nazi. En las cámaras de gas no se pretendía exterminar a los individuos en un ataque directo a su cuerpo (ofensiva romántica); los individuos eran introducidos en un espacio, un espacio dominado atmosféricamente⁵. La máquina de transparencias lleva a cabo su actividad de modo análogo. En lugar de

³ Máquina de transparencias construida al modo de la máquina Beaubourg. BAUDRILLARD, J., *Cultura y Simulacro*, op. cit., pp. 81-105.

⁴ CIRLOT, L., *Andy Warhol*, Hondarribia (Guipúzcoa), Editorial Nerea, 2001, pp. 47-48. «La primera Factory se abrió en 1963 en la calle 47 Este, entre la segunda y la tercera avenida, en Nueva York. Era un local de unos 35 metros por catorce que, en su parte central, tenía cuatro columnas de metal. Se la conocería con el nombre de *Silver Factory* por estar todo su interior recubierto con papel de aluminio y pintado con spray de color plateado. (...) colgada del techo una bola de pequeños espejos girando hacía que la luz que se reflejaba en ella incidiese sobre las paredes y la gente, otorgando a todo ello un brillo especial. Como las ventanas que tenía estaban, en su mayor parte, pintadas de negro, el ambiente era muy oscuro y *se necesitaba luz artificial para iluminarlo*» (el subrayado es nuestro).

⁵ SLOTERDIJK, P., *Esferas III. Espumas. Esferología plural*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006.

utilizar las condiciones de aire respirable necesarias para la vida, hace uso de la luz; conoce qué grado de luz es necesario para la producción del secreto, de la profundidad, de la esencia y del caos. Si quiere que esta profundidad desaparezca, le basta entonces con incrementar la luz. Si se desea que el ser desaparezca, basta con un aumento de la potencia lumínica para vaciarlo. En esto consiste la sutileza de la máquina: bajo el pretexto de la transparencia se lleva a cabo una violencia máxima hacia el ser, una catástrofe que lo agota, que lo extenua, que lo hace implosionar con su dispositivo de *luz desing*⁶.

3. Podríamos establecer múltiples analogías entre la máquina de transparencias y otros dispositivos. Pero quizá la comparación más ilustrativa la hallemos al decir que la luz en la máquina de transparencias es semejante al anestésico de una clínica. Y lo anestesiado, lo que la luz insensibiliza, es la capacidad de reacción de todo aquello que se ubique bajo ella. El ser iluminado en un hábitat de exposición contraria al secreto-profundidad es violentado y aparece para sí mismo como pura inercia, indefensión e impotencia ontológica. Bajo la luz nos abandonamos a los mecanismos de nuestra propia fragilidad e inocuidad⁷, quedando cada ser elevado a un estadio de flotación superficial. Todo lo que toca Warhol y todo lo que queda iluminado bajo los focos de su estudio queda triturado, higienizado, limpiado de realidad, de brutalidad, y aparece ante nosotros en su icono *cool*, aprogramático, zombi, embalsamado, adelgazado, reblandecido y sentimentalizado. Se atenta sutilmente contra el ser y al mismo tiempo se ejerce la máxima violencia en el sujeto, violenta anulando su capacidad de desear, insensibilizando a la figura, disuadiéndola de generar un espacio, de ficcionar una historia o una posibilidad. Pero también podríamos establecer una analogía eficaz entre la máquina de transparencias y una máquina de centrifugado cultural, en la que a todas horas se lleva a cabo un proceso de lavado del ser/mundo, una máquina aspiradora que aspira toda profundidad-ilusión precipitándola hacia una masa informe, contra-energética⁸. Así, podría interpretarse la manía higiénica del personaje

⁶ Tendríamos que comenzar a pensar toda una filosofía de la luz, de las fuentes lumínicas, de la televisión, de los supermercados, toda una filosofía del neón, una contra-ontología de la luz: pensar la luz como vaciamiento del ser. En el caso de los retratos de Warhol, se sigue todo un programa de extenuación del ser. El ser-en-la-luz es la catástrofe del ser, que ha sido asesinado con un arma de diseño, que crea un arma de sufrimiento infinitamente mínimo, de percepción nula, pero eficaz.

⁷ Eco, U., *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, DeBOLS!LLO, 2004, pp. 374-377. «En el momento en que un individuo se coloca ante la pantalla, se produce una experiencia bastante nueva que Cohen-Séat llama “fortuitismo inicial” (...) Cohen-Séat muestra (...) que existen varias posibilidades de compromiso psicológico (...) Parece ahora que, a diferencia de cuanto se creía, las posibilidades de vigilancia crítica son escasísimas, incluso en profesionales que asisten al cine en función de críticos (...) *La mayor parte de las investigaciones psicológicas sobre la visión ante la pantalla de televisión tienden en cambio a definirla como un particular tipo de recepción en la intimidad, que se diferencia de la intimidad típica del lector para adoptar el aspecto de una entrega pasiva, de una forma de hipnosis* (...) En este tipo de reacción pasiva el espectador está *relaxed*».

⁸ BAUDRILLARD, J., *Cultura y simulacro*, op. cit., «... el Centro funciona como un incinerador absorbiendo toda energía cultural y devorándola».

«B» en «Mi filosofía» (¿quizá el propio Warhol?), como una lavadora de la cultura, que pasa por su actividad de higiene excesiva de desinfección cualquier realidad, cualquier esencia, para hacer de ella mapa, no territorio, un mapa de superficie y de banalidad definitiva, una flotación de la cotidianidad que borra todos los recuerdos de su propia actividad. Pero podríamos, una vez más, esclarecer un paralelismo entre la máquina de transparencias y la ejecución cínica de una acción que aparece como aceleradora del vacío cultural. Así, podríamos recordar el viaje de Warhol a Madrid para visitar el Museo del Prado. La expectación creada con su llegada resultó para la prensa y para los círculos artísticos madrileños una desilusión radical: paseó por las salas con la misma actitud con la que se pasea por un supermercado; sólo dedicó 15 minutos a su visita, de los que cinco los empleó en comprar estampas en la tienda de souvenirs del museo⁹.

4. Si antes asociábamos la máquina de transparencias con un interior espacial o con un radio de acción determinado, lo hacíamos para connotar un vacío que puede ser ocupado por cualquier existente. Y es que la máquina carece de dimensiones, es infinita, en tanto que tiene la capacidad de acoger todo lo imaginable. En ella todo lo que *es* tiene cabida: desde las estrellas de Hollywood hasta la cruz cristiana, desde las latas de sopas Campbell hasta el símbolo comunista de la hoz y el martillo, desde las sillas eléctricas usadas en algunos estados norteamericanos para el cumplimiento de la pena de muerte, hasta un gigantesco Mao¹⁰. En su acogerlo todo, considera cada existente como equivalencia. En ella, bajo el pretexto de la igualdad, se realiza de nuevo otra violencia: todo equivale a todo, volviendo indiferenciación todo aquello sobre lo que influye¹¹. Así, todo impulso de diferenciación queda amortiguado de súbito en la transparencia. La máquina simuladora proyecta toda figura a velocidad infinita hacia la mundialización¹². Las diferencias

⁹ VV.AA., *Andy Warhol. El ojo mecánico. Antológica de su obra gráfica, documentos y films*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2004, p. 15. «Su visita al Museo del Prado fue todo un acontecimiento. (...) Madrid entero lo observaba. Llegó acompañado por un amplio séquito, periodistas y fotógrafos. Dicen las crónicas que pasó como un rayo. Los distintos cronometradores no se ponen de acuerdo aunque la horquilla fue situada entre un cuarto de hora y diez minutos. (...) “diez minutos si recortamos los cinco que dedicó a comprar postales” (...) Lo que sí le interesó, aparte de las postales, fueron los vendedores de souvenirs».

¹⁰ VV.AA., *Andy Warhol. El ojo mecánico...*, *op. cit.*, p. 135. «El rostro del presidente chino, considerado el enemigo más temible del sistema capitalista, se convierte en una inocua imagen decorativa de consumo al igual que las flores multicolores, el rostro patinado de Marilyn o los retratos de celebridades».

¹¹ WARHOL, A., *Mi filosofía de la A a la B y de la B a la A*, Barcelona, Tusquets editores, 2006, p. 112. «Puedes rebelarte igual que ellos, puedes tener las mismas pesadillas. Todo esto es auténticamente americano. La idea de América es tan maravillosa porque cuanto más igual es algo, más americano es».

¹² BAUDRILLARD, J., *El paroxista indiferente*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1998, pp. 23-24. «En lo mundial, todas las diferencias se borran, se desvanecen en favor de una mera y simple circulación de los intercambios. Todas las libertades se esfuman en favor de la desregulación de los intercambios.

por las que vivimos aún quedan lavadas, centrifugadas, al igual que los acontecimientos y que la otredad.

5. ¿Cómo es posible entrar (estar-bajo-el-influjo-de) la máquina de transparencias? La respuesta es simple: cuando se encienden las fuentes emisoras de la luz; ya sea la televisión, la pantalla de cine, la luz de los supermercados y centros comerciales, de los anuncios publicitarios, la luz del flash de la cámara fotográfica o los focos de los estudios de televisión, siempre funcionan todas ellas como el origen focalizado que señalizan el estar-ya-en la transparencia. Y una vez encendida la luz, iluminados, sobre-iluminados, nos vemos trasladados y amplificados hacia la ubicuidad. Como seres-en-la-luz nos distinguimos ya por estar conformados como ser-en-todas-partes, como seres de la comunicación, comunicados, extendidos, transportados a todas partes, disueltos en el todo del *reality-show de la luz*. Somos entonces ciudadanos hipervigilados, y por ello, disuadidos respecto a cualquier posible infracción. La luz ha desplegado un mundo feliz, donde lo ilegal se revela como imposibilidad, donde la voluntad queda disuelta en una ética de la transparencia.

¿Qué queda entonces de nosotros, que queda de Warhol tras haber cumplido con el programa de exterminio de sí mismo? La imagen que observábamos, un autorretrato de 1964, muestra el cumplimiento de todas las transformaciones presentadas. En la pura transparencia de una luz sobre-excitada su figura queda difuminada: sus rasgos faciales, los detalles de su rostro, su piel, pestañas, sus párpados, su acné, el tabique nasal de su nariz, se han borrado por saturación en la pura transparencia de una luz que lo ilumina todo, que no deja sombras ni oscuridades. Todo queda presente, todo se expone, nada permanece en la sombra¹³, pues incluso la sombra que observamos en la zona del cuello no oculta nada, sino que se hace mancha de tinta negra en la superficie. Así, todo se ha aspirado hacia la transparencia banal que revela las cosas en su máximo de crudeza hiperreal¹⁴.

Cuando contemplamos este retrato, nos introducimos también nosotros, de alguna manera, dentro de la máquina de transparencias: hemos tomado ya el analgésico del

Mundialización y universalidad no van de la mano, son más bien excluyentes. La mundialización se da en las técnicas, en el mercado, en el turismo, en la información. La universalidad es la de los valores, los derechos del hombre, las libertades, la cultura, la democracia. La mundialización parece irreversible, la universalidad estaría más bien en vías de desaparición».

¹³ WARHOL, A., *Mi filosofía...*, *op. cit.*, pp. 19-20. «No falta nada. Todo está allí. (...) Todo está allí, B. No falta nada. Soy todo lo que dice que soy mi álbum de recuerdos».

¹⁴ BAUDRILLARD, J., *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2006, pp. 28-29. Nos dice Baudrillard: las cosas «se han vuelto transparentes a sí mismas, ya no tienen secretos, ya no pueden ilusionar (porque la ilusión está ligada al secreto, al hecho de que las cosas están ausentes de sí mismas, se retiran de sí mismas en sus apariencias): aquí no hay más que transparencia, y las cosas, enteramente presentes para sí en su visibilidad, en su virtualidad, en su transcripción despiadada (...) sólo se inscriben en una pantalla, en los miles de millones de pantallas en cuyo horizonte lo real, pero también la imagen estrictamente hablando, han desaparecido».

ser y la nada. Y bajo su influjo cabría preguntarse: ¿Qué modo de pensamiento es posible ahora? ¿Qué tipo de racionalidad emana de la imagen observada? Ante este autorretrato perdemos, como la figura retratada, todo sentido crítico de las diferencias, y nos situamos en la cámara de reversión de la mordacidad de la imagen, en la que cualquier movimiento ágil y ligero del pensamiento queda eliminado. ¿Acaso experimentamos en nuestro pensamiento un riesgo, una disposición a ser alterados, condición de posibilidad de la conmoción estética? Nada en este retrato habla de un riesgo o de un sentimiento de aventura, sino que, muy al contrario, pensamos y vivimos la imagen retirados en la retaguardia del ser. Si en un primer momento podría pensarse la máquina de transparencias como apertura definitiva hacia todas las posibilidades (libertades), pronto sabemos que no estamos, junto a Warhol, arriesgados en la luz, sino definitivamente salvados¹⁵, en un *confort* icónico que amortigua infinitamente la radicalidad y lo decisivo de la diferencia. Nos convertimos (también Warhol) entonces, en el prototipo de la idiotez, en el espectador-idiota, tipo elevado al simulacro que disuelve su diferencia en la ligera espuma de los eventos sociales, en el lujo del polvo de diamantes, en la opulencia efervescente del sí mismo extendido-disuadido hasta el infinito y, al mismo tiempo, reducido proporcionalmente en su capacidad de acción-potencia.

WARHOL: EL ESPACIO HOLOGRÁFICO

Pero lo que hemos denominado como máquina de transparencias no funciona tan sólo amortiguando al individuo a partir de un incremento de luz: el reactor de transparencias es también máquina que modifica el concepto de atmósfera espacial. Para estar en disposición de clarificar el modo de aparecer el espacio en el arte de Warhol hemos de aperecernos de que cada una de sus imágenes aparecerá siempre como una totalidad indivisible, como una unidad que no contiene partes, que siempre se nos presenta como icono visual inmediatamente aprehensible en su totalidad. Las imágenes figurativas de Warhol realizan un giro en el comportamiento hacia la obra por parte del espectador: si en la pintura figurativa tradicional el contemplador tenía la posibilidad de emprender una aproximación para analizar o emocionar su ánimo con los detalles de la obra, ante los iconos de Warhol ya no necesitamos de esta cercanía. ¿Cómo interpretar si no el hecho de que jamás se haya proyectado ningún detalle de las obras del artista, el que siempre las hayamos contemplado como unidades inmediatamente aprehensibles? No podemos realizar ese movimiento, ni siquiera movimiento alguno, pues el espacio de la imagen ha quedado ya completamente esclarecido. Entonces, si el espacio ya no se presta a la ilusión, ¿cómo definirlo?

¹⁵ BAUDRILLARD, J., *El crimen perfecto*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2000, p. 74. «Habría que invertir la frase de Hölderlin (“Allí donde crece el peligro, crece también lo que salva” – “Da wo die Gefahr wächst das Retened auch”) y decir: “Allí donde crece lo que salva, crece también el peligro” (“Da, wo das Retened wächst, wächst die Gefahr auch”), cosa que caracterizaría la amenaza mucho más grave de disgregación y de muerte que procede de nuestro exceso de seguridad, de prevención, de inmunidad, del exceso fatal de lo positivo».

Para clarificar el giro espacial que lleva a cabo Warhol es necesario recurrir al concepto de *mónada* creado por Leibniz¹⁶. El espacio en las obras de Warhol se comporta del mismo modo que la mónada: es un espacio simple, sin partes, sin extensión, sin divisibilidad, absolutamente homogéneo, espacio en el que es imposible penetrar, transitar con la mirada, un espacio clausurado en el que no es posible entrar o salir. Cada vez que Warhol pinta o serigrafía una obra, está creando un *espacio-mónada*. Pero quizá sea posible esclarecer aún más el concepto de mónada a partir de la aparición de la mónada misma en el mundo de las imágenes, fenómeno hecho posible por el progreso tecnológico contemporáneo. Entendemos como la representación monádica por excelencia el holograma. ¿Cómo podríamos definir el holograma? Según Michel Talbot:

«Los hologramas son un tipo de representación o imagen transparente, creada con la ayuda del láser, en donde la imagen contenida no es bidimensional, como en las fotografías ordinarias, sino tridimensional. Si tenemos un holograma de una manzana, podemos volver la placa un poco hacia un lado y conseguir con ello ver la parte de atrás de la manzana. Lo más intrigante de los hologramas es que si los cortamos por la mitad, resultan dos imágenes, cada una de las cuales contiene la manzana entera. Si seguimos cortando una y otra vez, conseguiremos cuatro, ocho manzanas, etc., porque cada porción de una transparencia holográfica contiene la imagen entera. Esa propiedad “holográfica” de que cada parte esté contenida en el todo, es notable, porque indica que la organización de la información contenida en un holograma es muy diferente de la organización de la información en las imágenes ordinarias. En un cuadro impresionista, por ejemplo, puede aislarse cada unidad de información o mancha de pintura, y ser considerada separadamente del cuadro en su totalidad. Sin embargo, un holograma no puede ser dividido en fragmentos»¹⁷.

El holograma contiene en sí la misma estructura configuradora que la mónada: forma una unidad individual indestructible e indivisa, hasta el extremo de que, como se expone en el fragmento anterior, si se le practicara un corte que dividiera la imagen es dos, lo representado volvería a reconstruirse, formando cada nuevo pedazo una imagen completa. Así, en el holograma el espacio queda constituido no como un corredor abstracto en el que situar a los cuerpos, sino absolutamente cerrado para el afuera, inmodificable, indestructible, inalterable, homogeneidad hipersaturada que presenta cada vez todo de sí mismo, sin ningún hueco o vacío, sin intersticio posible de alteridad. Y así se comportan las imágenes de Warhol,

¹⁶ LEIBNIZ, G. W., *Monadología*, Barcelona, Ediciones Folio, 2002, pp. 21-23. «La *Mónada* (...) no es otra cosa que una sustancia simple (...) simple, es decir, sin partes. (...) Allí donde no hay partes no hay, en consecuencia, ni extensión ni figura, ni divisibilidad posibles. (...) Por tanto, se podría decir que las *Mónadas* no podrían (...) comenzar más que por creación, y terminar más que por aniquilación; (...) No hay medio tampoco de explicar cómo una *Mónada* pudiera ser alterada, o cambiada en su interior por alguna otra criatura; pues no se le puede transponer nada, ni concebir en ella ningún movimiento interno que pueda ser excitado, dirigido, aumentado o disminuido dentro de ella, como ocurre en los compuestos, donde hay cambio entre las partes. Las *Mónadas* no tienen ventanas, por las cuales alguna cosa pueda entrar o salir en ellas».

¹⁷ TALBOT, M., *Misticismo y física moderna*, Barcelona, Editorial Kairós, 4.ª Edición, 2006, pp. 49-50.

del mismo modo que la mónada, del mismo modo que el holograma. El espacio de sus imágenes es idéntico al del holograma: no es ya una profundidad, sino una topografía muy lejana ya al espacio perspectívico de la tradición. Si el espacio en la pintura tradicional habilitaba una ilusión de profundidad de la imagen, haciendo posible una transitabilidad, ahora el espacio es definitivamente ejecutado de otro modo por Warhol, quien, junto con otros artistas pop como Wesselmann o Johns¹⁸, ha bautizado el nuevo espacio con las señas de la hiperrealidad, dando la vuelta a la representación. En el espacio hologramático las obras de Warhol, tal como dice Baudrillard, han tragado su espejo; la ilusión del espacio ha desaparecido: ahora sólo encontramos la desilusión de las imágenes¹⁹.

Si la máquina de transparencias quedó definida por un incremento de la luz que se proponía la disolución del ser, ahora el giro holográfico del espacio atentaré también contra cualquier profundidad o esencia metafísica. No resulta extraña entonces la coordinación de actividades entre luz y espacio dentro de la máquina de transparencias, pues, de algún modo, el holograma se forma a partir del dominio tecnológico de la luz artificial, que se explicita en la luz del láser (luz formadora de la imagen).

Por ello, las consecuencias plástico-filosóficas que se derivan del espacio holográfico estarán intrínsecamente relacionadas con las que se derivaban del ser de transparencias. Así, concebiremos el espacio holográfico como un dispositivo contra-atmosférico que somete a la imagen a una presión infinita de compresión, para lograr una planitud virtual que extermina la esencia del espacio. El espacio virtual del holograma, espacio de velocidades infinitas, expone sin miramientos la superficie en la que ya no es posible ni la privacidad ni el secreto²⁰. Quedar atrapado en el espacio del holograma supone ser tragado por el agujero negro del simulacro, por la masa informe donde las relaciones espaciales entre cercanía / lejanía han quedado abolidas. No hay ya una intención de acercamiento ni de alejamiento en el contemplador, porque no queda ningún detalle que pudiera aportarnos nuevos

¹⁸ DE DIEGO, E., *Tristísimo Warhol. Cadillacs, piscinas y otros síndromes modernos*, Madrid, Ediciones Siruela, 1999.

¹⁹ BAUDRILLARD, J., *El complot del arte*, op. cit., p. 16. «La virtualidad (...) al recrear una imagen realista en tres dimensiones (agregando incluso una especie de cuarta dimensión a lo real para volverlo hiperreal) destruye esa ilusión (...). La virtualidad tiende a la ilusión perfecta. Pero no se trata en absoluto de la misma ilusión creadora propia de la imagen (...). Se trata de una ilusión “recreadora”, realista, mimética, hologramática, que pone fin al juego de la ilusión mediante la perfección de la reproducción, de la reedición virtual de lo real».

²⁰ BAUDRILLARD, J., *Cultura y simulacro*, op. cit., p. 85. «La misma contradicción se da incluso en el comportamiento del personal, asignado al espacio “polivalente” pero sin espacio privado para su trabajo. De pie y moviéndose, los individuos adoptan un comportamiento “cool”, muy flexible, muy “design”, adaptado a la “estructura” de su espacio moderno. Sentados en su rincón, si es que así puede llamársele, se agotan secretando una soledad artificial, envolviéndose en su propia burbuja. Es una bonita táctica de disuasión: se les condena a usar toda su energía en esta defensiva individual. (...) Este espacio de disuasión, articulado sobre una ideología de visibilidad, de transparencia, de polivalencia, de consenso y de contacto (...) es, hoy por hoy virtualmente, el espacio de todas las relaciones sociales».

conocimientos acerca de la obra, ningún secreto que se preste al esclarecimiento. Por ello, quedar atrapado en el espacio holográfico supone reconocernos como seres-para-la-publicidad, como pantallas de lo público, como hombres y mujeres sin intimidad, seres en una atmósfera no sorpresiva, indiferente, banal, que conforman en sí mismos la miniatura homogénea del macro-circuito homogéneo de las imágenes.

Y, del mismo modo que la luz ejercía su violencia contra el individuo iluminado, así el espacio holográfico desplegará su atmósfera violenta sobre la figura. La figuración aparecerá virtualizada, sometida a una densidad que la convertirá en equivalencia respecto al indiferente fondo neutro. El Gran Sujeto de la Modernidad se disuelve en el espacio holográfico de la máquina de transparencias (espacio de visibilidad extrema) eliminando toda energía individualista y cualquier vestigio de acción/reacción. La esencia del sujeto metafísico se aniquila por implosión, y es capultado al holograma distenso e indiferente de la superficie. La transparencia del espacio holográfico ha desertizado la esencia del sujeto, clausurando desde siempre y para siempre el espacio familiar, el espacio como cobijo: ahora no estamos recogidos en la calidez de la cavidad materna, sino arrojados al no-lugar, en la frialdad vítrea del espacio-probeta²¹ [no olvidemos que el holograma es un vidrio, una transparencia. Si mirásemos un cristal de un pulimentado y de una transparencia perfecta, el ojo sería incapaz de reconocer que mira *a través* de él. Y si por un momento imaginásemos un círculo grabado en el cristal, no estaríamos en posición de situarlo en un espacio, sino que aparecería como una imagen que flota sin referente, en un no-espacio, en un no-lugar virtual, como la luz de los neones en la oscuridad].

Pero, además de la interrelación entre luz y espacio, el espacio holográfico viene a explicitar con mayor énfasis un rasgo peculiar que caracteriza a la máquina de transparencias. Si en el holograma todo se hace superficie, y si la superficie de este espacio es intransitable, la atmósfera holográfica rechaza y torna imposible toda posibilidad. Ya no es posible ninguna posibilidad, porque todas las posibilidades aparecen al mismo tiempo. En un camino que se bifurca tenemos la capacidad de optar qué dirección tomar; pero en un desierto, en el desierto de la superficie, donde existen a la mano todas las posibilidades, ¿qué posibilidad elegir?²² Así, la superficie del espacio holográfico neutraliza la posibilidad [en Warhol, como en otros artistas pop, la muerte no hace posible las posibilidades, sino que son la totalidad de las posibilidades las que ocultan y borran la muerte²³. Ahí reside la inversión radical del simulacro creado por Warhol].

²¹ *Ibidem*, p. 87. «De todos modos, la ideología misma de “producción cultural” es antitética de toda cultura, igual que la de visibilidad y la del espacio polivalente: la cultura es el ámbito del secreto, de la seducción, de la iniciación, de un intercambio simbólico restringido y altamente ritualizado».

²² Hacemos con ello mención al análisis de Estrella de Diego referido a la obra del artista pop Hamilton, en la que la aparición sobreaabundante de cosas anula la capacidad de desear ninguna de ellas. DE DIEGO, E., *op. cit.*,

²³ HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, Madrid, Editorial Trotta, 2003. LEYTE, A., «El arte a la luz de la muerte», en VV.AA., *Heidegger y el arte de verdad*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra/Nafarroako Unibersitate Publikoa, 2005, pp. 133-138.



Self-Portrait (1964).



Cráneo (1976).

Pero quizá exista una particularidad en el espacio holográfico que lo defina como tal y lo separe definitivamente de otros espacios plásticos. Nos referimos a la irrespirabilidad en ese espacio.

Y por ello, si escogiéramos un símbolo que significara el espacio del holograma sin duda optaríamos por la nariz del propio artista, que funcionaría como símbolo de la atmósfera irrespirable del simulacro. Cuando observamos el rostro lavado de Warhol, observamos en él su nariz, casi inexistente, que muestra las fosas nasales del mismo modo que una calavera sin cartílagos: nariz del sujeto disuelto, de la corporalidad débil. ¿Para qué tener entonces una nariz?, parece preguntarse Warhol, ¿acaso puede respirarse en este espacio sin espacio? Warhol se construye una atmósfera (un lugar de la generalidad) donde poder respirar con la nariz mundializada, en el clima de la mundialización, en la atmósfera fría del no deseo. ¿Se puede acaso tomar aire para emprender algún camino, alguna aventura o posibilidad? ¿Cómo no entender, entonces, a Warhol en su propia banalización, como asfixiado en el ser-de-transparencias de la no posibilidad? Warhol vacía, respira, aspira ese espacio, ofreciéndonos un no-lugar, una espacialidad virtual. Lo infinito ha girado sobre sí mismo, la presencia ha revertido su movimiento, para contraerse en la miniaturización genética del espacio. En él, el sí mismo queda definitivamente iluminado y extenuado en la luz-transparencia.

WARHOL: TIEMPO, SIMULACRO Y UTOPIA REALIZADA

Pero la interpretación de Warhol como máquina del ser de transparencias y como holograma debe ser también mirada desde un concepto particular del tiempo, que quizá sea el origen de todo el pensamiento artístico-estético de Warhol ¿Cómo se define el concepto de tiempo en el simulacro (Baudrillard)? ¿Qué decir del tiempo en las obras de Andy Warhol? Si pensamos el siguiente retrato de Warhol, pintado



Gold Marilyn Monroe (1962).

en 1962, estaremos en disposición de pensar el modo en que la máquina de transparencias temporiza la presencia.

Sobre una superficie dorada pintada que recuerda a las clásicas láminas de oro utilizadas para la confección de los iconos bizantinos, se sitúa, en el centro, una imagen retratada de Marilyn Monroe. Pero no es un retrato de Marilyn usual, sino pintado por el artista, con el estilo que le es propio, borrando con el color luminoso algunos caracteres del rostro de la actriz. Sin duda Marilyn, como todo motivo temático del arte de Warhol, ha sido introducida dentro de la máquina de transparencias. Su banalidad y su impotencia ontológica así lo atestiguan.

Pero analizando la obra en su color, en su disposición y en su luz no es extraño mirar este retrato como un icono bizantino. Marilyn flota en una atmósfera intemporal, en un espacio sin espacio y sin tiempo, paralelo a las concepciones del espacio y del tiempo de la filosofía estética medieval. A pesar de las diferencias entre un arte sacro y un arte comercial-publicitario, han sido ya diversos especialistas los que han visto en estas obras de Warhol una transposición de los iconos religiosos al mundo del espectáculo y de la publicidad estadounidense²⁴. Por ello no es una locura hablar de la luz en la obra de Andy Warhol a partir de las teorías estéticas de la Edad Media²⁵. Y es que Warhol, quizá antes que nada gran colorista, siempre mostró, quizá por su ascendencia eslava, un gusto por el color y por la luz muy similar al que manifestaron los artistas y artesanos medievales. La relación, en apariencia tan imposible, se hace clara cuando leemos algunos de los textos que los filósofos medievales dedicaron al color. Así, no nos es extraño imaginar la saturación de tintas realizada por Warhol cuando leemos en un capítulo dedicado por Umberto Eco a las estéticas de la luz, en su libro *«Arte y Belleza en la Estética Medieval»* lo siguiente:

«la belleza del color es sentida uniformemente como belleza simple, de inmediata perceptibilidad, de naturaleza indivisa, no debida a una relación (...) El mismo arte figurativo de la época (...) juega sobre colores elementales, sobre zonas cromáticas definidas y hostiles al matiz, sobre la yuxtaposición de colores chillones que generan luz por el acuerdo del conjunto, en vez de dejarse determinar por una luz que los envuelva en un claroscuro o haga salpicar el color más allá de los límites de la figura»²⁶.

Y sabemos además, que en esta estética del color y de la luz los artistas medievales crearon un espacio plano, un espacio sin espacio que rodeaba a las figuras de la tradición cristiana, habilitando para esas imágenes un mundo que ya no pertenece al tiempo, sino que está fuera de él. Si en la tradición cristiana el ser ha sido comprendido como negatividad, como aspiración a la perfección de Dios, emanando de esta concepción una temporalidad histórico-lineal²⁷, en la que el hombre debe

²⁴ VV.AA., *Warhol, op. cit.*, p. 82. «La crítica ha identificado varias veces la raíz lingüística de los cuadros de Warhol en la tradición pictórica religiosa de raíz bizantina. Sobre todo en relación con la primera serie de latas de sopa Campbell y con los retratos de divas, en especial Marilyn». VV.AA., *Warhol*, Milán, p. 80. «Ante la Gold Marilyn Monroe, hablar de icono es algo que se da por hecho: el fondo de oro, la hierática simetría, los intensos colores antinaturalistas, remiten a una tradición que Warhol tiene en su ADN de eslavo».

²⁵ VV.AA., *Andy Warhol. Retratos, op. cit.*, p. 141. Robert Rosenblum: «Cuando Warhol serigrafó la cabeza de Marilyn Monroe sobre un fondo dorado, dejándola flotar en un cielo fuera del tiempo y del espacio (...) estaba creando un santo secular de los años 60, que bien podría suscitar tanto respeto y veneración como una madonna bizantina flotando eternamente en un mosaico dorado. Cuando reprodujo ese misma divinidad etérea, no en su unidad sagrada, sino en una serie continua de interminables réplicas, ofrecía una especie de rotativo religioso para el consumo de masas ajustado a las increíbles cantidades producidas mecánicamente en nuestro tiempo».

²⁶ ECO, H., *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Editorial Lumen, 1.ª edición, 1997, p. 59.

²⁷ BAUDRILLARD, J., *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997, p. 19. «Toda la historia ha ido acompañada por un desafío milenarista (milenarista) a la temporalidad y a la historia. A la perspectiva histórica, que está continuamente desplazando las

caminar hasta el final de los tiempos para allí adquirir plenitud, eternidad, felicidad, perfección, ¿no es la obra de Warhol un salir fuera de la linealidad, un estar-ya en la perfección? ¿Cómo se da la temporalidad en las obras de Warhol, cuál es el tiempo del ser de transparencias?

Debemos pensar que Warhol siempre se sintió muy americano, y que siempre declaró amor y admiración ante el sistema de vida estadounidense. Warhol, que recurre siempre a motivos temáticos extraídos directamente del medio americano, vive, piensa y actúa como estadounidense. Y Baudrillard vio en América la utopía lograda, un país sin historia²⁸, donde la emancipación ha sido ya cumplida, donde la historia misma ha dejado de existir como encadenamiento de acontecimientos encaminados a la consecución de un fin. La utopía lograda se dedica a borrar toda linealidad, haciendo de todo futuro y de toda posibilidad un hecho, una presencia. Desde esta perspectiva, todo aquello que necesite de un transcurso temporal tiende en la temporalidad de la utopía lograda a suceder de inmediato, a darse súbitamente como ya-presente, a acontecer en tiempo real. El ejemplo más claro de sistema de utopía lograda se comprueba en los dispositivos de inteligencia artificial: lo pensable se piensa ya, se aceleran las posibilidades de lo pensable y se presentan todas las posibilidades como ya obtenidas en tiempo real²⁹. El mismo Warhol quiere instalar su pensamiento no-pleno en la inteligencia artificial³⁰ de lo ya logrado:

apuestas sobre un fin hipotético, siempre se ha opuesto una estrategia fatal, una estrategia fatal del tiempo, que pretende quemar las etapas y pasar más allá del fin. (...) Desde la convulsión mesiánica de los primeros cristianos, más allá de las herejías y de los levantamientos, siempre ha existido este deseo de anticipación del fin».

²⁸ BAUDRILLARD, J., *El paroxista indiferente*, op. cit., pp. 126-127. Refiriéndose a América nos dice Baudrillard: «...la viví como en una pantalla cinematográfica, estableciendo la hipótesis casi experimental de un país sin historia. (...) ... allí había un estudio de vida easy, fluido, como si la liberación ya quedara muy atrás. Se tenía la impresión de haber pasado más allá de esa revolución permanente, siempre ideológica y utópica, jamás realizada. Allí había sido realizada, hiperrealizada claro está, y ahí estaba la paradoja». Y más adelante, en la misma entrevista, nos dice: «...en Norteamérica queda algo de la desmesura y de la paradoja mágica de la utopía realizada. No nos hagamos ilusiones: esta utopía es la de la banalidad realizada, y por tanto de una equivalencia transversal de todas las cosas y de una igualdad de destinos por abajo», p. 138.

²⁹ LYOTARD, J.-F., *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1998, p. 67. Según Lyotard: «Dios es la mónada absoluta en la medida en que conserva la totalidad de las informaciones que constituyen el mundo en una retención completa. Y si la retención divina debe ser completa, es porque incluye de igual manera las informaciones que no están todavía presentes es las mónadas incompletas, como son nuestros espíritus, y que quedan por llegar en lo que llamamos el futuro. En esta perspectiva, el “aún no” no se debe más que al límite que circunscribe la capacidad de síntesis de que disponen las mónadas intermedias. Para la memoria absoluta de Dios, el futuro, en cambio, ya está siempre dado. (...) Archivista consumado, Dios está fuera del tiempo. Hay en ello un fundamento de la metafísica occidental moderna».

³⁰ BAUDRILLARD, J., *El crimen perfecto*, op. cit., p. 50. «La Inteligencia Artificial. Es el pensamiento finalmente realizado, plenamente materializado por la interacción incesante de todas las virtualidades de análisis, síntesis y cálculo, de la misma manera que el tiempo real se define por la interacción incesante de todos los instantes y de todos los actores. (...) Que la Inteligencia Artificial patine en una definición demasiado alta, en una sofisticación delirante de los datos y de las operaciones, no hace más que confirmar que se trata de la utopía realizada del pensamiento. (...) De este modo,

«Si tuviera una buena computadora, podría ponerme al día con mis pensamientos durante los fines de semana en caso de que vaya retardado con respecto a mí mismo. Una computadora sería un jefe muy cualificado»³¹.

¿No tendríamos que pensar entonces el retrato de Marilyn, y por extensión toda la actividad de la máquina de transparencias a partir de la temporalidad sin tiempo, fuera del tiempo, una vez rota la linealidad de la historia y la posibilidad del acontecimiento? Una temporada en lo «adorable», en lo «encantador» (palabras usadas por Warhol para referirse a la experiencia estética), una temporada junto a Warhol, para quedar definitivamente lavado, limpiado de historia. Warhol, como artista que reivindica el modo de vida norteamericano, ha trasladado a sus obras la misma temporalidad que se desprende de la utopía lograda. Así, Warhol pensaría y trabajaría, y sobre todo viviría desde la utopía realizada, en el que todo ya ha sido dicho³², donde el proyecto de liberación se encuentra ya conseguido, por lo que cruza la modernidad para situarse fuera de la historia, en un lugar diferente, en una topografía virtual del más allá³³. Warhol y sus obras se han desprendido de la historia, la han atravesado para situarse (des-situarse) más allá de ella, en un lugar sin lugar, en un espacio sin espacio, en el limbo de flotación donde aparece Marilyn, él mismo, los demás, desvanecidos en el paraíso, gozando su evanescencia por aceleración en el placer del más allá logrado, en la violencia del confort, en lo atemporal de la experiencia estética sentida como adorable (trans-estética) en el espacio post-utópico del holograma, en la post-historia lograda por aceleración de los acontecimientos petrificados en el modelo de la miniaturización genética. Por tanto, la temporalidad del ser-en-la-transparencia (del simulacro) es ser de ucronía³⁴. Todo ha sido dicho y cumplido ya. El tiempo de la presencia plena incrementa la luz, y contrae el espacio en el holograma. La luz es el tiempo real aplicado operativamente a la infinita levedad y velocidad del fotón, que se contrae en los hologramas, en el horizonte más oscurecido, pues en él nada puede ya suceder al constituirse como la miniatura genética de los acontecimientos que imposibilitan los acontecimientos. Hay en el ser de transparencias una ahistoricidad, un confort, una comodidad, la de la cultura que se invierte, que se desliga del tiempo en Warhol a partir de la iconicidad de la imagen vaciada.

nuestros “pensamientos” serán actualizados antes incluso de existir, exactamente igual que el evento en la información».

³¹ WARHOL, A., *Mi filosofía...*, op. cit., p. 106.

³² *Ibidem*, p. 124. Prueba de ello son las siguientes palabras de Warhol, que demuestran la relación de éste con el tiempo cumplido de la no posibilidad: «... ciertos días deseo parecer muy pero que muy viejo para no tener que pensar en llegar a parecer viejo».

³³ BAUDRILLARD, J., *El complot del arte*, op. cit., p. 29. «Todas las utopías de los siglos XIX y XX, al realizarse, expulsaron a la realidad de la realidad y nos dejaron en una hiperrealidad vaciada de sentido, puesto que toda perspectiva final quedó como absorbida, digerida, y no dejó otro residuo que una superficie carente de profundidad».

³⁴ BAUDRILLARD, J., *Cultura y Simulacro*, op. cit., p. 86. «Naturalmente, todos los contenidos culturales de Beaubourg son anacrónicos, pues a semejante envoltorio arquitectónico sólo podía corresponderle el vacío interior». Nosotros diríamos envoltorio espacial o no-espacial, envoltorio de luz.

Y es desde esta perspectiva desde la que mejor puede comprenderse la muerte en Andy Warhol. Su extraño modo de morir (ingresó en el hospital sin ninguna intranquilidad, como se penetra en unos estudios de televisión) y las opiniones que emitió respecto a la muerte y a su intento de asesinato³⁵ clarifican la temporalidad en el ser-de-transparencias³⁶. Siempre se comportó como si la muerte hubiera sido superada, como si la muerte hubiera perdido su carácter definitivo y definitorio para la vida. Para Warhol la muerte fue lo mismo que morir en las pantallas de televisión³⁷. Y es que, en el sistema de la utopía lograda del ser-de-transparencias, impera el sistema de la no muerte, donde todo puede morir para ser inmediatamente revivido³⁸, donde la irreversibilidad de los acontecimientos se invierte y se comprime hacia una reversibilidad que recicla a los muertos una y otra vez³⁹ (y así es como puede entenderse su manía de conservar cada acontecimiento en pequeñas cajas de cartón, a las que llamaba cápsulas de tiempo⁴⁰). En el espacio y en la luz del ser de transparencias la muerte es ya imposible, precisamente porque no hay nada posible⁴¹. Es la presencia infinitamente extendida y cumplida del simulacro lo que borra de sí lo absolutamente otro, auto-imponiéndose a sí misma en la extensión infinita que debilita la maquinaria del deseo, del acontecimiento, haciendo de la indiferencia la potencia globalizadora y casi imperceptible por hiperreal. Desde este sistema de no

³⁵ VV.AA., *Andy Warhol. El ojo mecánico*, op. cit., p. 27. «Andy se consideró un hombre oficialmente “resucitado después de muerto”».

³⁶ BAUDRILLARD, J., *El crimen perfecto*, op. cit., p. 53. Según Baudrillard, en la realidad virtual «Ni siquiera tendríamos la ocasión de desaparecer. Seríamos desintegrados en el Tiempo Real y la Realidad Virtual mucho antes de que las estrellas se apagaran».

³⁷ WARHOL, A., *Mi filosofía...*, op. cit., p. 99. «Antes de que me pegaran un tiro pensaba que estaba aquí más a medias que por entero: siempre creía estar viendo la tele y no la vida real».

³⁸ BAUDRILLARD, J., *La ilusión del fin...*, op. cit., p. 46. «Cuando se congela el futuro, y hasta el presente se congela ya, suben a la superficie todos los elementos del pasado. En problema se convierte entonces en el de los residuos. No sólo se plantea en lo que a sustancias materiales se refiere, incluidas las nucleares, sino en lo tocante a las ideologías difuntas, las utopías trasnochadas, los conceptos muertos, las ideas fósiles que continúan contaminando nuestro espacio mental. Los residuos históricos e intelectuales representan un problema mucho más grave aun que los residuos industriales. ¿Quién nos libraré de las sedimentaciones de la estulticia secular. En cuanto a la historia, ese residuo vivo, ese monstruo agonizante que sigue dilatándose una vez muerto, como el cadáver de Ionesco, ¿Cómo librarnos de él?».

³⁹ WARHOL, A., *Mi filosofía...*, op. cit., p. 101. «Siempre me ha gustado trabajar con las sobras, convertir los desperdicios en cosas. (...) Es como un trabajo de reciclaje».

⁴⁰ VV.AA., *Andy Warhol. El ojo mecánico...*, op. cit., p. 18. «Durante la edad adulta, ya alcanzado el éxito, Andy seguirá recogiendo de forma casi compulsiva todo tipo de cosas baladíes (cartas insignificantes, recibos de sus innumerables y fútiles compras, fotografías de sombreros, bolsas de la compra y cualquier otra cosa) apiñando todo a la buena de Dios en cajas de color marrón fechadas, que acostumbraba a llamar “time capsules”, cápsulas de tiempo, como si fueran naves espaciales destinadas a atravesar no el espacio, sino el tiempo».

⁴¹ BAUDRILLARD, J., *La ilusión del fin...*, op. cit., pp. 23-24. «En el espacio euclidiano de la historia, el camino más rápido de un punto a otro es la línea recta, la del Progreso y de la Democracia. Pero esto sólo vale para el espacio lineal de las Luces. En el nuestro, el espacio no euclidiano de fin de siglo, una curvatura maléfica desvía invenciblemente todas las trayectorias. (...) Es el fin de la linealidad. En esta perspectiva, el futuro ya no existe. Pero si ya no hay futuro, tampoco hay fin».

muerte, desde la indiferencia absoluta de las imágenes, a partir de la infinita extensión de la presencia, Warhol tiene que comprenderse como repetición-indiferencia, como repetición-ampliación de la presencia. La repetición viene así a cerrar la utopía realizada, la no posibilidad y el no deseo. ¿Y que puede hacer Warhol, sino repetir y repetir, cuando ya no es posible ir hacia delante, hacia atrás, cuando quedamos inmovilizados en la plena presencia de la inmortalidad?