Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1987)

Heft: 12: Collabroation Andy Warhol

Rubrik: Collaboration Andy Warhol

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Collaboration

ANDY WARHOL

MÄRZ 1987

Diese Ausgabe war nahezu fertiggestellt, da erreichte uns die Nachricht von Andy Warhols Tod, die uns um so mehr bestürzte, als mit dieser Collaboration ein grosser Wunsch in Erfüllung ging. Offenbar ist die Edition für Parkett eine der letzten Arbeiten, die der Künstler signiert hat. Dieses Heft ist das Dokument einer Zusammenarbeit. So sind auch die hier abgedruckten Texte nicht in distanziertem Gedenken an einen verstorbenen Künstler und sein abgeschlossenes Werk entstanden, sondern aus dem Blickwinkel der 80er Jahre heraus vollzogene Beurteilungen eines künstlerischen Beitrages, voller Virulenz für die gegenwärtige Zeit.

Die Redaktion

MARCH 1987

We were almost ready to go to press when the news of Andy Warhol's death reached us. It came as a particularly great shock since our long-standing desire to do an issue with him had finally come to fruition. The Edition for Parkett was one of the last works the artist had signed. The present issue is the record of a cooperative endeavor. It follows that the contributions printed here were not written in detached commemoration of a late artist and his oeuvre but rather as current assessments of the artist's epidemic impact on the eighties.

The Editors

ANDY WARHOL PAINTING A TABLE AT A LOCAL RESTAURANT /

ANDY WARHOL MALT AUF EINEN TISCH IN EINEM NEW YORKER RESTAURANT, 1985.

(Photo: Paige Powell)

ANDY & ANDY THE WARHOL TWINS:

A Theme and Variations

STUART MORGAN

"I always wished I had died and I still wish that," wrote Andy Warhol in his book AMERICA, before listing his gunshot wounds with grim relish. The comment recalls the first sentence of an earlier memoir POPism: "If I'd gone ahead and died, I'd probably be a cult figure today." A strong enough desire for fame must culminate in a death wish; only after some major change of state is it possible for one human being to entertain fantasies about another and indulge them to the full. Warhol, the man who never cares about misrepresentation by newspapers, may have welcomed one event the press could not distort. But it is more probable that he regarded it as the ultimate Warhol artwork.

STUART MORGAN is an English art critic who works as a consulting editor for Artscribe and writes regularly for Artforum.

Reduced to a state of passivity, he would suffer alteration, not of person but of image. But if that was his fantasy, the reality proved quite different.

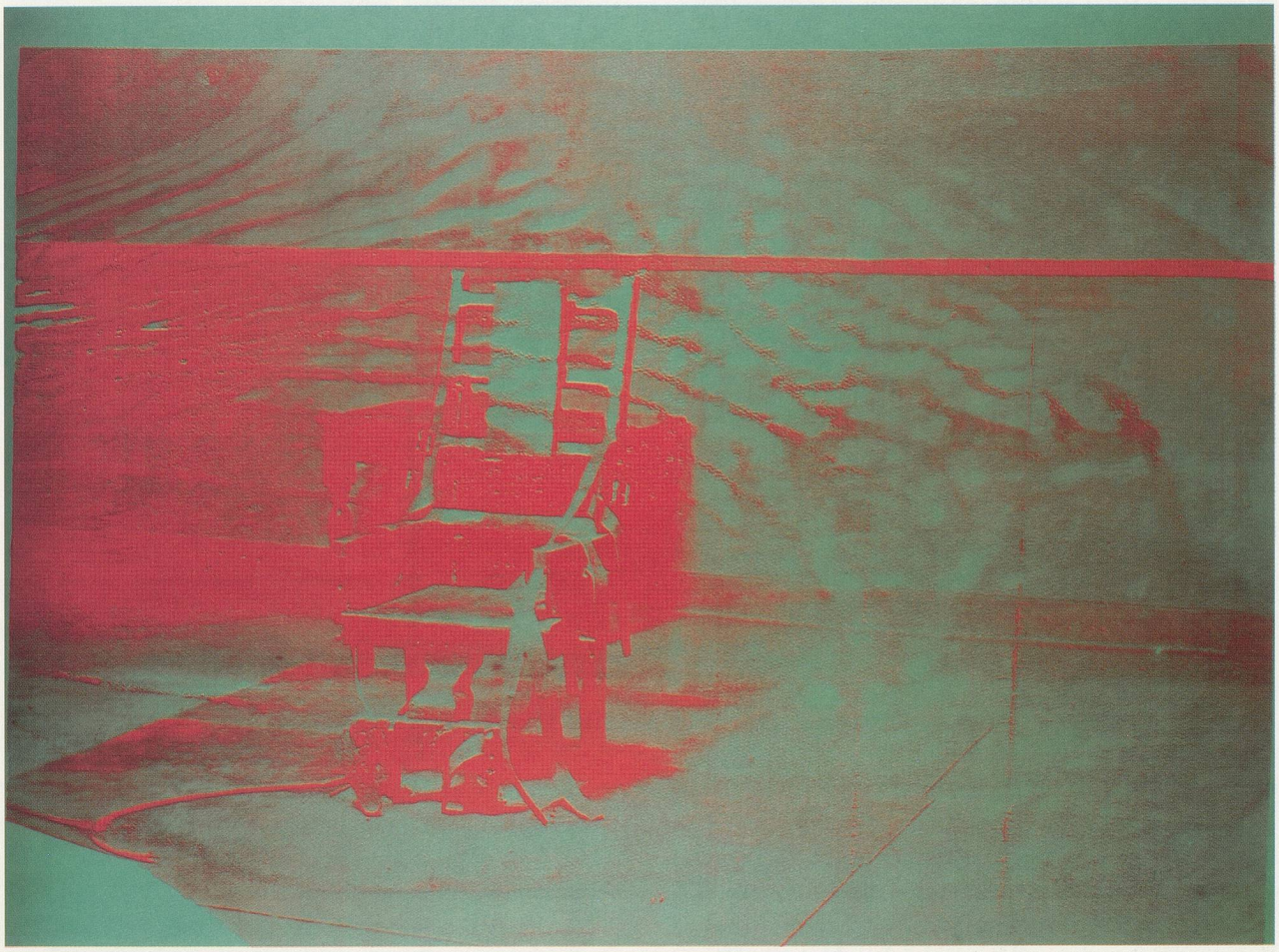
He had joked about it; one of his movies bore the title IS THERE SEX AFTER DEATH? He had watched it vicariously while making the SUICIDE paintings. He had studied near misses; his first movie in Technicolor had been an interview with a man who had slashed his wrists over twenty times. He had pondered its punishment potential in the ELECTRIC CHAIR studies. He had anticipated its aftermath in pictures of atomic explosions and car crashes. He had registered the formalities of mourning in his portraits of Jackie Kennedy at her husband's funeral. Staring death in the face may have made it seem full of promise, but by the time he regained consciousness it had lost its charm. "I feel myself

becoming a god," said George Washington on his deathbed. Cheated of such intimations, deprived of the most timely of endings, Warhol felt humiliated. At the point when he had reduced himself to the status of a mere logo, exchanging existence for fiction, flesh for idea, daily life had intervened, with all its mess and meaninglessness. Could the mistake be rectified? Perhaps there was a way around it after all. It was risky, but it might just work.

Before June 4, 1968 Andy Warhol had developed into a proto-conceptual artist comparable to Yves Klein or Piero Manzoni. Before that date his career had been gathering a momentum of its own, as if all he had to do was tend it and comply with its demands. The snowball effect was most easily seen in the progress of the Brillo box sculptures, from hand-painting to screen-printing on wooden solids, then on cardboard boxes, which soon became the same cardboard the Brillo company used. A lawsuit was only avoided when Brillo executives were persuaded that this was art, not business. It never occurred to them that some less obvious plot was afoot. As well as parodying realism, Warhol's process also seemed to parody industrial working conditions. Production took place at a "factory" which was called the Factory but looked more like a club. At least, it did in those days, when newspaper pictures showed starlets rubbing shoulders with drag queens, and hustlers cavorting with debutantes in an environment where age, class and sexual preference were elided in yet another parody: of American democracy itself. None of this was untrue, exactly. From the start Warhol's movies had shifted from criticism of an old, mendacious system to a new, alternatively structured America, an invented society where communality triumphed over individual demands, where deviations were tolerated, crime was punished by the people themselves and relationships were founded on pleasure. Was this fiction or documentary? Much of Warhol's activity before 1968 consisted of publicizing the private, attempting to extend the Factory situation beyond its obvious uses.

Yet emphasis on the work-place as a pivot of political change, that single feature of Warhol's practice which Joseph Beuys defended with such eloquence, never became an obvious issue. The Factory was simply a Factory, where goods were produced by paid workers, one of two such places, with separate staff, the other being a studio for Warhol's commercial work. Everyone helped. Starlets rarely stayed long after they were asked to sweep the floor. The solution to the problem of two studios lay inaddressing contradictions inherent in Warhol's original incarnation as an illustrator. Could the mystique of manual dexterity and the production of individual drawings be reconciled with the realities of reproduction to which they were inevitably subjected? The Factory offered a single, perfect, oblique solution; surrounding himself with people caused a blurring of the source of Warhol's ideas. In gossip about him – invariably more relevant than criticism of his work – the same remark crops up repeatedly. Warhol stole, the interviewees insist. Despite their accusations a single fact remains: that his prevailing interest through the Factory period, from 1962 through 1968, was to question the very nature and existence of artistic ideas. As he stole, from Rauschenberg and Johns as "Matson Jones," from Nathan Gluck or Billie Linich he gradually departed from ideas of original creation, indeed, from the idea of a person altogether. From being both his own boss and workforce, he promoted himself until he became Chairman of the board, then the name of the firm itself, a position of power equated somehow in his mind with democratization. After his death, Auden described Freud as being no longer a man but "a whole climate of opinion." Something similar could have been claimed for Warhol in the first five months of 1968. Four days later the climate changed.

When he returned to work after the accident nothing was the same. His previous strategy had been one of increasing concealment. For example, he had boasted that his A was the first novel never to have been seen by its author; instead, Ondine, given instructions to record a day's conversations, passed the tapes to a typist whose transcription went straight to the printers, then to Billie Linich who checked that all the errors had been included. In contrast, FROM A TO B, written after the accident, was supposedly autobiographical, written in the



ANDY WARHOL, BIG ELECTRIC CHAIR / GROSSER ELEKTRISCHER STUHL, 1967,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND, *54 x 78"* / 137,2 x 198,2 cm.

ANDY WARHOL, SUICIDE / SELBSTMORD, 1963,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND, 1963, *111 3/5 x 80 1/3"* / 383,5 x 204 cm.

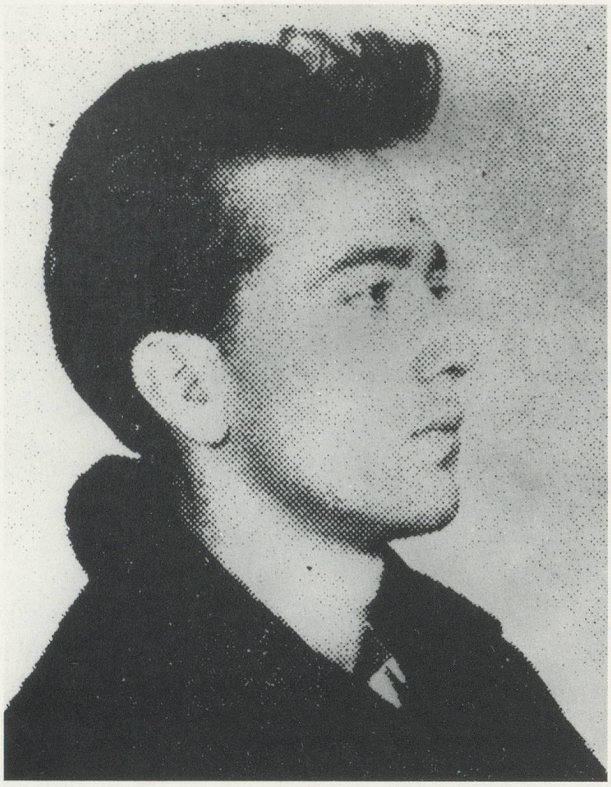
first person apparently in response to a demand for "true confessions." And if Warhol had suddenly turned into a celebrity, his art had grown to resemble a celebrity's pastime. He offered to make portraits of rich people's dogs. He started drawing again, an activity which had played no part in his work since 1962, before the advent of screen-printing on canvas. His work took on a clandestine air; the idea of "piss paintings" made by visitors to the Factory on canvases left on the floor and subsequently lost, was repeated now, with Warhol privately urinating on canvases prepared with copper pigment. And though his art still meshed with his social life – "screen tests" of visitors were discontinued in favor of double portraits based on photographs – the mixture of high and low which characterized his pre-shooting milieu was replaced by a new snobbishness, recorded with endless snapshots of the rich and famous partying at expensive nightclubs. Under Warhol's imprimatur but Paul Morrissey's direction, the movies deteriorated into formularized sex comedies, vehicles for a new Warhol entourage intent on the commercialization of the underground. Despite Holly Woodlawn's superb improvisation in TRASH or Candy Darling's in WOMEN IN REVOLT, Warhol aficionados will scour the later movies in vain for some equivalent to the bite and daring of the Pope Ondine sequence in CHELSEA GIRLS, Ingrid Superstar reciting recipes to the bashful BIKE BOY, the long pan from beach to balcony in MY HUSTLER or the reel from COUCH which shows a single standing figure facing the camera on one side of the frame while further back a figure seated on the ubiquitous couch slowly makes love to another draped across his lap. Not all of Warhol's work after 1968 showed a depreciation in quality. The most intelligent of all his studies of replication must be the MAO series, for instance, featuring the politician whose attempt to halt the proliferation of images of himself might well be regarded as the publicity coup of the century. And the hammer and sickle paintings designed to hang in the Documenta building at the point where visitors passed from Eastern to Western bloc art and back equalled the MOST WANTED MEN series in impact and complexity. Yet such isolated points of consolidation do not form a coherent pattern. The only real consolidation is of a position which dictates that replica replaces original.

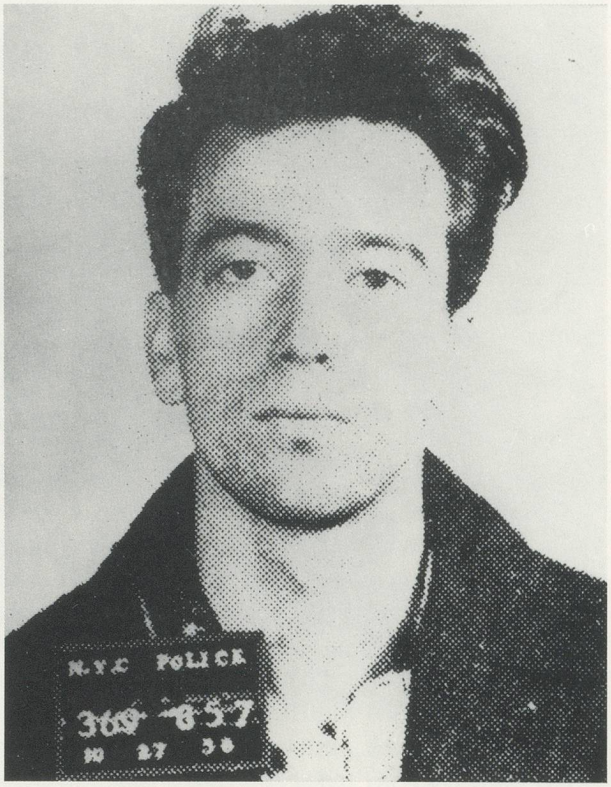
"I have come to debase the coinage," announced one ancient philosopher. His aphorism summarizes the approach which has led Warhol increasingly towards slickness, ease and mere entertainment. By now, it seems, his success is commensurate with his ability to employ art as advertising for a product indistinguishable from his own celebrity. Yet as time passes, the basis for value judgments, even within Warhol's own body of work, tends to become blurred. What if the object of analysis in Warhol's case is neither the work nor the life but the very economy of a career, its rhythms of productivity, its internal coherence, its features as an entire, incomplete artifice? In this case assertions of connoisseurship will not help. Only grand attempts to find images for a long, self-referential construct will suffice.

Warhol's career has represented a prolonged involvement with ideas of fame, image and stardom. As a star now, Warhol exists on a higher plane than his script. Though it provides a vehicle for him, casting still prevails; there are lines he could not possibly speak and remain in character. Like star "biographies" released to the press in the great days of Hollywood, Warhol's "life" engages with reality only at selected points. And, like those star biographies, it draws on what the fans want to be told, drawing on shreds of fairytale that they only half recognise. Remember the plot of THE MAN IN THE IRON MASK, where one of a pair of identical twins becomes king and keeps the other in a dungeon, wearing an iron mask, until one day the prisoner escapes, orders the guards to arrest his brother as an impostor and takes his place? Or KAGEMUSHA, in which a poor peasant who looks like the king takes the king's place after his death, in an attempt to keep it secret from enemies who may use it as a chance to overthrow the country? Or Cobra Woman, in which Maria Montez played two queens, a good one and a bad one, and wrestled with herself at the climax? Apart from Thomas Pynchon, who employed a stand-up comedian to

ANDY WARHOL, 28 BRILLO BOXES, 14 CAMPBELL'S TOMATO JUICE BOXES, 1964.

give speeches for him before he changed his identity and was lost to the world for ever, Andy Warhol is the only figure in American postwar culture to have toyed consistently with ideas of cloning. He used Alan Midgette to double for him and, if gossip is true, for years now has paid two or three lookalikes to attend parties and openings in. The idea of changing appearance has formed a constant undertone in Warhol's art. (BEFORE AND AFTER, taken from an advertisement for cosmetic surgery, the references to make-up in FROM A TO B and an early Pittsburgh painting, one title of which was BOY PICKING HIS NOSE, all relate to a single longstanding worry.) But what if it is possible to substitute one life for another? Given a second chance he did not want, Warhol must have had to consider how his future would be. "There should be supermarkets that sell things and supermarkets that buy things back," he has said. The deliberate doubleness of his career could well represent a grand gesture of addition and subtraction, asserting a dying myth of the Modernist avant-garde before erasing it by colluding with



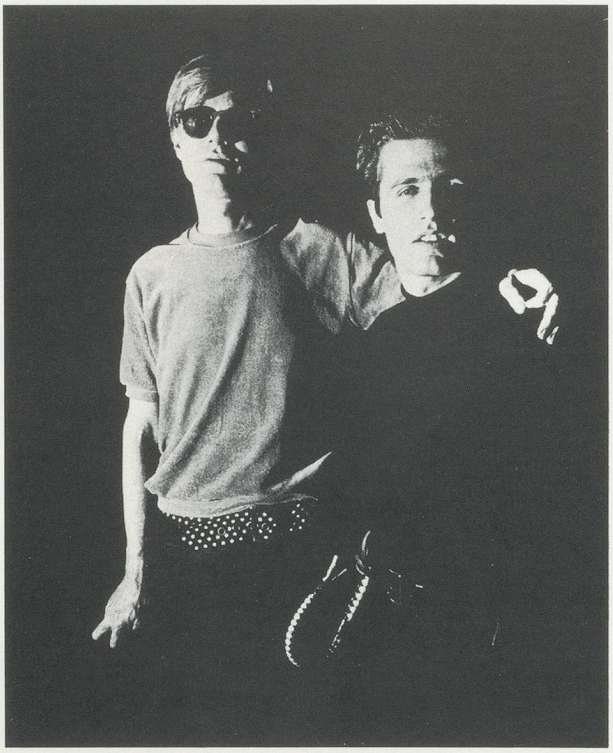


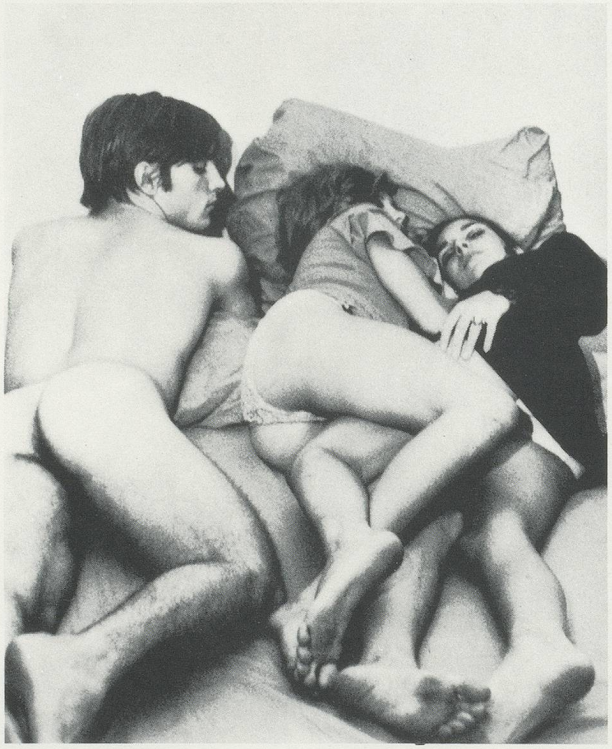
ANDY WARHOL, 13 MOST WANTED MEN NO. 11 / 13 MEIST GESUCHTE MÄNNER NR. 11, JOHN JOSEPH H. JR., 1963, *SILKSCREEN ON CANVAS* / SIEBDRUCK AUF LEINWAND, *EACH 47 4/5 x 39"* / JE 121,5 x 99 cm.

ANDY WARHOL, MAO, 1972, ACRYLIC AND SILKSCREEN ON CANVAS / ACRYL UND SIEBDRUCK AUF LEINWAND, *81 4/5 x 61 4/5"* / 208 x 157 cm.

business. Yet the possibility of redemption, the second chance, may have suggested other patterns.

A life deliberately structured as paradox harks back to a long tradition of Western male homosexual culture. Leo Castelli was affronted by Warhol's exaggerated effeminacy when they first met. The filmmaker Emile de Antonio lectured Warhol about it. "You play up the swish – it's like an armor to you," he warned. As redefined for her generation by Susan Sontag during the 1960s, "camp," possibly from the Italian *campeggiare*, to protrude like panels which form part of a stage set, was a mode of ironic behavior by which scores were settled, inequalities resolved, by which the good end happily, the bad unhappily. ("That," as one of Wilde's characters observed, "is what fiction means.") A decade later, Sontag criticized a homosexual facility for sustaining fictions so well that they seem to feed into reality. "Fascinating Fascism," her study of gay sado-masochistic role-playing, may indeed represent a return to her earlier theme. A mode of theatricality with the potential for rasing set belief-systems to the ground must of necessity be antihistorical and destructive of the social order, anarchistic precisely because of the equation it makes between rulebreaking and mental play. Despite its rejection by Sontag, the final word of whose essay is "death," the laissez-faire which camp seems to promote is not only connected with its unanswerably social aspect, but also flourishes in proportion to the loss of freedom that sponsored it. Only recognition of that fixed ratio could provide a tool for monitoring Warhol's recent progress. The complexities of tone which can enable him to rise from bottom to top of American society, the familiar fairytale, then pose as crackerbarrel philosopher publishing his views on poverty and homelessness alongside pictures of Diana Vreeland, Ronald Reagan or Truman Capote deserve careful study. The conclusion might be that the apotheosis of the underdog, as contemplated by Jean Genet in OUR LADY OF THE FLOWERS, works best as pantomime, so awesome is its level of make-believe. Open your mouth, as Warhol noted in FROM A TO B, and aura disappears. It is a sour, repressive summing-up but an inescapable one. Unless, of course, Warhol knows best.





AT THE FACTORY IN THE SIXTIES /
IN DER FACTORY IN DEN 60-ER JAHREN.
BELOW LEFT / UNTEN LINKS:
STILL-PICTURE FROM FILM «FLESH», 1968. *(Photo: Jed Johnson)*

After His resurrection Christ took things easy, showing His wounds to unbelievers like Thomas, meeting friends, relinquishing the political aspect of His task for one which was mainly pastoral. He delegated authority as much as possible and made sure that things would run smoothly without Him when the day of His assumption came. Charles Lisanby, Warhol's greatest friend from his days as an illustrator, remembered his striving for fame, his need to be noticed, but most of all a single remark he made one day. "I want to be Matisse," he said, and in the record of the interview, made with Paul Smith in 1978, Lisanby insists that he is not misinterpreted. "That's exactly what he said . . . and that's really what he meant . . . Really, that must be clearly understood." What Warhol meant was not that he wanted to make art like Matisse but that he wanted the standing as a cultural figure which Matisse had earned. No one can deny that he has succeeded. But as a good Catholic, shocked into faith by the sudden proximity of death, could it have occurred to him on June 4, 1968 that his more proper duty was the imitation of Christ, not man? Already something in him, that perverse, reverse face of camp, would have made him aware that if he succeeded he would run the risk of becoming an Antichrist, the ultimate debaser of coinage, the final blasphemy. Flaunting his presence as the figure who has called value into question more fully than any even than Picabia, Dali or de Chirico, Warhol has spent years of his life ingratiating himself with an international public incapable of appreciating his satirical stance. By now it has become clear that perhaps no one fully appreciates that stance, since whereas in the past satire relied on a set moral yardstick, twentieth-century satire can operate according to a shifting standard, a quality which Warhol has exploited to the full.

There are other possibilities, of course. Perhaps the Warhol we have been seeing and hearing since 1968 is a permanent stand-in, while the real Warhol, having had his nose-job, is living elsewhere, plotting and making telephone calls. Or being held captive, or in fact dead. Perhaps the famous full-page shot of the sewn stomach after surgery is the most we shall ever see of a figure who has practised ano-

nymity more successfully than any other artist in our post-lapsarian culture. Bleed, we say. He refuses. And already by the time the photographer did his work, we were too late to test the warmth, the reality, of a body which has always seemed sepulchral, a little less than real.

POSTSCRIPT February 23rd 1987

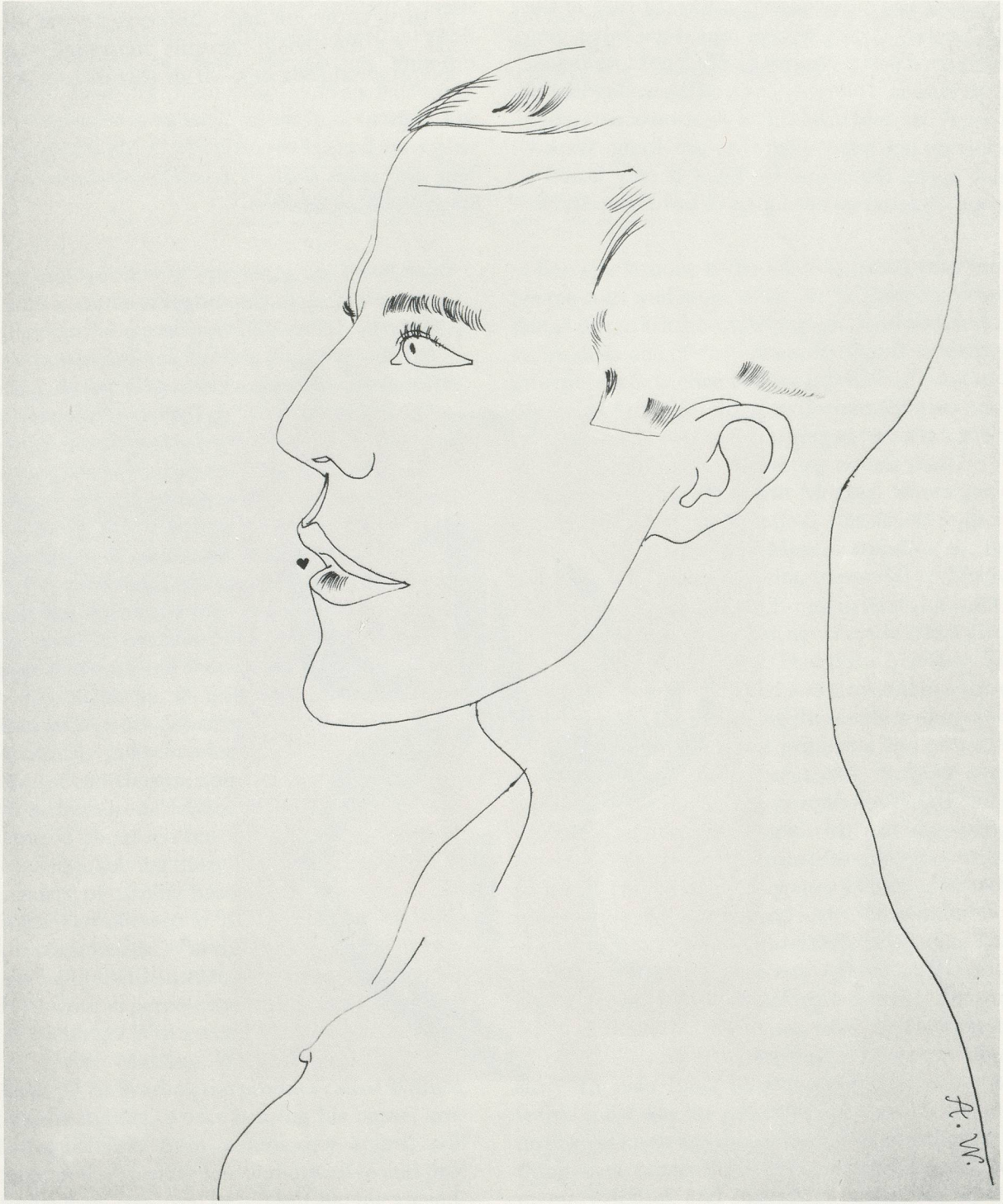
The impossibility of witnessing one's own death becomes a source of regret only to those who sense its full potential as a means of artistic closure. When Henry James suffered his first stroke he fell while dressing. As he fell he heard a voice say "So here it is at last, the distinguished thing!" Warhol and reflection were always, justly, connected; his art involved audience, reception, the condition of stardom. Witnessing his own shooting and living to tell the tale took him beyond the point he had reached in his self-portraits: of combined action and perception, being his own image and audience. Suddenly narcissism and self-doubt moved into alignment, and image replaced actuality. But not quite. Forced to tolerate both sides of this equation in uncomfortable opposition for an unknown length of time, Warhol set to work debasing his own coinage, and, miraculously, guaranteeing its value for the rest of his life. Indeed, the principle was one of inverse proportion, the more he debased it, the more elevated it became. Without secrecy or apparent erudition, he succeeded in solving the problem which had defied alchemists: of turning base metal into gold.

With Warhol's second "death" a new phase of his career commences. Will the Factory carry on running as before, with instructions to recycle his entire body of work in perpetuity, with stand-ins appearing at openings? Will a secret body of work come to light? (After Matisse, Warhol's next idol was Duchamp.) As Warhol, the product called Warhol, floods the market, works bearing his name, now indistinguishable from commodity items, will become relics, keeping his memory alive and protecting it from fact. And he himself, having ascended the triple stair from son to father to spirit, will become part of the air we breathe, indistinguishable from it, somehow sustaining present actions. How to become famous is the same question as where people start and stop, which is the same question that children ask: how God began. Warhol's temporal mode is one of deep memory urged constantly into present existence. His genre is life as drama and drama, as Aristotle tells us, as the imitation of an action and that action as something never fully known or felt. Imitation plus forgetting equals what?

Warhol purloined Mario Montez, whom Jack Smith had used in FLAMING CREATURES. Jack Smith discovered Mario Montez standing in the subway, in full drag, a living memorial to Maria Montez, the Puerto Rican B-movie star who wanted to graduate to A-movies, never made it and died in a reducing bath of wax. That is the first story. In Africa last year a new chief was crowned in a tribe where the ruler had outlived those elders whose job it was to remember court protocols and preserve memories of religious ceremonies, without ever writing them down. The coronation lasted for a week but no one quite knew what was happening or why. For days on end a team of men slapped an ox to death. Then, presumably, they all looked at each other, shrugged and walked away. That is the second story. A priest walks into a shop in London. The assistant is chewing gum and talking on the telephone. He says he wants to buy a crucifix. The girl looks up and replies "Do you want the cross on its own or one with a little man on it?" That is the third story. In 1942 Elias Canetti wrote that what he feared most was the possibility of a world religion no one yet knew anything about. Imagine that anything new comes into being surreptitiously, as memory lapses and repetition drifts free of its moorings in a climate that approaches nonsense, slow running down, suspension of significance, in a place where the gaps between names of things have

expanded and carry on expanding. In 1952 at the Loft Gallery Andy Warhol and three other men folded oiled paper symmetrically. The blots looked like pyramids. Then they covered the walls with the paper. What used to be called creation occurs when people do not know what they are doing. Warhol knew about that time. He knew it only lasted a second. There is no need for it to be longer. And he spent a lifetime trying to distance himself from it. After his death his work may mean something quite different. But not yet. Now, for a short time, we know that we have lost control of it, of any facts we knew about it, of the knowledge of whether or not they were facts or ever were facts. Mouthing inanities, one stops short, a second elapses, then one begins talking again.

ANDY WARHOL, DOLLAR SIGN, CA. 1982, SILKSCREEN ON CANVAS /
SIEBDRUCK AUF LEINWAND *10 x 8"* / 305 x 244 cm.



ANDY WARHOL, BOY / JUNGER MANN, 1955,
BALL-POINT PEN ON PAPER / KUGELSCHREIBER AUF PAPIER, 16 4/5 x 13 4/5" / 42,8 x 35,2 cm. *(Kunsthalle Tübingen, Slg. Zündel)*

ANDY & ANDY

DIE WARHOL-ZWILLINGE:

Ein Thema mit Variationen

STUART MORGAN

«Ich habe mir immer gewünscht, ich wäre tot, und das ist auch jetzt noch so», schrieb Andy Warhol in seinem Buch America, bevor er dann genüsslich seine Schussverletzungen aufzählte. Diese Bemerkung erinnert an den ersten Satz einer früheren Memoiren-Schrift «POPism»: «Wenn ich am Schluss doch gestorben wäre, wäre ich heute wahrscheinlich eine Kultfigur.» Ist der Wunsch nach Ruhm nur stark genug, so mündet er zwangsläufig in Todessehnsucht. Und erst nach einer grossen Umwälzung ist es dann für den Menschen möglich, Phantasien über etwas anderes zu entwickeln und sie voll auszuleben. Warhol, dem Mann, der sich nie über Falschdarstellungen in Zeitungen aufgeregt hat, kam ein Ereignis, das die Presse gar nicht verdrehen konnte, vielleicht gerade recht. Aber wahrscheinlicher ist, dass er es als das Warhol-Kunstwerk schlechthin betrachtete; zurückgeworfen auf einen Zustand der Passivität, widerfährt ihm ein Wandel, aber nicht in der Person, sondern im Image. Doch falls dies seiner Phantasie entsprungen war, so stellte sich die Realität als ganz anders geartet heraus.

Er hatte Witze darüber gemacht. Einer seiner Filme trug den Titel IS THERE SEX AFTER DEATH? (Gibt es Sex nach dem Tod?). Er sah sich den Film an und malte dabei die SUICIDE-Paintings (Selbstmord-Bilder). Er studierte ähnlich geartete Fehlschläge; sein erster Film in Technicolor war ein Interview mit einem Mann gewesen, der sich mehr als zwanzigmal die Pulsadern aufgeschnitten hatte. Vergeltungsmöglichkeiten hatte er in den ELECTRIC CHAIR-Studien (Studien zum Elektrischen Stuhl) durchgespielt. Er hatte die Nachwirkungen in Bildern von Atomexplosionen und Autozusammenstössen beschworen. Die Trauerfeierlichkeiten malte er sich in seinen Portraits von Jackie Kennedy beim Begräbnis ihres Mannes aus. Von Angesicht zu Angesicht mag der Tod vielversprechend erscheinen, doch als Warhol das Bewusstsein wiedererlangte, hatte das Ganze seinen Zauber verloren. «Ich fühle, dass ich zum Gott werde», soll George Washington auf dem Sterbebett gesagt haben. Um eine solche Möglichkeit gebracht, des angebrachtesten aller

---

STUART MORGAN ist Kunstkritiker in England. Er arbeitet als Mitherausgeber von Artscribe und schreibt regelmässig für Artform.

ANDY WARHOL, DO IT YOURSELF-FLOWERS, 1962, ACRYLIC ON CANVAS /
ACRYL AUF LEINWAND, *68 ⅔ x 59"* / 175 x 150 cm.

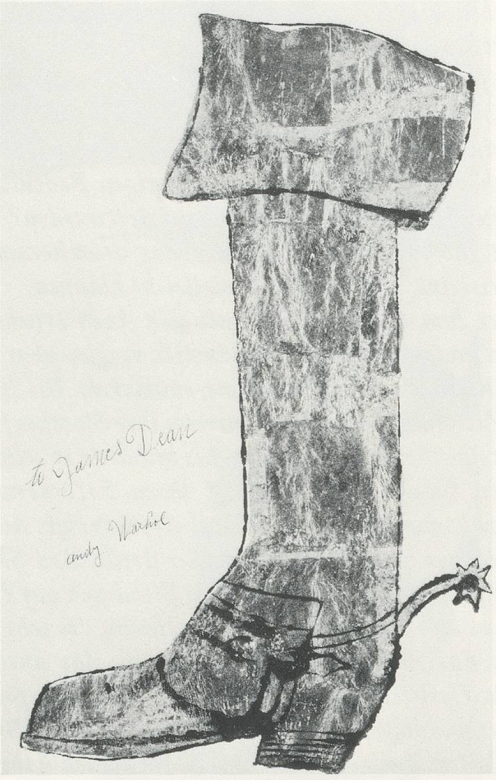
Tode beraubt, fühlte Warhol sich erniedrigt. An jenem Punkt, an dem er sich selbst auf den Status des schieren Begriffs reduziert hatte und die Existenz gegen die Fiktion eintauschte, das Fleisch gegen die Idee, da war das tägliche Leben dazwischengefahren mit all seinem Durcheinander und seiner blödsinnigen Bedeutungslosigkeit. Konnte dieser Fehler korrigiert werden? Vielleicht gab es ja trotzdem einen Weg drumherum. Es war riskant, aber es konnte vielleicht klappen.

Bis zum 4. Juni 1968 hatte sich Andy Warhol zu einem proto-konzeptuellen Künstler, vergleichbar etwa Yves Klein oder Piero Manzoni, entwickelt. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte seine Karriere ihre Stosskraft aus sich selbst heraus entwickelt, als brauchte er selbst sie nur in Gang zu halten und ihren Erfordernissen nachzukommen. Der Schneeball-Effekt zeigte sich am deutlichsten in der Entwicklung der Brillo-Box-Skulpturen, von der Handmalerei zum Siebdruck auf Holzblöcken und später auf Pappschachteln, die sehr bald schon aus eben dem Material waren, das auch die Brillo-Hersteller verwendeten. Ein Gerichtsprozess konnte nur abgewendet werden, indem man der Brillo-Geschäftsführung klarmachte, dass es sich dabei um Kunst und nicht um Geschäft handelte. Ein nebulöseres Problem ist denen wohl niemals untergekommen. Warhols Methode schien nicht nur eine Parodie auf den Realismus, sondern auch auf die Arbeitsbedingungen der Industrie. Die Produktion fand in einer «Fabrik», «Factory» genannt, statt, die jedoch eher Ähnlichkeit mit einem Nachtclub hatte. Zumindest war das so in jenen Tagen, als Starlets und Tunten sich drängelten und Ehrgeizige wie Ahnungslose ihre Kapriolen schlugen in einer Umgebung, in der Alter, Klasse und sexuelle Neigung sich zu einer neuerlichen Parodie vereinigten: einer Parodie auf die amerikanische Demokratie selbst. Genaugenommen war nichts von alledem unwahr. Von Anfang an hatten sich Warhols Filme von der Kritik an einem alten, verlogenen System ab- und stattdessen einem neuen Amerika mit alternativer Struktur zugewandt; sie hatten eine Gesellschaft entworfen, in der Gemeinschaftsdenken vor den persönlichen Bedürfnissen rangierte, wo Abweichungen von der Norm toleriert und Verbrechen vom Volk selbst bestraft wurden, wo Beziehungen Spass machten. War dies Fiktion oder Dokumentation? Ein guter Teil von Warhols Aktivitäten vor 1968 drehte sich darum, Privates öffentlich zu machen und um den Versuch, die Situation innerhalb der Factory über deren ohnehin einleuchtende Praktikabilität hinaus auszudehnen.

Doch die Betonung des Arbeits-Platzes als Angelpunkt des politischen Wandels, jenes einzige Element der Warholschen Praxis, das Joseph Beuys mit solcher Eloquenz verteidigte, wurde niemals zum einleuchtenden Faktum. Die Factory war schlicht und einfach eine Fabrik, in der Waren von bezahlten Mitarbeitern produziert wurden. Insgesamt handelte es sich um zwei Orte mit zwei unterschiedlichen Belegschaften, wobei der zweite als Studio für Warhols Werbetätigkeit genutzt wurde. Alle halfen mit. Filmsternchen blieben selten lange, nachdem sie aufgefordert wurden, den Boden zu fegen. Der Schlüssel zur Frage, warum zwei Studios, lag darin, dass da Widersprüchlichkeiten ausgetragen wurden, die sich aus Warhols ursprünglicher Identität als Illustrator ergaben. Liess sich der Mythos von den handwerklichen Fertigkeiten und der Herstellung individueller Zeichnungen mit der Wirklichkeit der Reproduktion vereinbaren, der sie zweifellos unterworfen waren? Die Factory war eine einmalige, perfekte und indirekte Lösung; indem Warhol die Leute um sich versammelte, verwischte er die Ursprünge seiner Ideen. Beim Klatsch über ihn – der immer noch relevanter ist als jede Kritik über seine Arbeit – tauchen immer wieder dieselben Bemerkungen auf. Warhol hat geklaut, beharren die Befragten. Doch allen Anschuldigungen zum Trotz bleibt eine Tatsache unberührt: dass nämlich sein vorrangiges Interesse während der Factory-Zeit von 1962 bis 1968 darin bestand, die ureigenste Natur und Existenz künstlerischer Ideen zu hinterfragen. Indem er abguckte, beispielsweise bei Rauschenberg und Johns wie etwa ein «Matson Jones» bei Nathan Gluck oder Billie Linich, entfernte er sich allmählich von der Vorstellung der ursprünglichen Schöpfung, ja von der Idee einer Person insgesamt. Er war sein eigener Chef und Arbeiter zugleich und beförderte sich von da aus zum eigenen Aufsichtsrats-Vorsitzenden, dann wurde er schliesslich der Name der Firma selbst, eine Machtposition, die in seinem Kopf gleichbedeutend wie Demokratisierung war. Auden schrieb über Freud nach dessen Tod, er sei kein Mensch mehr, sondern «ein einziges Meinungs-Klima». Ähnliches hätte man auch von Warhol in den ersten fünf Monaten des Jahres

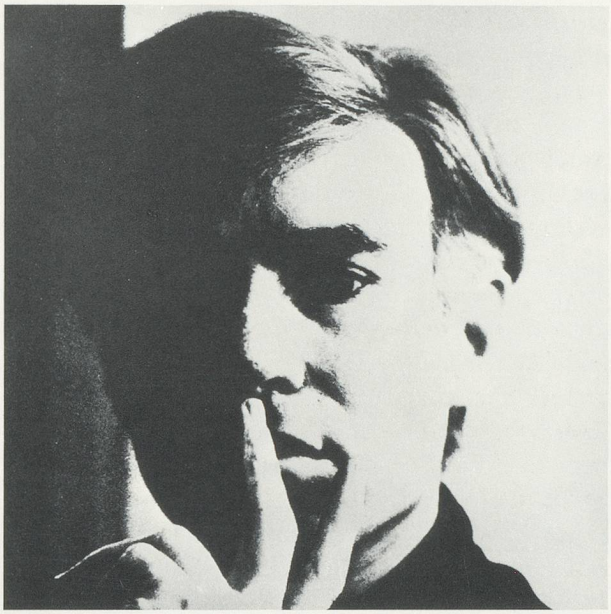
1968 sagen können. Vier Tage später änderte sich das Klima.

Als er nach dem Unfall wieder an die Arbeit zurückkehrte, war nichts mehr wie vorher. Seine frühere Strategie hatte sich zunehmender Verschleierung bedient. So hatte er sich zum Beispiel gerühmt, A sei der erste Roman gewesen, der seinem Autor niemals zu Augen gekommen ist. Stattdessen hatte Ondine Anweisungen erhalten, die Gespräche eines Tages auf Band auzunehmen und die Aufzeichnungen dann zum Stenotypisten zu geben, dessen Niederschrift sofort zum Drucker und anschliessend an Billie Linich weitergeleitet wurde, der sich vergewisserte, dass auch kein Fehler gestrichen worden war. Dagegen war FROM A TO B *(Von A nach B), geschrieben nach dem Unfall, angeblich autobiographisch; offensichtlich in Reaktion auf die Forderung nach «echten Bekenntnissen» war es in der ersten Person abgefasst. Und war Warhol plötzlich zur Berühmtheit geworden, so schien seine Kunst nun wie der Zeitvertreib einer Berühmtheit. Er offerierte reichen Leuten, ihre Hunde zu portraitieren. Er begann wieder zu zeichnen, was in seiner Arbeit seit 1962 keinerlei Rolle mehr gespielt hatte, als die Siebdrucke auf Leinwand auftauchten. Seine Kunst bekam etwas Verstohlenes; die Idee der «Piss Paintings» (Piss-Bilder) – hergestellt von Besuchern der Factory aus auf dem Boden liegenden Leinwänden, die später verloren gingen – wurde jetzt wieder aufgegriffen. Warhol urinierte privat auf mit Kupfer-Pigment präparierte Leinwände. Und obgleich seine Kunst auch weiterhin mit seinem gesellschaftlichen Leben verknüpft war – die «Screen Tests» (deutsch etwa: Eignungstests für eine Rolle in einem Film) von seinen Besuchern wurden durch Doppel-Portraits auf der Grundlage von Photographien ersetzt –, trat an die Stelle jener Mixtur aus Gehobenem und Niedrigem, die sein Leben vor den Schüssen charakterisiert hatte, ein neuer Snobismus, belegt durch zahllose Schnappschüsse von Reichen und Berühmtheiten beim Feiern in teuren Nightclubs. Mit Warhols Billigung, jedoch unter Paul Morrisseys Leitung verflachten die Filme zu klischeehaften Sex-Komödien, Vermittlern eines neuen Warhol-Flairs mit dem Ziel, den Untergrund zu kommerzialisieren. Trotz Holly Woodlawns wunderbarer Improvisation in* TRASH *oder der von Candy Darling in* WOMEN IN REVOLT *werden Warhol-Fans in seinen späteren Filmen vergeblich nach etwas gleichermassen Sarkastischem und zugleich Gewagtem suchen wie beispielsweise die «Papst Ondine»-Sequenz in* CHELSEA GIRLS, *wie Ingrid Superstar, die dem schüchternen* BIKE BOY *Rezepte rezitiert, wie der lange Schwenk vom Strand zum Balkon in* MY HUSTLER *oder wie die Stelle aus* COUCH, *wo eine einzelne Figur auf der einen Seite der Kamera gegenübersteht, während weiter hinten eine Figur auf dem allgegenwärtigen Sofa sitzt und gemächlich jemanden liebt, der über seinen Schoss drapiert ist. Doch nicht alle Arbeiten Warhols sind nach 1968 schlechter geworden. Die intelligenteste all seiner Reproduktions-Studien ist wohl die Mao-Serie, deren Hauptdarsteller ein Politiker ist, dessen Versuch, dem Bilderboom von sich selbst Einhalt zu gebieten, man für den grössten Publicity-Schlager des Jahrhunderts halten könnte. Und die Hammer-und-Sichel-Bilder,*



ANDY WARHOL, TO JAMES DEAN (GOLD SHOE) / FÜR JAMES DEAN (Goldschuh), ca. 1956, *MONOTYPE WITH GOLD-LEAF /* MONOTYPIE UND BLATTGOLD, *20 2/3 x 13" /* 52,5 x 33 cm.

ANDY WARHOL, SELF-PORTRAIT / SELBSTPORTRÄT, 1964,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND,
20 x 16" / 50,8 x 40,6 cm.



ANDY WARHOL, SELF-PORTRAIT / Selbstporträt, 1966,
ACRYLIC AND SILKSCREEN ON CANVAS /
ACRYL UND SIEBDRUCK AUF LEINWAND, *22 x 22"* / 55,9 x 55,9 cm.

die er für einen Standort innerhalb der Documenta angefertigt hatte, wo der Besucher von der Kunst des Ostens zu der des Westens passierte, stand der MOST WANTED MEN-Serie an Schlagkraft und Komplexität in nichts nach. Doch solch vereinzelte Manifestationen ergeben noch kein zusammenhängendes Gefüge. Die einzige Verdichtung besteht in einer Position, die gebietet, dass die Reproduktion das Original ersetze.

«Ich bin gekommen, um das geltende Wertsystem ausser Kraft zu setzen», verkündete ein antiker Philosoph. Sein Aphorismus bringt jene Umgangsform auf den Punkt, die Warhol zunehmend in glatte Seichtheit und blosse Unterhaltung hat abrutschen lassen. Inzwischen scheint sich sein Erfolg nach seiner Fähigkeit zu richten, Kunst als Werbemittel für ein Produkt zu handhaben, das untrennbar mit seiner eigenen Berühmtheit verknüpft ist. Doch im Laufe der Zeit wird die Bewertungsgrundlage, selbst innerhalb Warhols eigenem Œuvre, immer nebulöser. Was, wenn der Gegenstand der Analyse im Falle Warhol weder sein Werk noch sein Leben wäre, sondern die Ökonomie einer Karriere, deren Produktions-Rhythmik und interne Gesetzmässigkeit, die Elemente eines einzigen, unvollendeten Artefakts? Bestätigungen, Kunstkenner zu sein, helfen in diesem Falle wenig. Nur gewaltige Anstrengungen, Images zu einem ausgedehnten, selbstbezogenen Konstrukt zusammenzufügen, können Genüge tun.

Warhols Karriere war eine anhaltende Beschäftigung mit Ideen von Ruhm, Image und Startum. Als Star bewegt sich Warhol heute auf einer höheren Ebene als sein Drehbuch. Obgleich es für ihn ein Vehikel darstellt, spielt das Casting letztendlich eine beherr-*

(Casting = Rollenbesetzung, Anm.d.Ü.)*

schende Rolle. Es gibt Sätze, die er nicht sprechen könnte, ohne aus seiner Rolle zu fallen. Wie bei den Star-«Biographien» aus den grossen Tagen von Hollywood berührt Warhols «Leben» die Realität nur an ausgewählten Punkten. Und wie bei diesen Star-Biographien wird vorgezeigt, was die Fans sehen wollen, Märchenfetzen, die sie nur zur Hälfte erkennen. Erinnern Sie sich an die Geschichte vom MAN IN THE IRON MASK, *in der einer von zwei eineiigen Zwillingen König wird und den andern mit einer eisernen Maske vorm Gesicht einkerkern lässt, bis eines Tages der Gefangene flieht, der Wache befiehlt, seinen Bruder als Betrüger einzusperren und dessen Platz einnimmt? Oder Kagemusha, wo ein armer Bauer, der dem König ähnlich sieht, nach dessen Tod an des Königs Stelle tritt, um den Tod vor den Feinden geheimzuhalten, die diese Chance andernfalls nutzen könnten, das Land zu erobern? Oder* COBRA WOMAN, *wo Maria Montez zwei Königinnen spielt, eine gute und eine böse, und am Schluss mit sich selber kämpft? Abgesehen von Thomas Pynchon, der einen Statisten einstellte und ihn für sich reden liess, bevor er seine Identität wechselte und der Welt für immer verlorenging, ist Andy Warhol die einzige Figur in der amerikanischen Nachkriegskultur, die beständig mit den Möglichkeiten des Klonens gespielt hat. Alan Midgette benutzte er als Double, und seit Jahren bezahlt er – wenn man dem Gerede Glauben schenken soll – zwei oder drei Doppelgänger dafür, dass sie für ihn zu Parties und Eröffnungen gehen. Immer klang der Gedanke an eine Veränderung der Erscheinung in Warhols Kunst unterschwellig mit.* (BEFORE AND AFTER *[Vorher / Nachher] aus einer Anzeige für kosmetische Chirurgie, die Bezüge zu Make-up in* FROM A TO B *und ein frühes Pittsburgher Bild mit dem Titel* BOY PICKING HIS NOSE *[Junge beim Nasebohren], all das verweist auf eine einzige alte Sorge.) Aber was, wenn man ein Leben durch das andere ersetzen könnte? Als er eine zweite Chance bekam und sie ablehnte, muss Warhol sich überlegt haben, wie seine Zukunft wohl aussehen würde. «Es müsste Supermärkte geben, die Sachen verkaufen, und andere, die Sachen zurückkaufen», hat er gesagt. Die bewusste Doppelgleisigkeit seiner Karriere mag man als grossartige Geste von Addition und Subtraktion verstehen, die den untergehenden Mythos der modernistischen Avantgarde noch einmal beschwört, bevor dieser schliesslich dem Pakt mit der Welt des Business zum Opfer fällt. Doch die Aussicht auf Freikauf, die zweite Chance, hat vielleicht andere Möglichkeiten vorgetäuscht.*

Ein bewusst als Paradoxon geführtes Leben greift zurück auf eine lange Tradition westlicher Homosexuellen-Kultur. Leo Castelli war von Warhols betonter Weichheit bei der ersten Begegnung schockiert. Der Filmemacher Emile de Antonio rügte Warhol deswegen. «Du treibst es zu bunt und versteckst dich hinter einem Schild», warnte er ihn. Susan Sontag hat es für ihre Generation in den sechziger Jahren neu definiert: «Camp» – wahrscheinlich vom italienischen campeggiare *–, das Herausragen wie Teilbilder innerhalb eines grossen Bühnenbildes, war eine Mode ironischer Verhaltensweisen, durch die alte Rechnungen beglichen und Ungerechtigkeiten beseitigt werden, durch die die Guten glücklich und die Bösen unglücklich werden. («Das», so fand eine von Wildes Figuren heraus, «bedeutet Fiktion.») Ein Jahrzehnt später kritisierte Sontag das homosexuelle Geschick, Fiktionen derart aufrechtzuerhalten, dass sie scheinbar in die Wirklichkeit mit einfliessen. «Fascinating Fascism», ihre Studie zum sado-masochistischen Rollenspiel bei Homosexuellen, lässt sich in der Tat als Rückkehr zu ihrem früher schon einmal behandelten Thema begreifen. Eine theatralische Verhaltensweise mit der potentiellen Fähigkeit, etablierte Glaubenssysteme über den Haufen zu werfen, muss notwendigerweise antihistorisch sein, von zerstörerischer Wirkung auf die Gesellschaftsordnung und anarchistisch, eben weil sie keinen Unterschied macht zwischen dem tatsächlichen Durchbrechen der Rollen und dem bloss gedanklichen Spiel. Der ablehnenden Haltung Susan Sontags zum Trotz, die ihren Aufsatz mit dem Wort «Tod» beschliesst, hängt das Laissez-Faire, dem «Camp» Vorschub zu leisten scheint, nicht nur mit dessen unbestreitbar sozialem Aspekt zusammen, sondern wächst auch entsprechend eben jenem Verlust an Freiheit, der überhaupt erst dazu geführt hat. Und nur aus der Erkenntnis dieses festgelegten Verhältnisses kann uns eine Möglichkeit erwachsen, Warhols jüngste Entwicklung zu verstehen. Jenes vielschichtige Verhalten, das ihm innerhalb der amerikanischen Gesellschaft einen Aufstieg von ganz unten an die Spitze erlaubte, die gute alte Geschichte vom Allerwelts-Philosophen, der seine*

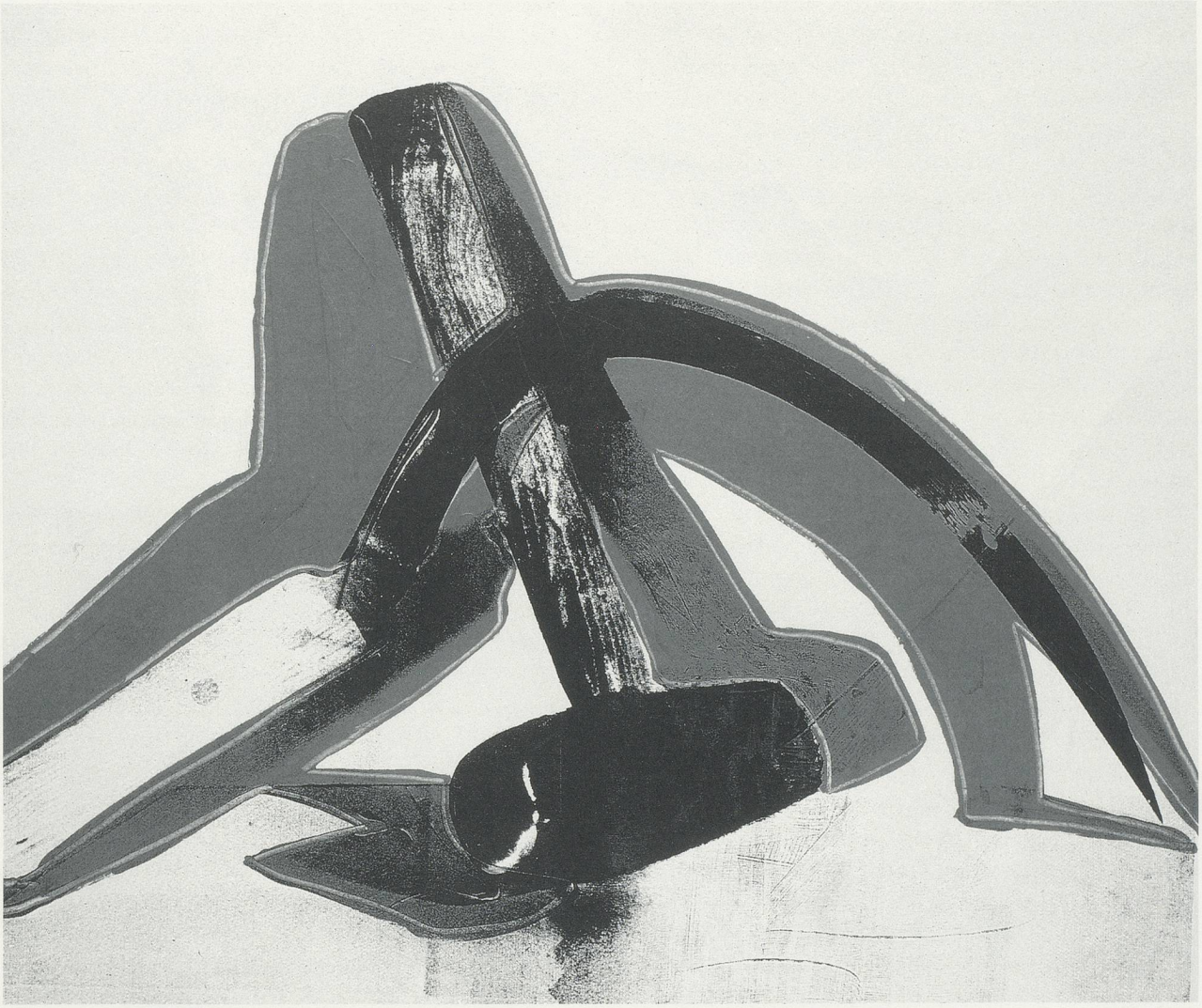
Ansichten über Armut und Heimatlosigkeit zusammen mit Bildern von Diana Vreeland, Ronald Reagan oder Truman Capote zum besten gibt, verdient sorgfältige Betrachtung. Man mag daraus schliessen, dass die Apotheose des Underdog, wie Jean Genet sie in NOTRE-DAME-DES-FLEURS *beschreibt, am besten als Pantomime funktioniert, so beeindruckend ist ihr schauspielerisches Niveau. Mach den Mund auf, so stellt Warhol in* FROM A TO B *fest, und die Aura verflüchtigt sich. Ein bitteres und bedrückendes Fazit ist das, aber ein unentrinnbares. Es sei denn, freilich, Warhol weiss einen Ausweg.*

Nach seiner Auferstehung machte Christus es sich nicht mehr allzu schwer. Er zeigte dem ungläubigen Thomas seine Wunden, traf sich mit Freunden und liess den politischen Aspekt seiner Aufgabe zugunsten des hauptsächlich seelsorgerischen fahren. Er delegierte Verantwortlichkeiten soweit wie möglich und sorgte dafür, dass nach seiner Himmelfahrt auch ohne ihn alles reibungslos weiterlaufen würde. Charles Lisanby, Warhols bester Freund aus dessen Tagen als Illustrator, erinnert sich an Warhols unbedingten Ruhmeswillen, sein Bedürfnis, Aufmerksamkeit zu erregen, und vor allem an eine bestimmte Bemerkung, die er eines Tages fallenliess. «Ich möchte Matisse sein», sagte er. Und in der Aufzeichnung des Interviews mit Paul Smith aus dem Jahr 1978 beharrt Lisanby darauf, nicht missverstanden zu werden. «Genau das hat er gesagt . . . und genauso hat er es auch gemeint . . . Wirklich, das muss ganz klar sein.» Aber Warhol meinte nicht, dass er Kunst wie Matisse machen wolle, sondern dass er sich den Status einer Kultfigur wünschte, den Matisse erlang hatte. Niemand wird bestreiten, dass ihm das gelungen ist. Doch als ihn am 4. Juni 1968 im Angesicht des Todes der Schock das Glauben gelehrt hatte, könnte es sein, dass ihm da als gutem Katholiken plötzlich klar wurde, dass Christi Nachahmung und nicht die eines Menschen seine wahre Pflicht sei? Etwas in ihm, jenes perverse, verdrehte Antlitz von «Camp», mochte ihn ahnen lassen, dass er damit Gefahr liefe, zum Antichristen zu werden, zum Zerstörer des Wertsystems schlechthin, zur letzten Blasphemie. Warhol rühmte sich nun als eine Figur, die Werte weitgehender in Frage zu stellen vermocht hatte als selbst Picabia, Dalí oder de Chirico, und brachte Jahre damit zu, sich bei einem internationalen Publikum einzuschmeicheln, das seine satirische Haltung in keiner Weise einschätzen konnte. Inzwischen ist klar geworden, dass vielleicht niemand diese Haltung voll und ganz einzuordnen vermag, denn während sich zuvor die Satire um einen festen moralischen Massstab drehte, kann die Satire des zwanzigsten Jahrhunderts mit dem Wandel der Massstäbe spielen, was Warhol sich in vollen Zügen zunutze gemacht hat.

Natürlich gibt es auch noch andere Möglichkeiten. Vielleicht ist der Warhol, den wir seit 1968 hören und sehen, ein permanentes Double, während der echte Warhol, nachdem er sein Gesicht hat verändern lassen, ganz woanders lebt, Ränke schmiedet und telephoniert. Oder vielleicht ist er irgendwo gefangen oder gar tot. Die berühmte ganzseitige Abbildung vom zusammengeflickten Magen nach der Operation ist vielleicht das Äusserste, was wir von einer Person, die ihre Anonymität besser gewahrt hat als jeder andere Künstler in unserer «Kultur nach dem Sündenfall», jemals zu sehen bekommen. Blute, sagen wir. Er lehnt ab. Und schon während der Photograph noch bei der Arbeit war, war es für uns bereits zu spät, die Wärme, die Wirklichkeit eines Körpers zu erspüren, der immer leichenhaft schien, ein bisschen weniger als echt.

POSTSKRIPTUM 23. Februar 1987

Die Unmöglichkeit, den eigenen Tod erlebt zu haben, ist nur für den eine traurige Angelegenheit, der den Tod als endgültigen künstlerischen Schlussakt begreift. Als Henry James seinen ersten Schlaganfall erlitt, fiel er beim Ankleiden hin. Im Fallen hörte er eine Stimme sagen: «Da ist sie also, die berühmte Geschichte!» Warhol und die Reflektion waren unzweifelhaft immer miteinander verbunden: Seine Kunst schloss das Publikum, die Rezeption und die Bedingungen seines Startums mit ein. Zeuge seiner eigenen Erschiessung gewesen zu sein und überlebt zu haben, um die Geschichte zu erzählen, trug ihn über



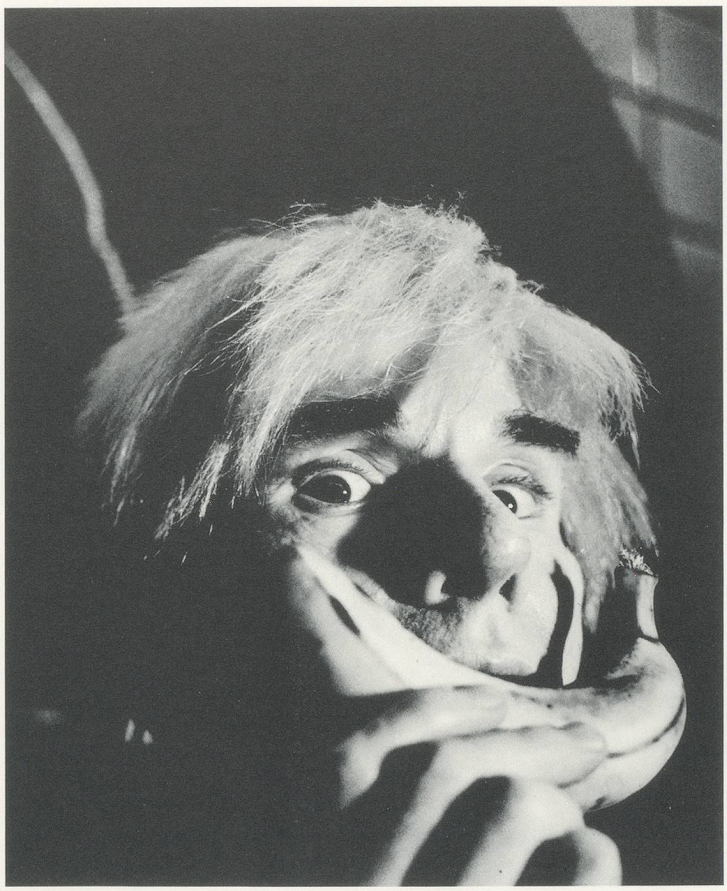
ANDY WARHOL, HAMMER AND SICKLE / HAMMER UND SICHEL, 1976,
ACRYLIC AND SILKSCREEN ON CANVAS / ACRYL UND SIEBDRUCK AUF LEINWAND,
72 ¼ x 86 ¼" / 183,6 x 219 cm.

PRECEDING PAGE: / VORANGEHENDE SEITE:
ANDY WARHOL, GREEN BURNING CAR II / BRENNENDES AUTO IN GRÜN II, 1963,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND, *106 x 82"* / 269,3 x 208,3 cm.

jenen Standort hinaus, den er in seinen Selbstportraits erreicht hatte: den einer Kombination von Aktion und Wahrnehmung, bei der er sein eigenes Image und Publikum zugleich war. Plötzlich tauchten Narzissmus und Selbstzweifel auf, und an die Stelle der Wirklichkeit trat ein Image. Jedoch nicht gänzlich. Gezwungen, beide Seiten dieser Gleichung in einer nicht gerade bequemen Lage von unbekannter Dauer zu tolerieren, machte Warhol sich daran, sein eigenes System ausser Kraft zu setzen und damit wunderbarerweise dessen Wert für den Rest seines Lebens festzuschreiben. Freilich, es war ein Prinzip des umgekehrten Verhältnisses: Je weiter er es demontierte, desto erhabener wurde es. Ohne Geheimrezept oder besondere Gelehrtheit löste er jenes Problem, an dem die Alchimisten gescheitert waren: unedles Metall in Gold zu verwandeln.

Warhols zweiter «Tod» hat einen neuen Abschnitt seiner Karriere eingeleitet. Wird es in der Factory genauso weitergehen wie früher, mit Anweisungen, sein Gesamtwerk in alle Ewigkeit zu reproduzieren, und Doubles, die ihn bei Eröffnungen vertreten? Wird man ein noch unbekanntes Œuvre zutage fördern? (Nach Matisse war Duchamp Warhols Idol.) Warhol, oder besser gesagt das Produkt Warhol, überflutet den Markt, und was an Werken seinen Namen trägt, von gewöhnlichen Waren nun nicht mehr zu unterscheiden, wird zur Reliquie werden, die Erinnerung an ihn lebendig halten und sie gegen die Wirklichkeit abschirmen. Und er selbst, der die drei Stufen vom Sohn zum Vater zum Geist hinter sich gelassen hat, wird Teil jener Luft werden, die wir atmen, gänzlich darin gelöst, und alles mittragen, was in der Gegenwart geschieht. Wie man berühmt wird, entspricht exakt der Frage, wo die Menschen beginnen und aufhören; und das wiederum wäre die Kinderfrage: woher kommt Gott. Warhols zeitliche Existenz ist die einer tiefen Erinnerung, die sich permanent ins Bewusstsein drängt. Sein Genre ist das Leben als Drama und Drama, wie Aristoteles sagt, als Imitation einer Handlung, einer Handlung, die sich weder unserm Bewusstsein noch unserm Gefühl jemals ganz offenbart. Imitation plus Vergessen ergibt was?

Warhol stahl Mario Montez, den Jack Smith in FLAMING CREATURES *eingesetzt hatte. Jack Smith hatte Mario Montez in der Subway entdeckt, in voller Maria-Montez-Montur deren wandelndes Denkmal. Maria Montez spielte in B-Movies und wollte zum A-Movie-Star avancieren, schaffte es aber niemals und fand in einem Schlankheitsbad den Tod. Das ist die erste Geschichte. In Afrika wurde letztes Jahr bei einem Stamm ein neuer Häuptling gekrönt, wo der Herrscher jene Ältesten überlebt hatte, deren Job es gewesen war, höfisches Protokoll zu überliefern und die Erinnerung an religiöse Zeremonielle aufrechtzuerhalten, ohne diese jemals niederzuschreiben. Die Krönungsfeierlichkeiten dauerten eine ganze Woche lang, aber niemand wusste, worum es eigentlich ging. Tag für Tag erschlug eine Gruppe Männer einen Ochsen. Dann schauten sie sich vermutlich gegenseitig an, zuckten mit den Schultern und gingen fort. Das ist die zweite Geschichte. Ein Priester betritt ein Londoner Geschäft. Die Verkäuferin kaut Kaugummi und telephoniert. Er sagt, er wolle ein Kruzifix kaufen. Das Mädchen sieht auf und fragt: «Wollen Sie nur ein Kreuz oder eins mit einem kleinen Mann drauf?» Das ist die dritte Geschichte. 1942 schrieb Elias Canetti, wovor er sich am meisten fürchte, sei die Möglichkeit einer Weltreligion, von der heute noch niemand etwas wüsste. Man bedenke, dass alles Neue unbemerkt entsteht, wenn die Erinnerung nachlässt und die Wiederholung ungehindert in eine Atmosphäre treibt, die sich allmählich der Unsinnigkeit annähert; langsam sickert sie ein, unter Aufhebung der Bedeutung, an einem Ort, wo die Klüfte zwischen den Namen der Dinge klaffen und immer grösser werden. 1958 falteten in der Loft Gallery Andy Warhol und drei andere Männer Ölpapier symmetrisch. Dabei kamen pyramidenähnliche Gebilde heraus. Sie bedeckten damit die Wände. Der sogenannte schöpferische Akt ereignet sich dann, wenn die Leute nicht wissen, was sie tun. Warhol wusste es damals genau. Er wusste, es würde nur eine Sekunde dauern. Länger muss es nicht sein. Und er brachte ein ganzes Leben mit dem Versuch zu, sich davon zu distanzieren. Nach seinem Tod mag seine Arbeit eine ganz andere Bedeutung bekommen. Aber noch nicht. Jetzt haben wir für einen kurzen Augenblick die Kontrolle darüber verloren, über alle Fakten, die wir dazu parat hatten, über das Wissen auch, ob es tatsächlich Fakten sind oder jemals waren. Man hebt an, Nichtigkeiten zu verkünden und hält einen Moment inne, eine Sekunde verrinnt, dann spricht man weiter.*



ANDY

GLENN O'BRIEN

"Andy Warhol talking too much."

«Andy Warhol redet zuviel.»

RAY JOHNSON

THE PHOTOGRAPHS BY ALASTAIR THAIN IN THIS ARTICLE WERE TAKEN IN 1986 AT ANDY WARHOL'S FACTORY IN CONNECTION WITH A LITERARY PROJECT BY PAOLA IGLIORI.

Andy has steadily gotten better looking as he's gotten older. He became a fashion model when he was almost 60. And unlike Dorian Gray his paintings have stayed fresh too.

Nobody goes for the Van Gogh scene any more. One of the great things about Andy is that his work will probably peak in value during his lifetime.

Artists should be rich and Andy has been a good example. But he denies being the richest artist. He says the richest artists are the sculptors whose work is in front of banks whose name nobody knows.

I really like the fact that Andy hit it big when he was 40 years old. It gives a lot of hope to baseball players, rock stars, and airforce pilots looking for a second career.

A lot of people think Andy is cold. I never thought he was cold. I just figured he didn't like me very much. But that never bothered me. I certainly didn't feel singled out. Why should he? I thought he would probably eventually like me. As soon as I was really famous. But I never

---

GLENN O'BRIEN has monthly columns in Artforum and Interview.

DIE PHOTOS VON ALASTAIR THAIN ZU DIESEM BEITRAG ENTSTANDEN 1986 IN ANDY WARHOL'S FACTORY, IN ZUSAMMENHANG MIT EINEM BUCHPROJEKT VON PAOLA IGLIORI.

Je älter Andy wurde, desto besser sah er aus. Mit fast sechzig Jahren wurde er Fotomodell. Und anders als bei Dorian Gray sind auch seine Bilder jung geblieben.

Keinen kümmert mehr das Van-Gogh-Syndrom des posthumen Ruhms. Famos ist an Andy zum Beispiel die Tatsache, dass seine Arbeit den Höhepunkt ihrer Wertschätzung wahrscheinlich schon zu seinen Lebzeiten erreicht haben wird.

Künstler sollten reich sein, und Andy ist da mit gutem Beispiel vorangegangen. Aber er bestreitet, der reichste Künstler zu sein. Er behauptet, die reichsten Künstler seien die Bildhauer, deren Arbeiten vor irgendwelchen Banken stehen und deren Namen keiner kennt.

Mir gefällt an Andy, dass er den grossen Durchbruch schaffte, als er schon vierzig war. Grund zur Hoffnung für Baseballspieler, Rockstars und Airforce-Piloten, die eine zweite Karriere starten wollen.

Viele Leute halten Andy für kalt. Ich fand ihn nie kalt. Mir war nur immer klar, dass er mich nicht besonders mochte. Aber das hat mir nie was

---

GLENN O'BRIEN *schreibt regelmässig in «Artforum» und «Interview».*

felt he didn't respect me. And probably what I really liked about him was his work. Now that I'm as old as he is, who cares?

Maybe Andy is cold. That's cooler than cool. Andy is chilled out. If you don't like people they won't hate you as much later on.

Andy likes people – in the collective sense. He also respects people – in the persons sense. I'm sure he respects John Chamberlain, Emile De Antonio, Roman Polanski, the United States Senate, and Jack Smith, just to name a few.

I do remember that Bob Dylan came up to The Factory once and Andy seemed kind of cold to him. I don't think it had anything to do with the Edie Sedgewick business. I think it was because Andy had given Dylan a big silver Elvis painting with Elvis drawing a gun from a holster and Dylan had traded it to Albert Grossman for a sofa. Supposedly the painting had a couple of bullet holes in it. I think the head of Elektra Records owns the painting now. He had the bullet holes fixed. I wonder if he would have had them fixed if Rauschenberg had fired the gun.

Andy is about as "all things to all people" as you can get. Or maybe it's "something to all people." People see the Andy Warhol they like. For some people it's the artist who eats at the White House, for others it's the guy who made the movie BLOW JOB. I remember when I was working for him in 1972, some German art types came up to The Factory and I showed them around. Finally one of them said to me: "Where do you all sleep?" He thought The Factory was a commune; I thought that was touching.

I remember for years Andy was trying unsuccessfully to get the people who worked for him to stop saying "The Factory". When he finally moved into a building that used to be a factory, people stopped saying "The Factory." I guess it's "The Studio" now.

Andy could never throw anybody out of "The Factory" or "The Studio." But he's always employed someone who could.

Andy has a retirement plan for his employees.

A lot of people didn't like Andy being friendly with the Shah of Iran's family and doing their portraits. A lot of people didn't like a lot of the people Andy did portraits of. But I think he was pretty democratic about it – for $ 20,000 and up. Anyway, if you look at the Shah's portrait you'll see that the head isn't really attached to the body. I guess Andy couldn't find one polaroid that he liked completely.

ausgemacht. Ich hatte jedenfalls nicht das Gefühl, dass er's auf mich abgesehen hatte. Warum sollte er auch? Ich dachte, er würde mich schlussendlich wohl doch mögen. Und zwar sobald ich richtig berühmt bin. Aber ich hatte nie den Eindruck, dass er mich nicht respektiert. Und vor allem hat mir an ihm wohl seine Arbeit gefallen. Wen kümmert's jetzt, da ich so alt wie er bin?

Vielleicht ist Andy kalt. Das bedeutet kühler als kühl. Andy ist «chilled out» (abgebrüht, eiskalt). Wenn man die Leute nicht mag, hassen sie einen später nicht so sehr.

Andy mag Leute – im kollektiven Sinn. Ausserdem respektiert er Leute – im Sinne von Persönlichkeiten. Ich bin sicher, er respektiert John Chamberlain, Emile De Antonio, Roman Polanski, den Senat der Vereinigten Staaten und Jack Smith, um nur ein paar zu nennen.

Ich erinnere mich, dass Bob Dylan einmal in die Factory kam und Andy ihn irgendwie kalt behandelte. Ich glaube nicht, dass das irgend etwas mit dem Edi-Sedgewick-Geschäft zu tun hatte. Vielmehr lag es wohl daran, dass Andy Dylan einmal ein grosses silbernes Elvis-Bild geschenkt hatte, auf dem Elvis eine Pistole aus dem Halfter zieht, und Dylan hatte das Bild bei Albert Grossman gegen ein Sofa eingetauscht. Vermutlich waren einige Schusslöcher in der Leinwand. Ich glaube, heute gehört das Bild dem Boss von Elektra Records. Die Schusslöcher hat er geflickt. Ich frage mich, ob er das auch getan hätte, wenn Rauschenberg die Schüsse abgefeuert hätte.

Bei Andy geht es wie bei keinem andern nach dem Prinzip «alles für alle». Beziehungsweise eher «für jeden etwas». Die Leute sehen den Andy Warhol, den sie mögen. Für manche ist er der Künstler, der im Weissen Haus speist, für andere der Typ, der den Film BLOW JOB *gemacht hat. Als ich 1972 für ihn arbeitete, kamen einmal ein paar Leute aus der deutschen Kunstszene in die Factory, und ich führte sie herum. Schliesslich fragte mich einer: «Und wo schlafen die alle?» Er hielt die Factory wohl für eine Kommune. Das fand ich rührend.*

Jahrelang hat Andy erfolglos versucht, den Leuten, die bei ihm arbeiteten, das Wort «Factory» auszutreiben. Als er dann schliesslich in ein Gebäude umzog, das früher wirklich mal eine Fabrik war, sagten sie plötzlich nicht mehr «Factory». Jetzt ist das wohl das «Studio».

Andy brachte es nie fertig, jemanden aus der «Factory» oder aus dem «Studio» zu werfen. Aber er stellte immer jemanden ein, der das konnte.

Für seine Angestellten hat Andy einen Pensionierungsplan.

Vielen Leuten ging es gegen den Strich, dass Andy mit der persischen Schah-Familie freundlich umging und sie portraitierte. Eine Menge Leute mochten eine Menge Leute nicht, die Andy portraitiert hat. Aber ich finde, er

When George McGovern asked Andy to do something for his presidential candidacy Andy did an edition of portraits of Nixon.

Andy made paintings, drawings, sculptures, and movies. He did a play. He wrote a novel. He illustrated a cookbook. He acted in movies. He ran a nightclub. He started a magazine. He directed TV commercials and appeared in them. He became a photographer and a fashion model. Maybe the only thing Andy ever tried but didn't do was being a rockstar. He says he had a group with Walter De Maria, Lucas Samaras, and Patti Oldenburg, but after a few rehearsals they wouldn't let him sing anymore. So he became the Velvet Underground's manager.

Andy was the only pop artist who really believed it.

He was the first artist in a long time with a fashion look.

He influenced commercial artists and art directors as much as fine artists and got away with it.

Andy changed the movies with his beliefs. He was the anti-auteur. He made the stars again.

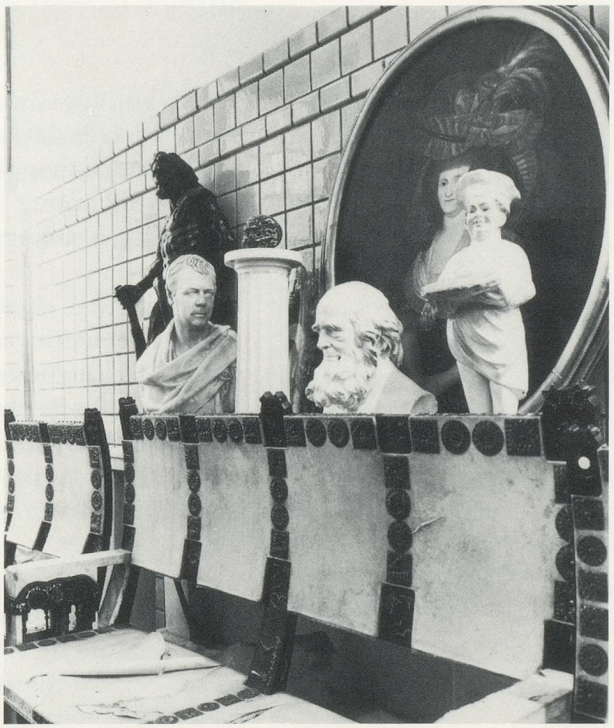
hat es ziemlich demokratisch getrieben für 20 000 Dollar und mehr. Ausserdem sitzt bei dem Schah-Portrait der Kopf nicht richtig auf dem Rumpf. Ich nehme an, Andy hat kein Polaroid gefunden, das ihm wirklich zusagte.

Als George McGovern Andy bat, etwas für seine Präsidentschafts-Kandidatur zu tun, hat Andy eine Portrait-Edition von Nixon herausgebracht.

Andy hat Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen und Filme gemacht. Ein Theaterstück hat er geschrieben und einen Roman. Er illustrierte ein Kochbuch und spielte in Filmen. Er war Besitzer eines Nachtclubs und gab eine Zeitschrift heraus. Er führte bei Fernseh-Werbespots Regie und trat selbst darin auf. Er wurde Fotograf und Fotomodell. Das einzige, was Andy immer versucht, aber nie erreicht hat, war vielleicht, Rockstar zu werden. Er erzählt, er hätte zusammen mit Walter De Maria, Lucas Samaras und Patti Oldenburg eine Gruppe aufgemacht, aber nach ein paar Proben liessen sie ihn nicht mehr singen. Da wurde er Manager von «Velvet Underground».

Andy war der einzige Pop-Künstler, der wirklich an Pop geglaubt hat.

Er war der erste Künstler seit langer Zeit mit modischem Touch.



He likes being called "the boss." When I hear "the boss" I think of Andy, not Bruce Springsteen.

Andy finished painting off and then kept it going till it came back again. If there was a problem between painting and photography he solved it for a while.

Andy was the first artist to understand the corporation. He became Andycorp. They say artists make art to be immortal. Andy realized you can't kill a corporation.

The strangest thing I ever saw Andy do was aerobics, although he did them pretty well. He was wearing a leotard and doing jumping jacks to a song that went "boogie oogie oogie."

Andy wears a crystal to tune him in with the cosmos. Now I take those things seriously. I'm going to get one for my money clip. Andy says diamonds work just as well but they don't look right on men.

The reason Andy wears a crystal and does aerobics and doesn't eat meat or drink coffee is that he wants to live forever. That's a great idea. As far as I'm concerned he already has.

The best thing Andy ever said was, "Oh! Really?"

The best way to talk to Andy is on the phone.

LONESOME COWBOYS is one of the most realistic westerns ever made. Foreign critics saw the film as neo-realist. American critics had a more limited perception of reality. Lonesome Cowboys was about wild young men on the frontier. Andy was an expert on frontiers. Lonesome Cowboys said "Go East, young man!"

Andy's TRASH was one of the most realistic drug movies ever made. Critics saw it as silly, absurd, and often out of focus. And it was; but it was also perfect. By reducing style to a minimum Andy let life shine through, with its physicality and imperfection intact. Andy put movies into real time; he let a scene go on. He let actors be. He knew that documentary was fiction, and that fiction at its best is not about imagination or fantasy, but about presenting reality in a form that is immune to lawsuits.

Not long ago some girl pulled off Andy's wig at a book signing party. I'm sure glad I wasn't there. Nudity should always be voluntary.

At Jonathan Borofsky's recent traveling museum shows, every half hour or so a voice would be heard over the sound system,

Er beeinflusste Werbegrafiker und Artdirektoren ebenso wie bildende Künstler und hatte damit Erfolg.

Den Film hat er mit seinen Vorstellungen verändert. Er war der Anti-Autor. Aus den Filmstars hat er wieder richtige Stars gemacht.

Er lässt sich gern «Boss» nennen. Wenn ich «the boss» höre, denke ich an Andy, nicht an Bruce Springsteen und seinen Song.

Andy hat die Malerei zuendegeführt und dann solange damit weitergemacht, bis sie wieder auferstand. Wenn es ein Problem zwischen Malerei und Fotografie gegeben haben sollte, hat Andy es fürs erste gelöst.

Andy begriff als erster die Geschäftsform einer Gesellschaft. Er wurde Andycorp (etwa: AndyGmbH). Es heisst immer, Künstler machten Kunst, um unsterblich zu werden. Andy erkannte, dass man eine Firma nicht umbringen kann.

Das Verrückteste, bei dem ich Andy jemals zusah, war Aerobic, obwohl er sich dabei gar nicht dumm anstellte. Er trug ein Trikot und hampelte zu einem Stück herum, das ungefähr so ging: «Boogie oogie oogie».

Andy trägt einen Kristall, um die Wellen aus dem All zu empfangen. Heute nehme ich diese Dinge ernst. Ich werde mir auch einen für den Geldbeutel besorgen. Andy sagt, Diamanten tun's auch, aber die sehen an Männern komisch aus.

Der Grund dafür, dass Andy einen Kristall trägt und Aerobic macht und weder Fleisch isst noch Kaffee trinkt, liegt darin, dass er ewig leben will. Das ist eine grossartige Idee. Was mich betrifft, hat er sie schon verwirklicht.

Das Beste, was Andy jemals gesagt hat, war «O, wirklich?».

Die beste Art, mit Andy zu sprechen, ist am Telefon.

LONESOME COWBOYS ist einer der realistischsten Western, die jemals gedreht wurden. Ausländische Kritiker hielten den Film für neo-realistisch. Amerikanische Kritiker hatten eine etwas beschränktere Realitäts-Wahrnehmung. Lonesome Cowboys handelte von wilden jungen Männern an der Front. Andy war ein Experte für Fronten. Lonesome Cowboys besagte: «Go East, young man!»

Andys Film TRASH war einer der realistischsten Drogen-Filme überhaupt. Die Kritiker fanden ihn albern, absurd und oft unscharf. Und das war er auch; aber ausserdem war er auch noch perfekt. Andy reduzierte alles Stilistische auf ein Minimum und förderte das Leben selbst in seiner ganzen Kör-

"Attention shoppers! Attention shoppers!" To me that's what Andy's work is all about.

Andy jumps on the bandwagon to take pictures from it. He's not listening to the band. He's got a great eye but a tin ear.

I think he's really really great. Really.

February 23rd 1987

Andy died yesterday. He's full of surprises. He never looked better. He seemed happier than ever. Apparently he died in his sleep, which is for the best. Andy thought death was embarrassing. But he would enjoy the fact that everybody reported a different date of birth for him. I didn't talk to him that much lately, but I really miss him. It's strange, I guess I really depended on him being there in a way I didn't realize. Now I'm wondering who is going to know what's really going on. When I wrote the rest of this text I wrote that I thought Andy's work would peak in value during his lifetime. Now that seems incorrect. I don't know about prizes, but I know about value. Andy was what sportsfans call a most valuable player. His work is more valuable now, not because of some laws of marketing, but because he's not around himself. Those works are souvenirs and relics. They're pieces of Andy. Years ago when Andy liked something he said: "It was really up there." Andy was always my definition of "really up there." And now he's really up there.

perlichkeit und ungeschminkten Unvollkommenheit zutage. Andy plazierte Filme in die Realzeit; er liess eine Szene einfach laufen. Er liess die Schauspieler sie selbst sein. Er wusste, dass Dokumentarisches immer Fiktion ist und dass Fiktion im besten Fall nicht von Phantasie oder etwas Imaginärem handelt, sondern Realität präsentiert in einer Form, die gegen gerichtliche Verfolgung gefeit ist.

Vor kurzem hat bei einer Signierstunde ein Mädchen Andy seine Perücke vom Kopf gerissen. Ich bin wirklich froh, dass ich nicht dort war. Nacktheit sollte immer freiwillig sein.

In Jonathan Borofskys jüngster Wander-Ausstellung ertönte etwa alle halbe Stunde über Lautsprecher eine Stimme: «Attention Shoppers! Attention Shoppers!» («Verehrte Kundschaft!»). Ich finde, genau darum geht es in Andys Arbeit.

Andy springt auf den Wagen mit der Kapelle auf, damit er von da oben fotografieren kann. Aber der Kapelle hört er nicht zu. Er hat ein fantastisches Auge, aber ein miserables Gehör.

Ich finde ihn wirklich unheimlich gut. Wirklich.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

23. Februar 1987

Andy ist gestern gestorben. Er ist voller Überraschungen. Er hatte noch nie besser ausgesehen. Er schien glücklicher als je. Anscheinend starb er im Schlaf, was das Bestmögliche war. Andy dachte, der Tod sei etwas Unangenehmes. Aber ihm gefiel es, wie jedermann ihm ein anderes Geburtsdatum zuschrieb. Obwohl ich nicht sehr oft mit ihm gesprochen habe in letzter Zeit, vermisse ich ihn wirklich. Seltsam, aber ich denke, ich war von ihm tatsächlich in einer Art und Weise abhängig, die ich nicht realisiert hatte. Jetzt frage ich mich, wer künftig wissen wird, was wirklich vor sich geht. Als ich den Rest dieses Textes verfasste, schrieb ich, Andy's Werk werde den wertmässigen Höhepunkt zu seinen Lebzeiten erreichen. Jetzt scheint das unkorrekt. Ich weiss nichts über Preise, aber ich weiss etwas über Wert. Andy war, was Sportfans den «besten aller Spieler» nennen. Sein Werk ist jetzt mehr wert, nicht etwa aufgrund irgendwelcher Marketing-Gesetze, sondern weil er selber nicht mehr da ist. Seine Werke sind Souvenirs und Relikte. Sie sind alle ein Stück von Andy. Vor Jahren, wenn Andy etwas besonders mochte, sagte er: «Das war jetzt wirklich 'up there'.» Andy war immer meine Definition von «up there». Und jetzt ist er wirklich «dort oben».

REMO GUIDIERI

THE MAGIC OF THE WHY NOT

Was uns – in uns selbst – veranlasst, uns als Hüter von Instinkten zu betrachten, die subtil wie elektrische Drähte sind, um so emphatischen oder kaum verspürten Leidenschaften innezuwohnen, verknüpft sich permanent mit dem, was sich all diesem widersetzt: nicht mit der Arbeit oder dem Verstand selbst, diesen Mitteln, den Ruf des Wilden in und um uns zu besänftigen, sondern mit der Aneignung der Maschine und ihrer Auswirkungen durch den Geist: denaturierte Zeit – Geschwindigkeit; *commodities* – verdinglichte Ängste; und Photos, vor allem die Photographie – ephemere Permanenz. Diese Inkarnation des Modernen, diese «Funktion der Zeit», wie Aragon 1930 schrieb, «die die sentimentale Aktualität gewisser Objekte ausdrückt», verfälscht das Alltägliche bis hin zur Schwerfälligkeit einer Liturgie.[1] Und das Bedürfnis, uns vermittels einer künstlichen Allgegenwart andauernd ein verdoppeltes Bild zu verschaffen, lyrisch ambig, begleitet von Trugbildern, die unsere eigenen Abbilder sind, von mythologischen Intermittenzen, wie man sie nunmehr mit zunehmendem Rhythmus sieht, nährt unseren Aberglauben und unsere kranken Ansichten wie auch die Lust, die uns ihre Wiederholung verschafft. Diesen «unterirdischen» Fluss von aus Kreuzung entstandenen Überbleibseln rufen wir durch ein einfaches Abknipsen instinktiv zu Hilfe, um sie später im vollen Tageslicht wiederzufinden, verfügbar, ohne ihnen die Aufmerksamkeit widmen zu müssen, die man ihnen einst für ihre Identifikation schuldete. Man denke an die Geschwindigkeit, an die Kybernetik (auch sie Geschwindigkeit), vereint durch den Voodoo: Es erscheint das verdoppelte Bild des Alltäglichen, also Photographie und Kino mit ihrem Widerschein, diese Gewohnheit, sich so unsicher zu fühlen, dass man immer mehr will, aber wo nunmehr der Ausweg fehlt, der nicht die Sättigung, sondern das Fehlen von Bildern sein könnte.[2] Unser Voodoo, so mechanisch er auch sein mag, ist so natürlich wie der andere: die gleiche notwendige Banalität der Erscheinungen, des wiederkehrenden Bildes, Wunder inbegriffen. Der Voodoo zeugt von der Permanenz der Banalität. Verschwunden sind leider jegliche Formen optimistischer Subversion, jegliche aufopfernde Tilgung (unsere Verschwendungen sind nicht aufopfernd), wie zu jener Zeit, als die Loa die surrealistischen Flâneries verfolgten. Wir glauben, abgetreten zu sein von der Bühne, wo sich das Sublime und die Transgression gegenseitig konsumieren und befreien; das wird zumindest behauptet. Andy Warhol wusste – mit einigen anderen –, dass es ab jetzt so sein würde; dass man von diesem Künstlichen unendlich lang leben und eine Charta der phantasmagorischen Banalität ver-

REMO GUIDIERI, Ethnologe und Schriftsteller, lebt und unterrichtet in Paris.

fassen konnte. So, wie Picassos Demoiselles d'Avignon die Möglichkeit einer neuen Monumentalität bewiesen hat – Matrosen und Huren anstelle von Helden und Rettern –, so fordert uns auch Warhol dazu auf – indem er eine Ordnung in diese Charta bringt –, sie als erzieherisches Mittel zu akzeptieren, bei dem sich Beklemmung, Erstaunen, Unruhe und Offenbarung durch das entfalten, was sehr oft tiefster Grund der Banalität ist: Die Vertrautheit der Gegenwärtigkeiten. Schaufenster, Titelblätter und Reklamen sind die Laufstege und Bildschirme, die auf die Besitznahme dessen vorbereiten, was sie uns zeigen, die schonungslos alle unsere Möglichkeiten aufzeigen, Zugriff dazu zu haben oder nicht. Und es empfiehlt sich, das Okkulte im Scheinwerferlicht dieser unwillkürlich initiatorischen Dioramen zu suchen. Das sind Umstände, die Warhol geprägt haben, genauso (und irgendwo verspüre ich die gleiche Intention) wie die Wüste und die Unebenheiten des Bodens den australischen Regenmacher prägten; dies nicht, um die Ordnung der Dinge zu verändern, oder zu resorbieren wie bei der Heilung einer Krankheit, sondern um das wenige an Realität hervorzuheben, das unser Begehren hat, wenn es mit den Dingen konfrontiert ist.

Die kurze, aber heftige Begeisterung der 60er Jahre, die von aggressivem Optimismus geprägte Hoffnung, die träge Spannung, vor allem dieser karnevaleske Überfluss ärmlicher Skepsis und übertriebener Verirrtheit und die schlaue Faulheit des Konsumismus – all das ist europäisch. In den USA: die Gewöhnung an den Überfluss, auch für Randgruppen, das Lumpenproletariat der Beat-Generation, "*. . . this universe a thing of dream/substance naught & Keystone void . . .* "[3] («. . . dies Universum / ein Traum, nichtig und leer. . .»), die Narben des Korea-Krieges und der vorangegangenen Kriege. All dies wurde vorbereitet durch den langen Schlaf der Ära Eisenhower. Der Anspruch des Nachkriegsengagements, die Unschuld des McCarthy-Schandpfahls, der mystische Rückkauf und das durch die *Subject matter* zu zahlende Lösegeld zerfallen in dieser Zeit und lösen sich anamorphotisch auf. Das Mondäne als *Potlatch*, verzehrender Klatsch und orientalisierte Pataphysik akkumulieren sich rasch. Zusammenfassung dieses Stands der Dinge sind die Bilder Warhols. Über die 60er Jahre in bezug auf beide Kontinente zu sprechen, hiesse eine trügerische Verbindung herstellen. Es gibt keine Koinzidenz, wohl aber eine verlagerte Nachbarschaft wie zu Kriegszeiten. Das Neue in Amerika und der Beginn des Vietnam-Krieges nehmen keinen Einfluss, sie sind Atemlosigkeiten der Angst als messianische Metapher. Was davon übrigbleibt, verspricht keine Erlösung mehr. Jegliche Notwendigkeit von Subversion verkümmert, wenigstens die, die das Europa des 19. Jahrhunderts bis zur Konferenz von Potsdam dauern lässt. In diesem Sinn kann man von einem Ende der Avantgarden sprechen – «Avantgarde der Massen» (Calvesi) meint genau dies. Die Kunst wird zu mehr als zu jener problematischen Verkörperung der vom Museum dargestellten «Aufhebung», sie wird ein soziales Promotions- und Integrationsmittel für den Künstler.[4] Keine Verdammten mehr, im Ästhetisierungsprozess der Welt gibt es nur noch *winners* oder *losers*. «Kann man denn noch etwas machen, das kein Kunstgegenstand ist?» fragte sich Duchamp.

Die 60er Jahre in Amerika führen den Salon-Avantgarde-Künstler ein und die kommerzielle Internationalisierung der Kunst. So teilt der Künstler mit seinen Zeitgenossen eine sonderbare Deformation des Gedächtnisses, das, einmal verkümmert, die Verantwortlichkeiten wie die Tage in einem Kalender zusammenfasst: Namen und Daten vermischt. Eine solche Haltung der Geschichte gegenüber banalisiert frühere Misserfolge und Erfolge und löst sie in einer triumphierenden Gleichzeitigkeit auf. Zurück bleibt die bedrückende Herausforderung, die die doch stets vorhandenen Dinge der Imagination weiterhin zutragen. Ein Ding wird nicht mehr Reliquie sein, erbärmliche Erscheinung, sondern ein Intervall zwischen zwei anderen Dingen, ein Depot von Aura ohne Widerschein, ein ephemerer Zustand im Fluss der Dinge, der sie vorbereitet, Konsumationsabfälle zu sein, ein selbsthalluzinatorischer Beweis des Warenuniversums zu sein, zu dem er gehört.[5] In seiner beunruhigenden Inhaltsleere lenkt das Ding den Geist zum einzigen noch verbleibenden Jubel: dem der unend-

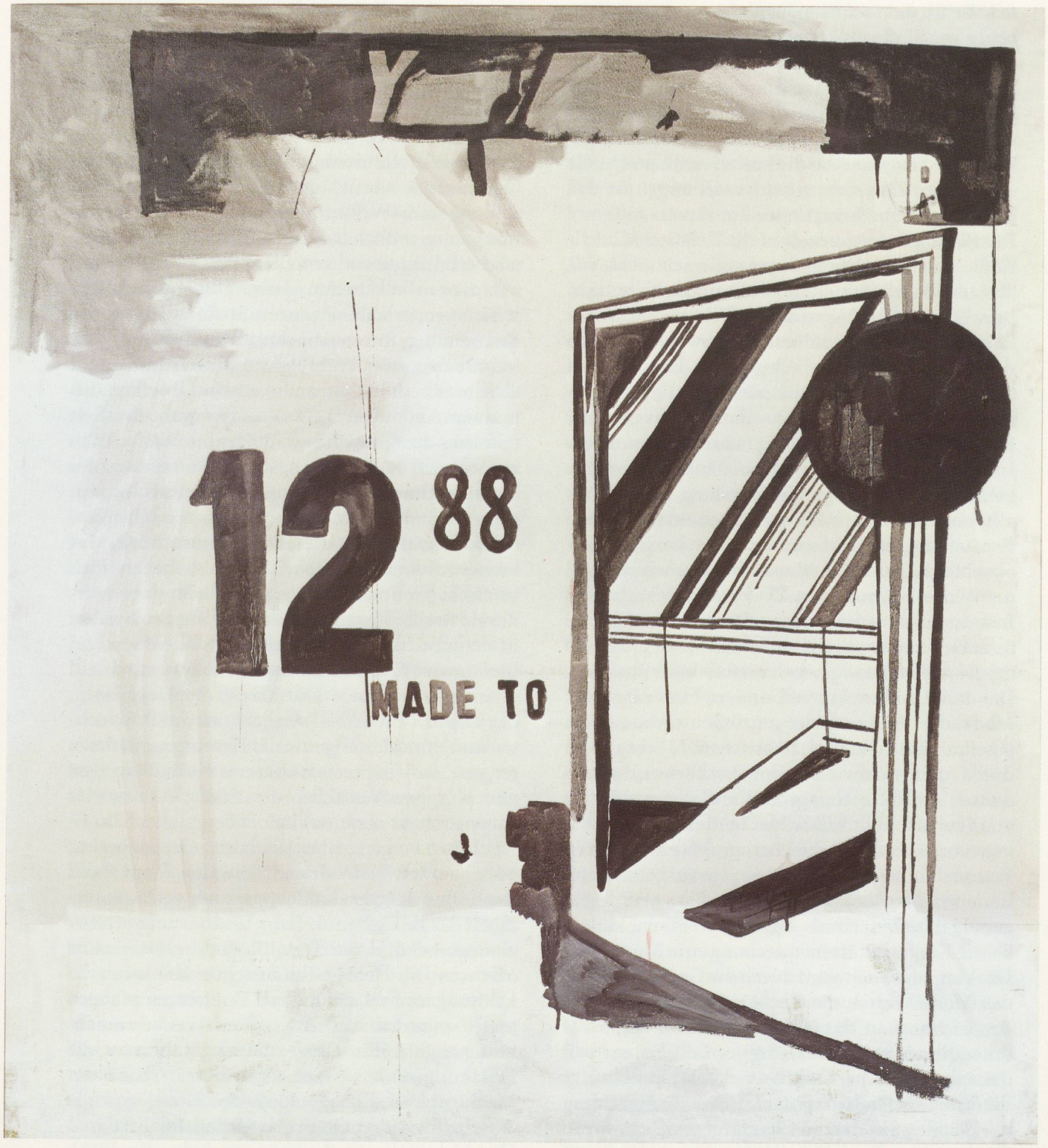
lichen Annäherungen. Es gibt tatsächlich einen Zusammenhang zwischen dem Regenschirm und dem Seziertisch: Dinge, die man sieht, in Wirklichkeit: *Holes-to-think-about.*

Das Ende der Angst leitet den Prozess ein, der die Ware zu einem Mittel macht, das abwendet, was an Angst übrigbleibt, und die Gewalt dämmt, die mit ihr einhergeht: das Unvorhersehbare, das, was nicht zur Ordnung der Kunst, sondern der Geschichte gehört. Den Objekten widerfährt eine Art narzisstische Regression: Was sie sind, liegt allein in der Tatsache, dass wir sie selbst gemacht haben. Als Vermittler dieser Regression können sie nun zur gleichgültigen Konservierung ihrer selbst dienen. Gleiches gilt für die Photographie. Wird diese Augenscheinlichkeit jedoch auf die Probe gestellt, ist sie, im wörtlichen Sinne, durchschaut: unter die Lupe genommen, zerlegt. Eine Prüfung, die darin besteht zu erkennen, dass sie nur Mystifizierung ist. Die Farbe verblasst. Es bleiben nur Versprechen, immer vom Impliziten herkommend, das sich brutal, doch differenziert enthüllt: Liz oder Marilyn oder irgendeine andere öffentliche Person. Als losgelöste Sache insistiert die Photographie auf ihren ephemeren Charakter. Bei Warhol wird dieser lächerliche Rest, dieses Objekt für intensiven Gebrauch – Star, Dollar, Dose – zum gepriesenen Trivialen ohne Humor, obwohl Warhol selbst äusserst humorvoll ist. Warhols Humor ist diskret, an der Grenze zur Affektiertheit, und drückt Misstrauen aus im Hinblick auf jegliche Tiefe und hypnotische Abhängigkeit bezüglich der Aura, die das Soziale den Dingen auferlegt als eine Art Geheimnis, das in unserer Zeit Tiefe bezeugen soll. Ein Geheimnis ohne Grösse. Nicht Verneinung des Geschmacks, sondern des tödlichen Prinzips, das man «Geschmack» nennt, erzeugt durch eine Illusion der Nähe, die Illusion des Besitzes ankündigend, wie in der konsumierten, gewollten Promiskuität, durch das Mondäne und in ihm. Ein Spektakel, wie in einem Ritus: Die so durch das Publikum ergründete Präsenz enthüllt die Bedeutungslosigkeit der Erscheinung. Da man das Nicht-Authentische nicht unterdrücken kann, gibt man sich damit zufrieden, mehr hinzuzufügen.

Aus diesen Umständen, die Jasper Johns zu erhellen verstand, taucht das Rätsel Warhol auf. Leben und Werk vereint, vermählt sich Warhol, einem Schwamm oder Pauspapier ähnlich, mit einem Schicksal, mit einer Folge von Enigmas. Denn sein Schicksal ist klassisch, ist das des Doubles, der Verdoppelung, oder, ganz einfach, das des Bildes. Man denke an ein Paar, bestehend aus einer Person und ihrem Doppelgänger (übrigens die klassische Obsession des Dandys und des Mannes von Welt – «Wer ist er, um so ähnlich zu sein?»). Man denke auch an die Rolle und den Schauspieler, der sie verkörpert (eine weitere Obsession des Mannes von Welt: *le Paradoxe du comédien*** sieht den Mann von Welt vermittels theatralischer Fiktion). Inwiefern i s t der eine (wie) der andere? Auf welche Art wird die Rolle s i c h t b a r, ähnlich dem Bild-Photo in der Emulsion, die das Negativ erhellt, vermittels (das Hindernis als Mediation) der Präsenz desjenigen, den sie verkörpert und im beunruhigenden Auftauchen des Doppelgängers?[6] Wo liegt der Unterschied zwischen dem Bild eines Doppels, dem Trugbild und dem Bild einer öffentlichen Figur? Warhols Genialität bestand darin zu zeigen, dass diesen Fragen Nachdruck verliehen wird durch eine bislang verborgene Sichtbarkeit des modernen Gesellschaftslebens, wo sich, i r g e n d w o – sowohl für die Darsteller als auch für ihre Betrachter – Beziehungen der Faszination verknüpfen, in dem Sinn, wie ihn die Hexen meinen. Wenn ich sage «auf welche Art», denke ich an das, was Annäherungen (vincula) zwischen den Doubles ermöglicht, und an den Prozess, der dazu führt, die Plausibilität all dieser Annäherungen zu erkennen als eine permanente Unruhe – zugleich Quelle von Identifikation und Entfremdung. Als Proto-Minimalist entzerrt Warhol die durch die Ähnlichkeit hervorgerufene Verblüffung: Dies erlaubt es sogar, sich einem Modell über seine Kopie, sich dem Original zunächst über sein Doppel anzunähern und es dann zu identifizieren. Gewiss, all dies ist nichts Neues: Der mimetische Akt ist meta-kultu-

** Anm. d. Ü.: Anspielung auf Denis Diderots Werk *Le Paradoxe sur le comédien.*

ANDY WARHOL, STORM DOOR, 1960, ACRYLIC ON CANVAS /
ACRYL AUF LEINWAND, *46 x 42 1/8"* / 117 x 107 cm.

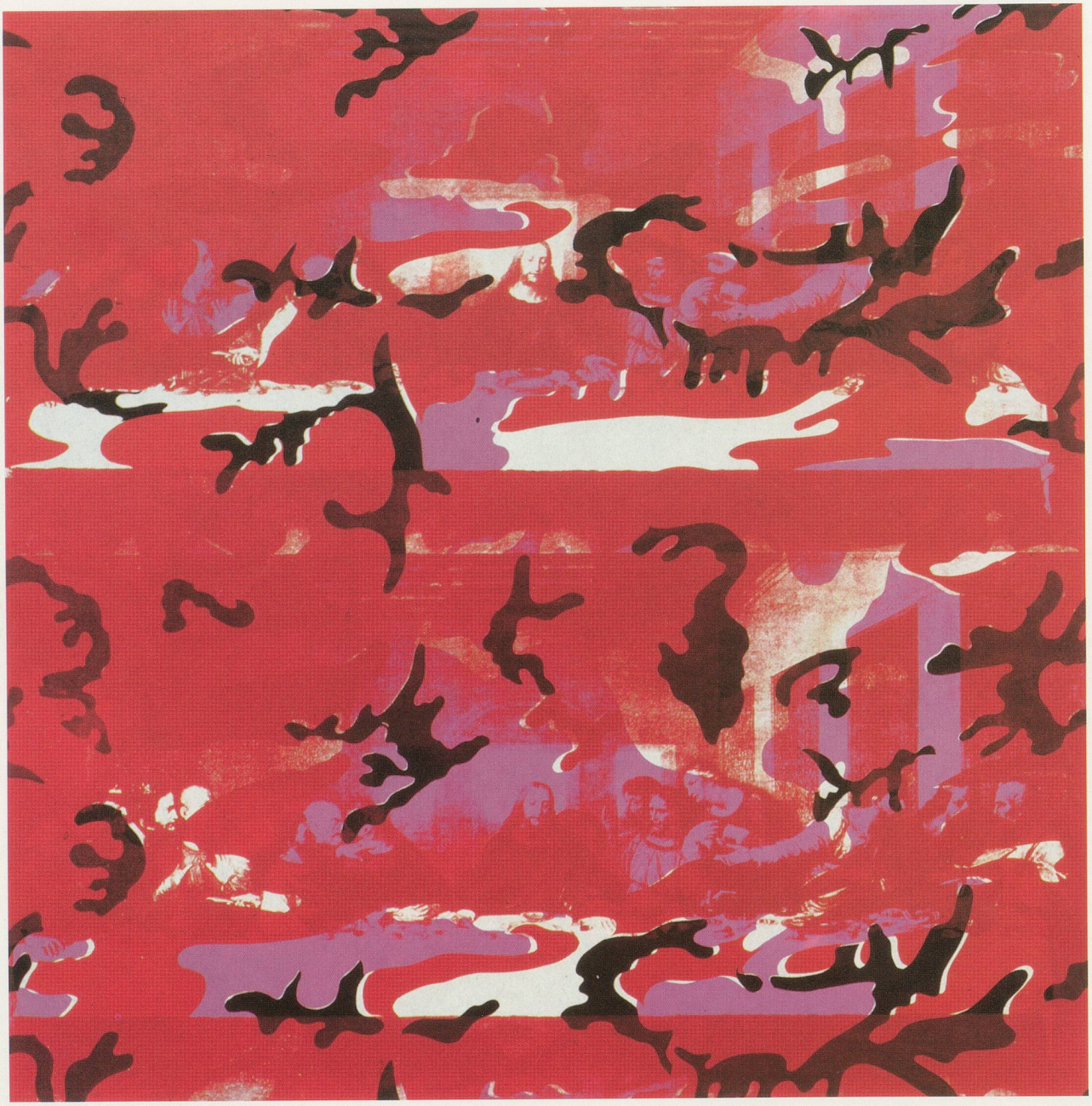

Y
R
12 88
MADE TO

rell. Er ist eine anthropologische Intentionalität, heftig wie ein Instinkt (es ist ein Instinkt), durch die auf einer prähistorischen Mauer oder auf einer Serigraphie der Lichtschein auftaucht, der uns fragt: Könnte es sein, dass die Imitation das Modell verstärkt, ihm zusätzliche Intensität verleiht? Könnte es sein, dass uns die Imitation dieser Quelle und diesem Ziel, diesem *witch-craft-target*, der das Modell ist, näherbringt oder uns davon entfernt? Die Photographie formuliert die Relation Modell-Kopie neu; in welchem Sinne weiss ich nicht, wie übrigens Warhol auch nicht. Den Erscheinungen zum Trotz ist der Verwirrungseffekt vielleicht der Photographie eigen, während es ihn wahrscheinlich weder in Lascaux noch für Ingres gab. Dass die Photographie neue Legitimationen von Repräsentation eröffnet, vergleichbar damit, was damals Kubismus und Futurismus waren; dass dieses «miroirique» (ein Ausdruck von Duchamp: «Spiegelhafte») eine neue Entfremdung in unserer aktuellen Mimesis-Inflation ins Leben rufe, ist eine Feststellung, die jedermann machen kann, der beobachtet, was uns das öffentliche Geschehen in seiner Wiederholung bietet. Die Photographie ist eine Instrumentalisierung neuer Mystifizierungen; in ihrer Exaktheit enthüllt und verformt sie gleichzeitig das, was wir ewig begehren werden: «Realität». Das damit untrennbar verbundene Universum der Mode, der Werbung, der mit ihnen verbundenen gesellschaftlichen und politischen Mächte wird durch diese Entwicklungen erschüttert, so wie damals die «Gazettes» und die «Salons» zur Zeit von Gavarni und Nadar. Nur in diesem Sinn kann man von einer durch die Photographie induzierten Wahrnehmungskrise sprechen; vorausgesetzt, wir beziehen das Gedächtnis mit ein. Nun aber leidet gerade das Gedächtnis. Folglich greift eine umgekehrte Konformitätsentsprechung zum Modell ein: Die Vergangenheit wird durch die Gegenwart und das Modell durch die Kopie erhellt; eine andere Angleichung an das «Wahre» und an alles, was unter die uns vertraute Definition fällt. So, wie sich der ephemere Charakter vervielfacht, so verstärkt die durch die Photographie induzierte Schwächung der Zeit den ephemeren Charakter der Gegenwart. Erscheinungs-Kaskaden; Halonen an jeder Strassenecke. Aus dieser Sicht wiegt ein Dollar eine Marilyn und eine Campbelldose den Vesuv auf. *"A chair is a chair is a chair is a chair. . ."*(G. Stein).

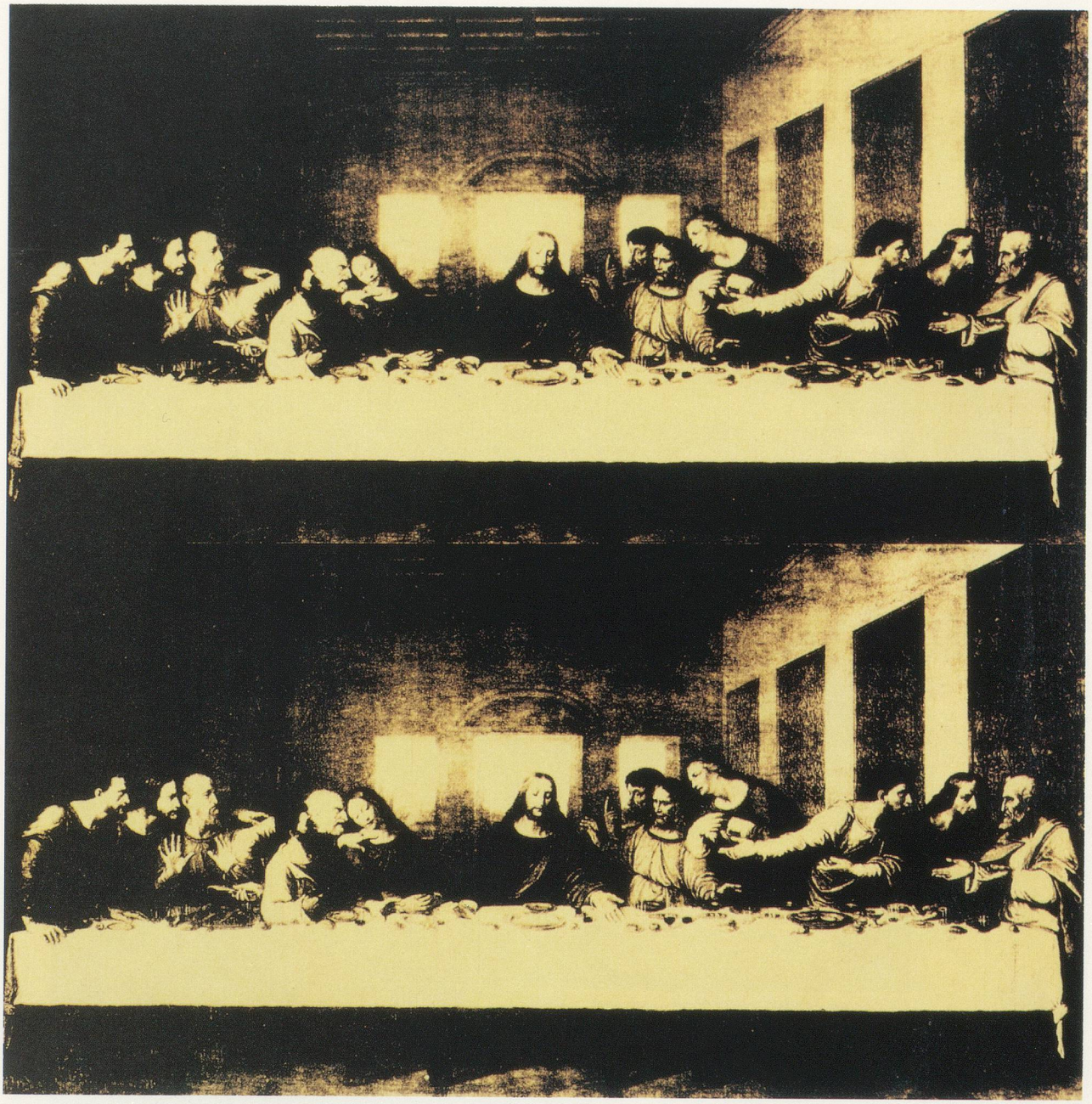
Die Heldentat der beschleunigten Reproduktion von Waren, Bilder eingeschlossen, verkörpert die konkrete, tatsächliche Surrealität des Optimismus dieses Jahrhunderts, dieses nihilistischen Optimismus, wo sich die Grenzen zwischen Vorstellung und Produktion, Modell und Kopie verwischen, so zeitlich nahe sind sie sich. Das amerikanische Engagement, vor allem mit Warhol, hängt mit diesem kulturellen «Infra Thin» (Duchamp) zusammen, mit dieser engen Stelle zwischen der Erscheinung, ihrem Abgeknipstwerden und ihrer Inumlaufsetzung. Während in Deutschland – mehr als sonst überall – dieser nihilistische Überfluss sich in einem Andenken der Trauer vergangener Zeit erinnert, an Chaos, und dafür bis nach Asien zurückgreift (siehe Beuys), scheint Amerika auf der Verwirklichung einer neuen Illusion aufzubauen: «Angst is dead». Warhol kommentiert: «Der Kauf eines Tonbandgerätes beendete tatsächlich, was immer ich an Gefühlsleben gehabt habe, aber ich war froh, mich davon zu trennen. Nichts war je wieder ein Problem, weil: Wenn ein Problem sich selber in ein gutes Tape verwandelt, dann ist es kein Problem mehr. Ein interessantes Problem wurde ein interessantes Tape.»[7] Die Macht der Gegenwart, des vergrösserten *Now!* verdickt sich durch Schichten und Kumulierungen in der Heterogenität des *in progress,* in Versprechen weiterer Kumulierungen und plumpen Versuchen der Vision einer weder europäischen noch vorkolonialen, jedoch antiwestlichen Vergangenheit: Barbaren, Orient, psalmodische Mystik «Während schwarze Magier das Buch der Liebe verfluchten und verbrannten, kroch das Fernsehen als Baby hinüber zum Sterbezimmer..»[8] und die Technik, diese «Natur ohne Mensch» (M. Henry). Ein unechter Karneval, die Erlösung im Exil, ein Exil als Verzicht, empfangen in der «minimalistischen», technischen Vereinnahmung angehäufter Dinge, die, so glaubt man, die Erfahrungen der Geschichte, dieses Chaos der Macht ablöse. Ein geschlossener Kreis, und die Abschaffung der Grenze zwischen Realität und Geschichte! Was bleibt, ist nur noch die «Realität»,

eine wie eine Farbschicht ausgebreitete Gegenwart, dick wie Torf und flach wie ein gedruckter Stromkreis: Die Realität des *Do It* mit spiritistischen Transplantaten im Hintergrund, pseudo-religiös. «Während der 60er Jahre haben die Leute, denke ich, vergessen, was Emotionen waren. Und ich glaube, sie haben sich nie mehr daran erinnert.» Vielleicht müsste die hypnotische Anziehungskraft der «greifbaren Sache», der Ware als Verkörperung der Aura, der teuflischen Aneignung der Sache durch Kauf dazu veranlassen, die Imitation zu überbieten, nicht, um grossen Gefallen zu finden an Reproduktionstechniken, sondern vielmehr, um in der tatsächlichen und unvermeidlichen Inhaltsleere genau dieser Reproduktion die ewige Effizienz der Imitation wiederzufinden, eine Effizienz, die jetzt wahrscheinlich nicht mehr nur von der Repetition herrührt.[9] «Einmaligkeit wird zerstört entweder durch Repetition oder Fragmentierung.»[10] Jetzt, da all dies an den Museumswänden hängt, kann man sich fragen, ob die Angst wirklich verschwunden ist und ob es tatsächlich stimmt, dass es kein Mittelding mehr gibt zwischen mir und der Sache, und dass ich in der Sache sein kann, ohne mich zu vernichten. Wenn ich in der Sache sein will, so will ich wirklich in der Wirklichkeit sein (unwichtig ob Künstler, Wissenschafter oder Fucker). Doch bedeutet in der Wirklichkeit sein sich zu versächlichen oder ganz einfach nur zu vergegenständlichen? «Gleichheit/Ähnlichkeit/das Gleiche (Massenproduktion)/Angleichung der Ähnlichkeit.»[11] Der Ton war gegeben, die Musik gefolgt, der Ist-Zustand angenommen, keine Frage mehr danach, ob das Denken noch die Kraft hat, die Charakteristika der reproduzierten Objekte klar zu machen. Doch Warhol hatte auch vorausgefühlt, dass verlorene Gefühle zu einer nostalgischen Suche führen könnten: lebendig-tote oder tot-lebendige Elemente, Stilleben, also wiederum nichts als Resten. Der *spleen* schärft die Wahrnehmung der Zeit auf übernatürliche Weise. Die *mémoire involontaire* (das unfreiwillige, unbewusste Gedächtnis) sondert die Aura ab: Bilder regruppieren sich, überschneiden sich und verdichten sich anlässlich ihrer Präsenz. Benjamin schrieb, die Photographie erweitere die *mémoire involontaire* und stumpfe das andere Gedächtnis ab. Könnte es also sein, dass die Photographie der Aura einen Mehrwert hinzufügt, während «die mit der Reproduktion von Kunstwerken verbundene Krise nur ein Aspekt einer allgemeineren Krise ist, die die Wahrnehmung selbst betrifft?»[12] Bedeutet dies also, dass diese Krise die Aura intensiviert? «Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung (was die Beziehungen anbelangt) ... auf dem Verhältnis des Unbelebten ... zum Menschen ... Die Aura einer Erscheinung erfahren heisst, ihrer Macht gerecht zu werden und den Blick aufzuschlagen ...[13] (Sobald man sich angesehen glaubt, schlägt man den Blick auf.[14]).» Die Wiederbegegnungen mit der *mémoire involontaire* jedoch «entziehen sich der Erinnerung, die sie sich einzuverleiben sucht»[15]: Damit stützen sie einen Begriff der Aura als «einmalige Erscheinung einer Ferne», die unzulänglich bleibt. Deshalb «sind die Absenz der Illusion und der Niedergang der Aura identische Phänomene».[16] Doch inwiefern sollte uns die Photographie unserer Illusionskraft berauben? Müsste man nicht eher sagen, dass die Photographie die Macht der Illusion in Zonen unserer Urteilskraft überführt, die bisher unangetastet blieben, in jene Zonen, die sich in jeder Kultur, archaisch oder nicht, um die menschlichen Beziehungen kümmern, die vermittels der Dinge entstehen; anders gesagt: in unsere Fähigkeit, die Phantasmagorie zu aktivieren, was nicht nur die «Fetischisierung» einer Sache bedeutet, ihre Metamorphose zum Fetisch – irgendwo ist die Übereinstimmung zwischen Campbell und Liz Taylor tief –, sondern was den noch viel radikaleren Ansatz zu ihrer Ästhetisierung meint, die Einfühlung verlangt, Empathie, «diese Sympathieprojektion der Gefühle eines Subjekts in ein Objekt oder in eine Person».[17]

Ja, gemeint ist eine «mystische Partizipation», der Ware appliziert und allem, was von nun an auch Ware sein könnte; eine Erfahrung, in der die Identifikation in Erfüllung geht, wie in der Magie, in der Liebe, im Fetischismus.[18] Illusion, Transfiguration und Begehren verstecken und vollenden die Realität. Aber wird sie wirklich versteckt, wo doch der Blick alles erst ermöglicht? Inwieweit könnte das



ANDY WARHOL, THE LAST SUPPER / DAS ABENDMAHL, 1986,
ACRYLIC AND SILKSCREEN ON CANVAS / ACRYL UND SIEBDRUCK AUF LEINWAND,
39⅓ x 39⅓" / 100 x 100 cm.



ANDY WARHOL, THE LAST SUPPER / DAS ABENDMAHL, 1986,
ACRYLIC AND SILKSCREEN ON CANVAS / ACRYL UND SIEBDRUCK AUF LEINWAND,
39⅓ x 39⅓" / 100 x 100 cm.

ANDY WARHOL, 100 CAMPBELL'S SOUP CANS, 1962,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND, *72¼ x 52⅕"* / 183,5 x 132,5 cm.

ANDY WARHOL, LIZ AS CLEOPATRA, 1963,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND, *82 x 65"* / 208,3 x 165,1 cm.

Phantasma die Realität verstecken? Warhol übernimmt die zeitgenössische Empathie völlig, die Fetischisierung der Präsenzen und ihre Ästhetisierung, ein Schicksal, dem sich alle Dinge beugen und das Teil ist der möglichen Zukunft aller Dinge: konsumiert zu werden, fundamental, weil die Einfühlung nur dann handelt, wenn alles ephemere Präsenz ist, also auch Illusionen und ephemere Begehren erweckt, bestimmt zum schnellen Verbrauch, dazu, nur Schund zu sein, weil der Künstler nur Lumpensammler ist, «der die Archive der Verschwendungen genau durchsucht ... wie ein Geizhals seinen Tresor der Abfälle, die, von der Göttlichkeit der Industrie wiedergekäut, zu Gebrauchs- oder Genussgegenständen werden».[19] Warhol ist der hellseherische Torhüter, wenn er eine Mischung von Schund und Abfall, von Sternen und Prestige vorschlägt, eine Kombination der niedersten und

höchsten Materialien, das andere Universum, das das Geheimnis des Zentrums enthält: permanente Aura, *Fashion*.

In Warhols Werk finden sich mindestens zwei Arten Rätsel, mit all dem Vergnügen, das sie anbieten: einmal das Rätsel, das über die Identifikationsschwierigkeit hinausgeht und das gelöst zu haben noch keine Befriedigung verschafft («da es ja ihn ist oder jenes, ist es wirklich ihn oder jenes?»). Dann ist da jenes Rätsel, das zwar eine Antwort verspricht, aber nur indirekt; die wirkliche Antwort wird gegeben, muss jedoch gleichzeitig gesucht werden. Das moderne Rätsel Warhols ergreift, wie das der Pythia, alles und jedes, ein Desaster wie einen Vulkan, den Star wie den Selbstmörder. Dada und die anderen hatten gespürt, dass das Rätsel nur eines des Versprechens (der Antwort) sein konnte. So teilt Warhol die Verwunderung und die Beklemmung der archaischen Weissagung: er verbleibt in einer konstanten Unbestimmbarkeit. Was um 1960 geschehen konne, bleibt selbst ein Rätsel, auch wenn man weiss, was seitdem passiert ist: zunehmender Import und Export von Gütern; von den Händlern überwachter Input und Output, indem die Haufen gezählt werden und ihre Höhe gemessen wird. Das Unendliche hat das Aussehen einer Schraubenmutter. Es ist eine Gedächtnisstütze, wo die überstürzenden Himmel und alle Spuren von sich folgenden Generationen reflektiert aufscheinen. Eine vollgestopfte Unendlichkeit; Warhol stellt das Spiegelbild, gleich dem eines kalten Sees.

(Übersetzung aus dem Französischen: Brigit Wettstein)

ANMERKUNGEN

[1] «Introduction à 1930» in: LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE, 11, mars 1928, Seiten 57–64.

[2] Über einige klassische Darstellungen und über einige zeitgenössische Intuitionen betreffend die Fotografie als «Bildköder», als gespenstische Realität (so die von Nadar übertragenen Thesen von Balzac) wie *deuil* und *Spleen*: DIE FOTOGRAFIE in: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften (1931) Band V, I + II, Das Passagenwerk S. 824 ff., das Werk von J. Prinet und A. Dilassier über Nadar (NADAR, Paris, 1966) und LA DISPARITION DES LUCIOLES von Denis Roche (Paris, 1982) sind Werke, die der Autor gerne konsultiert.

[3] A. Ginsberg «A Vision of Hollywood» in: NEWS OF THE PLANETS, New York (Neue Auflage), 1971.

[4] Zum Begriff Aufhebung, den sowohl Kant als auch Hegel geprägt hatten, im Französischen übersetzt und fälschlicherweise popularisiert durch das Wort «suppression» (daher die Folgerung des «Todes der Kunst», die Hegel in seiner Ästhetik formuliert habe) verweist der Autor den Leser auf das Werk von G. Lebrun, LA PATIENCE DU CONCEPT, Paris, 1975, und auf die Ausführungen von E. Martineau zu den Lesungen von Heidegger, von 1927–28 Kant gewidmet (INTERPRÉTATION PHÉNOMÈNOLOGIQUE DE LA «CRITIQUE DE LA RAISON PURE», franz. Ausgabe), Paris, 1982, vor allem die Anmerkung des Übersetzers, Seiten 11–12.

[5] G. Batailles Werk, das er Manet widmete (Paris, 1955), ist, mehr noch als das über Lascaux, die zutreffendste Betrachtung über diese durch die Vision induzierte «Prädisposition» und, im speziellen, durch die vermittelnde Vision, die dem Autor bekannt ist.

[6] Zur immerwährenden Frage der Imitation bezieht sich der Autor hier auf E. Auerbach: MIMESIS; E. Panovski: IDEA. EIN BEITRAG ZUR BEGRIFFSGESCHICHTE DER ÄLTEREN KUNSTTHEORIE, Leipzig, 1924; S. Alpers: THE ART OF DESCRIBING, Chicago, 1983, und C.R. Ragghianti, L'UOMO COSCIENTE, Florenz, 1981, bei weitem das ausgesprochenste und klarste Werk unter den zum Thema veröffentlichten Büchern.

[7] A. Warhol: THE PHILOSOPHY OF A.W. (FROM A TO B & BACK AGAIN), New York, 1975, S. 26.

[8] A. Ginsberg: «Over Kansas» in: SANDWICHES OF REALITY, 1953–69, New York, 1970.

[9] Zum Problem des Kaufes, des Verbrauchs und der Verschwendung verweist der Autor den Leser auf die klassischen Werke M. Mauss (ESSAI SUR LE DON) und G. Bataille (LA NOTION DE DÉPENSE; LA PART MAUDITE), die ihm bei seinem Werk L'ABONDANCE DES PAUVRES, Paris, 1983, als Referenz dienten.

[10] Nicolas Calas, zitiert von Leo Steinberg «Jasper Johns: the First Seven Years of his Art», in: OTHER CRITERIA, New York, 1972.

[11] M. Duchamp, NOTES, herausgegeben von P. Matisse, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1975, Anmerkung 7.

[12] Zum Thema des Bildes, des Doppels, der rituellen Effizienz der falschen Präsenz und der Dialektik zwischen Zeigen und Enthüllen und zum Konflikt zwischen Sprache und Bild verweist der Autor den Leser auf das, was er in einem Essay zu präzisieren versucht hat: «Statue and mask: presence and representation in belief», in: RES 5, Spring 1983: 14–22.

[13] W. Benjamin: «Über einige Motive bei Baudelaire» in: ILLUMINATIONEN. AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN, suhrkamp Taschenbuch 345, Frankfurt a. Main, 1980, S. 223.

[14] ib., S. 223.

[15] ib., S. 223.

[16] W. Benjamin: «Zentralpark», in: ILLUMINATIONEN. AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN, suhrkamp Taschenbuch 345, Frankfurt a. Main, 1980, S. 227.

[17] Der Ausdruck geht zurück auf W. Worringer in seinem Werk ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG, München, 1907. Der Gebrauch, den Benjamin davon macht, liegt auf der Hand.

[18] Zur Frage der «mystischen Partizipation», die die Diskussion über den «prä-logischen» Gedanken aufnimmt, verweist der Autor den Leser auf das, was er kürzlich im Kapitel «Tupu» im Buch L'ABONDANCE DES PAUVRES, Paris, 1983, zu erklären versucht hat. Im übrigen liegt eine ausgezeichnete Darstellung vor von J. Bouveresse in seiner Einführung zu den Notizen von Wittgenstein über den GOLDEN BOUGH von Frazer («L'animal cérémoniel», Lausanne, 1982).

[19] W. Benjamin: Gesammelte Schriften, 1, 3, S. 1145 französische Ausgabe.

JEAN-MICHEL BASQUIAT & ANDY WARHOL, 1984, UNTITLED / OHNE TITEL,
ACRYLIC ON CANVAS / ACRYL AUF LEINWAND,
75¾ x 104" / 193 x 265 cm. *(Photo: Phillips / Schwab)*

REMO GUIDIERI

THE MAGIC OF THE WHY NOT

Preserving within us a certain way of considering ourselves the guardians of instincts, subtle as electric wires and thus inhabiting emphatic or feeble passions is constantly interwoven with the contrary: neither work nor reason, those means of taming the call of the wild, but the mind's endorsement of the machine and its effects: time distorted – speed; commodities – reified fears; and snapshots, especially snapshots – ephemeral permanence. This inbred modernity, "this function of time" as Aragon wrote in 1930, "which expresses the sentimental currency of certain objects" distorts the quotidian, burdening it with the weight of a liturgy.[1] *And this constant need to acquire through factitious ubiquity a dual image of ourselves, lyrically ambiguous, escorted by spectres which are our own images, via mythological intermittences as are now seen with an ever faster rhythm, nourishes our superstitions and our sick perceptions as well as the pleasure derived from their repetition. Instinctively we summon to our rescue, with a met click, this underground flow of inbred vestiges to find them again fully illuminated, available, without the attention formerly required for their identification. Take speed, take cybernetics – speed again – united in voodoo and you have the dual image of daily life: photography and the cinema, their halo, this habit of insecurity to the point of forever asking for more but with no way out: not saturation but absence of images.*[2] *Our voodoo, however* machinique *it may be, is as natural as is the other one: the same necessary triviality of apparitions, of the recurring image, miracles included. Voodoo testifies to the permanence of triviality. Exit every form of optimistic subversion, every kind of sacrificial redemption – our waste has no sacrificial character – just as in the times when the* loas *haunted surrealistic* flâneries. *We are convinced that the scene in which sublimity and transgression consume each other and bring about liberation is over. Andy Warhol, along with a few others, knew it, and he knew that one could live on such artifices no end, and devise a chart of phantasmagoric triviality. Just as the* Demoiselles d'Avignon *bore witness to the possibility of a new monumentality, Sailors and Whores instead of Heroes and Saviours, Warhol detects some sort of order in this chart and invites us to accept it as an educational device in which embarrassment, astonishment, anguish and revelation inform the frequent background of triviality. Shopwindows, front-pages and ads are bridges and screens, preludes to the possession of what they show us, blatantly indifferent to our chances of success, inviting us to seek the occult in full light in casually initiatory dioramas. Those circumstances have formed Warhol in the same way (and, I suspect, with the same intention) as the desert and its topography form an Australian rainmaker; not in order to alter the order of things or resorb them as one who recovers from an illness, but to*

REMO GUIDIERI is a cultural anthropologist and writer who lives and teaches in Paris.

highlight how little reality our desires hold when confronted with them.

The greed and restlessness of the 60s, hope colonized by aggressive optimism, inertia within tension, and above all this carnival-like abundance of anxious incredulity, compulsive thriftiness and the cunning sloth of consumerism, all this is European. In the U.S., taking affluence for granted, outsiders included, the lumpen proletariat of Beatniks, . . . this universe a thing of dream / substance naught and Keystone void . . .[3] *(Ginsberg, A VISION OF HOLLYWOOD), the scars left by the Korean war, the way for all this was smoothed by the long slumber of Ike's reign. This is when the plea for post-war commitment, the innocence of pillorying McCarthyism, mystic expiation and the price to be paid by Subject Matter fade into anamorphosis. High society life as potlatch, consuming gossip and orientalized pataphysics take over. The minutes of this state of affairs are recorded in Warhol's pictures. Lumping the 60s together on both continents is a fallacious comparison. There is no coincidence, only shifting proximity, as in wartime. Innovation in America and the beginning of the Vietnam war had no effect – breathless fear as messianic metaphor. What remained no longer held any promise of redemption. The necessity for rebellion which led 19th century Europe to the Potsdam Conference was petering out. In this sense, one may speak of the end of avant-garde; and that is the meaning of Calvesi's "mass avant-garde." More than a questionable category for incarnation and preservation in museums, art becomes a means of social promotion and integration for the artists,*[4] *no longer damned, but winners or losers, in a process of universal aestheticization. "Is it still possible to make a thing that migh not be a thing of art?" Duchamp asked. In America the 60s ushered in the consecration of avant-garde artists and the worldwide commercialization of art and the artist shares with his contemporaries a singularly biassed memory, a shrunken memory stringing up responsibilities like days in a calendar; names matching dates. As a consequence of such an attitude towards history, past failures and successes are trivialized, blended into a sort of triumphant synchrony. There remains the oppressive challenge that things still impose upon the imagination. A thing is no longer a relic, a poor epiphany, but an interval between two other things, the sediment of a lackluster aura, a fleeting positioning in the flow of things that turns it into waste after consumption, self-hallucinated testimony to the world of commodities to which it belongs.*[5] *With its disquieting platitude the thing directs the mind towards the only possible exultation left, the exultation of infinite connections. Indeed there is a relationship between the umbrella and the vivisection table: things to see; Holes-to-think-about.*

The end of fear initiates the process through which commodities become a means, the only means perhaps of exorcising what is left of fear and the violence that is companion to it: the unexpected, which does not belong to art, but to history. The object undergoes a kind of narcissistic regression: what it is lies entirely in the fact that we have made it ourselves. As a vehicle of this regression it can then be used for indiscriminate self-preservation. So, photography. But put to the test, appearances disappear, fall apart. This test consists in acknowledging that all is mystification. The make-up wears off, leaving behind nothing but the implicit promise and its brutal unveiling. Liz, or Marilyn, or any other public figure. Detached, photography insists on its transience. Warhol magnifies ridiculous left-overs, overworked objects – Star, Dollar, Box – into humorless triviality, although he himself has a lot of humor, discrete, almost formal, suspicious of any kind of depth or hypnotic addiction to the social aura hovering over things, a sort of mystery which is today's substitute for depth. Mystery without grandeur. Not the denial of taste itself but rather of the mortiferous principle called "taste," generated by an illusion of proximity announcing the illusion of possession as in the deliberate promiscuity consumed by and in mondaine society. A ritualist spectacle: a presence scrutinized by the viewers, revealing the frailty of appearances. Lack of authenticity that cannot be suppressed. One only adds to it.

This is the background, first explored by Jasper Johns, against which the Warhol enigma emerges, life and works confounded, Warhol adhering like a sponge, or like tracing paper, to a destiny, a series of enigmas. His is the classical enigma of the double, or simply of the image. Imagine a couple made up of a character and his double (incidentally the classical obsession of

the dandy and the man of the world: "Who is he to resemble thus?"). Imagine again the character and the actor who impersonates it (another obsession of the man of the world: the Paradoxe du Comédien *sees the man of the world through dramatic fiction). To what extent is the one (like) the other? In what way is the character made* visible, *like the photographic image emerging from the emulsion that develops the negative, through (the obstacle being the mediation) the presence of his impersonator, in the disturbing apparition of the double?*[6] *What difference is there between the image of a double, that of a spectre and that of a public figure? Warhol's genius lay in showing that those questions have been intensified by the new visibility restored to modern society life, in which, somewhere, among the figures as well as their beholders there emerge ties of fascination in the sense understood by witches. Such a process makes the connections (*vincula*) between doubles possible and hints at considering their plausibility as constant anguish, a source both of identification and alienation. Warhol restores the rigidity of a likeness which allows one to approach and then identify an original through its copy and double. Admittedly there is no novelty in this; mimesis is a meta-cultural act, some anthropological intentionality as strong as instinct (it is instinct), which lends prehistoric cave walls or serigraphies a disturbing halo: does imitation have the power of giving the model additional strength and intensity? Or does imitation brings us closer to or estrange us from the source, this witchcraft target? Photography is another way of expressing the relationship between model and copy, how, I do not know and neither does Warhol. Perhaps in spite of appearances this bewilderment is specific to photography and did not exist in Lascaux or for Ingres. The fact that photography offers new ways of legitimizing representation, comparable to motion for Cubism and Futurism; the fact that this* miroirique *(Duchamp) creates a new alienation in today's inflationary mimetism, are observations anyone can make in the repetitious spectacle of the public scene. Photography is an instrument of new mystifications; its specious exactness both exposes and distorts our eternal target: reality. The world of fashion, of advertizing, the social and political power indissolubly linked to them, are shaken by the effects of these new developments, just as the Gazettes and the Salons were in the time of Gavarni and Nadar. In this sense only can we speak of a crisis in perception induced by photography, but then we have to include memory. Memory suffers. The relation of conformity to the model is reversed here: the past is overtaken by the present and the model by the copy – another adequation to "truth" and to everything covered by its definition. Just as the ephemeral is multiplied, photography, by arresting time, enhances the ephemeral character of appearances. Cascades of epiphanies; haloes at every street corner. From this angle a dollar is worth a Marilyn is worth a Campbell soup can is worth Vesuvius. "A chair is a chair is a chair is a chair. . ." (G. Stein).*

Speeding up the reproduction of goods such as pictures is an achievement which embodies the concrete surreal character of this century's optimism, a nihilistic optimism which blurs the distinction between production and conception, model and copy, so close in time are they. American commitment, particularly with Warhol, has to do with this cultural Infrathin, *this narrow passage between the apparition, its shooting and its circulation.*

While in Germany more than anywhere else this prolific nihilism is undergoing a radical transformation into a Trauer *memory of the near past, the memory of chaos, and seeking new sources as far as Asia (see Beuys), America seems to be working on the development of a new illusion: "*Angst *is dead"; "The acquisition of my tape-recorder," Warhol explains, "really finished whatever emotional life I might have had, but I was glad to see it go. Nothing was ever a problem again, because when a problem transforms itself into a good tape it's not a problem anymore. An interesting problem was an interesting tape."*[7] *Such is the power of the present, of the Now! blown up, thickening in swelling layers, through heterogeneity in progress, the promise of more accumulation, groping elephant-like in a vision of the past neither European nor pre-colonial but anti-West: Savages, the East, a mystic chant,*

Black magicians burning and cursing the Love-book, Television was a Baby crawling toward that Death-chamber . . .[8] *and technique, this "manless nature" (M. Henry). A fake carnival, redemption*

ANDY WARHOL, ONE DOLLAR BILL, 1962,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND, *5⅝ x 10"* / 14,3 x 25,4 cm.

through exile, exile being renunciation conceived in the m i n i m a l technical acceptance of accumulated goods which, it is thought, supersedes the experience of history, this chaos of might. A completed circle, the abolition of the old cleavage between reality and history. There remains "reality" only, a present spread like a coat of paint, thick as peat, flat as a printed electric circuit: the reality of the D o I t with spiritist grafts in the background, pseudo-religious, "During the 60s, I think, people forgot what emotions were supposed to be. And I don't think they've ever remembered." Perhaps some hypnotic attraction for the available thing, "thing-to-be-taken," for commodities as representations of aura, for diabolical appropriation of the object by paying for it is required to outbid imitation, not just to indulge in reproduction techniques, but rather to find again and again in the effective and inescapable platitude of such reproduction the invariable efficiency of imitation, which is by now probably due to repetition alone:[9] *"Oneness is killed either by repetition or fragmentation."*[10]

Now that all this stares at us from museum walls, one may wonder whether Angst *has actually been done away with, whether there actually is no longer any mediation between me and the thing and whether I can be i n the thing without abolishing myself. I want to be in the thing because I really want to be in reality (as an artist, a scholar or a fucker or whatever). But does being in reality mean objectivizing oneself or simply objectivizing? "Sameness / similarity / the same (mass production) / approximation of similarity."*[11] *The tone was set, the concert listened to, the state of things taken for granted without stopping to ask whether the mind still retains the capacity to clarify the condition of reproduced objects. But Warhol had also suspected that lost emotions could induce a nostalgic quest, living-dead or dead-alive elements, still-lifes* (natures mortes) *– vestiges. Spleen sharpens the perception of time in a supernatural way. Aura is secreted by unconscious memory: overlapping images gather and solidify around the appearance. According to Benjamin photography enhances unconscious memory and atrophies*

ANDY WARHOL, GOLD MARILYN, 1962,
OIL, ACRYLIC AND SILKSCREEN ON CANVAS / OEL, ACRYL UND SIEBDRUCK AUF LEINWAND, *83¼ x 57"* / 211,5 x 144,8 cm.
(MUSEUM OF MODERN ART NEW YORK, GIFT OF PHILIP JOHNSON)

other forms of memory. Could it be that photography adds a surplus of aura while "the crisis linked to the reproduction of works of art is but one aspect of a more general crisis involving perception itself?"[12] *Does it mean that such a crisis makes the aura more intense? "The experience of aura . . . lies . . . in the transfer (as far as relations are concerned) between inanimate objects . . . and man: . . . feeling the aura of a thing amounts to granting it the power to make one look up . . .*[13] *(If one feels looked at one looks up . . .*[14]*)." However the reunion with unconscious memory "escapes the memory which claims to assimilate it"*[15]*: rather it confirms that aura is "a single apparition of a remote (unattainable) reality." That is why "the lack of illusion and the decline of aura are identical phenomena."*[16] *And yet why should photography deprive us of our capacity for illusion? Would it not be more adequate to say that photography carries that capacity into regions of our intellect hitherto untouched, those regions which in every culture, archaic or not, are responsible for human relationships based on things; in other words our capacity to activate phantasmagoria, which is not a mere fetishization of a thing, turning it into a fetish – on a certain level there is a deep-seated connection between a Campbell and Liz – more radically it initiates its aestheticization, which requires* Einfühlung, *empathy, "this sympathetic projection of a subject's feelings onto an object or person."*[17] *"Mystic participation" indeed, applied to commodities and to all things likely to become commodities; an experience*

ANDY WARHOL, MARILYN, 1964,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND, *40 x 40"* / 101,6 x 101,6 cm.

which brings about identification as in magic, love and fetishism.[18] Illusion, transfiguration and desire concealing and completing reality. But is it really concealed as it unfurls before our eyes? Can fantasy really hide reality? Warhol submerges himself in contemporary empathy: the reification of presences, their aestheticization, a fate to which all objects are subjected. Consumption is inherent in the future of all things; it is a fundamental property since empathy functions only when every object is ephemeral presence and stirs ephemeral illusion and desires, doomed to speedy obsolescence – instant rubbish. The artist as ragpicker "consulting the archives of waste . . . collecting, as a miser would a treasure, the garbage regurgitated by the godhead industry to become commodities or objects of pleasure."[19] Warhol is the clairvoyant gatekeeper who suggests blending refuse and garbage with stars and prestige; the scum of the earth and the sublime universe which harbors mystery at its core: permanent aura, Fashion.

This oeuvre poses at least two sorts of enigma, with all the enjoyment they hold in store: the enigma which goes beyond the difficulty of identification and whose solution does not give satisfaction ("since it is him or that, is it really him or that?"); and the enigma with the promise of an answer, but an oblique one: we are given the true answer but we still have to hunt for it. Warhol's modern enigma, like the Pythian games, seizes on everything and anything, on a Disaster, e.g. a Volcano or on a Star or on Suicide. Dada and the others had sensed that the essence of the enigma lay in its promise (of an answer). Thus Warhol shares in the wonder and the anguish of archaic divination; he is in a state of ceaseless irresolution. What happened around 1960 remains an enigma itself although we know what has happened since: the ever increasing speed of the input and output of goods, controlled by merchants who count and measure the heaps. Infinity in the likeness of a screw nut, a memo reflecting the heavens weighted down with all the traces of generation after generation. Infinity, crammed full, upon which Warhol impresses a mirror-image as of a cold lake.

January 1987

(Translated from the French: Martine Karnoouh-Vertalier)

NOTES

1 «Introduction à 1930» in: LA RÉVOLUTION SURRÉALISTE, 11, March 1928, pp. 57–64.

2 For some classical and contemporary insights on photography as the "gleaning of images," as spectral reality (as in Balzac's theses reported by Nadar), as bereavement and Spleen, I often consult: W. Benjamin's SMALL HISTORY OF PHOTOGRAPHY (1931), J. Prinet's and A. Dilassier's NADAR (Paris, 1966) and Denis Roche's LA DISPARITION DES LUCIOLES (Paris, 1982).

3 A. Ginsberg: "A Vision of Hollywood" in NEWS OF THE PLANETS, New York, latest ed. 1971.

4 On the Kantian and Hegelian notion of AUFHEBUNG, erroneously translated and circulated as "suppression" (hence the suggestion that Hegel announced the "death of art" in his AESTHETICS) the reader may turn to G. Lebrun's LA PATIENCE DU CONCEPT, Paris, 1975 and to E. Martineau's remarks on Heidegger's lectures on Kant (1927–28): INTERPRÉTATION PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE LA «CRITIQUE DE LA RAISON PURE», Paris, 1982, particularly the Translator's Foreword pp. 11 and 12.

5 G. Bataille's work on Manet (Paris, 1955), more than the work on Lascaux, is to my knowledge the most pertinent thinking on this "predisposition" induced by vision and more specifically by mediated vision.

6 On the eternal question of imitation, I choose to refer here to E. Auerbach, MIMESIA; E. Panovski, IDEA. EIN BEITRAG ZUR BEGRIFFSGESCHICHTE DER ÄLTEREN KUNSTTHEORIE, Leipzig, 1924; S. Alpers, THE ART OF DESCRIBING, Chicago, 1983, and finally C.R. Ragghianti, L'UOMO COSCIENTE, Florence, 1981, by far the most articulate and lucid of innumerable works published on the subject.

7 A. Warhol: THE PHILOSOPHY OF ANDY WARHOL (FROM A TO B AND BACK AGAIN), New York, 1975, p. 26.

8 A. Ginsberg: "Over Kansas" in SANDWICHES OF REALITY, 1953–60, New York, 1970.

9 On the question of purchase, consumption and waste, I refer the reader to my own writings inspired by M. Mauss, ESSAI SUR LE DON and G. Bataille, LA NOTION DE DÉPENSE; LA PART MAUDITE: L'ABONDANCE DES PAUVRES, Paris, 1983.

10 Nicolas Calas, quoted by Leo Steinberg, "Jasper Johns: the First Seven Years of his Art" in OTHER CRITERIA, New York, 1972.

11 M. Duchamp, NOTES, published by P. Matisse, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1975, note 7.

12 On the image, the double, the ritual efficiency of false presence, on the dialectics between showing and unveiling and the conflict between language and image, see my attempt at clarification: "Statue and mask: presence and representation in belief," in RES, Spring 1983, pp. 14–22.

13 W. Benjamin: «Sur quelques thèmes baudelairiens», in CHARLES BAUDELAIRE, UN POÈTE LYRIQUE À L'APOGÉE DU CAPITALISME, French ed. Paris, 1982, p. 193–4.

14 IBIDEM, p. 198.

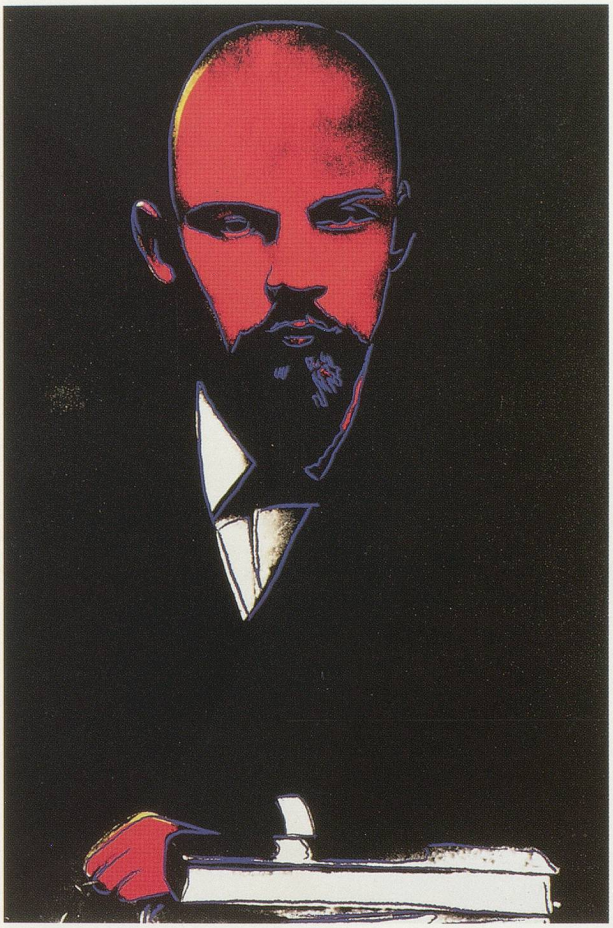
15 IBIDEM, p. 200.

16 W. Benjamin: ZENTRALPARK, 9: p. 227.

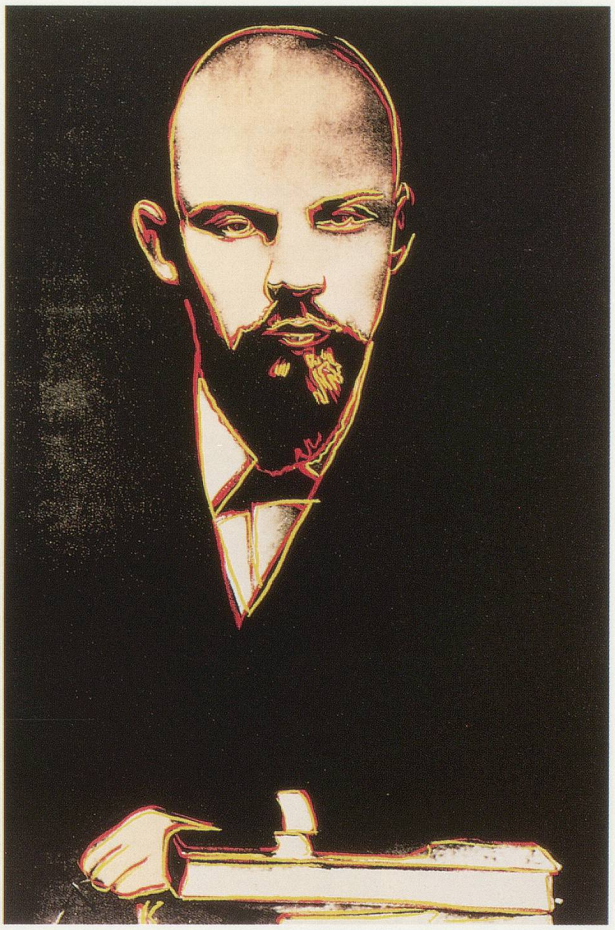
17 Clearly, Benjamin borrowed the expression from W. Worringer: ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG, München, 1907.

18 On "mystic participation" which refers to the debate on "pre-logical" thinking, see my recent attempt to explain it in the "Tupu" section of L'ABONDANCE DES PAUVRES, Paris, 1983. J. Bouveresse has offered an excellent elucidation of the subject in his introduction to Wittgenstein's notes on Frazer's GOLDEN BOUGH («L'animal cérémoniel», Lausanne, 1982).

19 W. Benjamin: GESAMMELTE SCHRIFTEN, 1, 3, p. 1145.

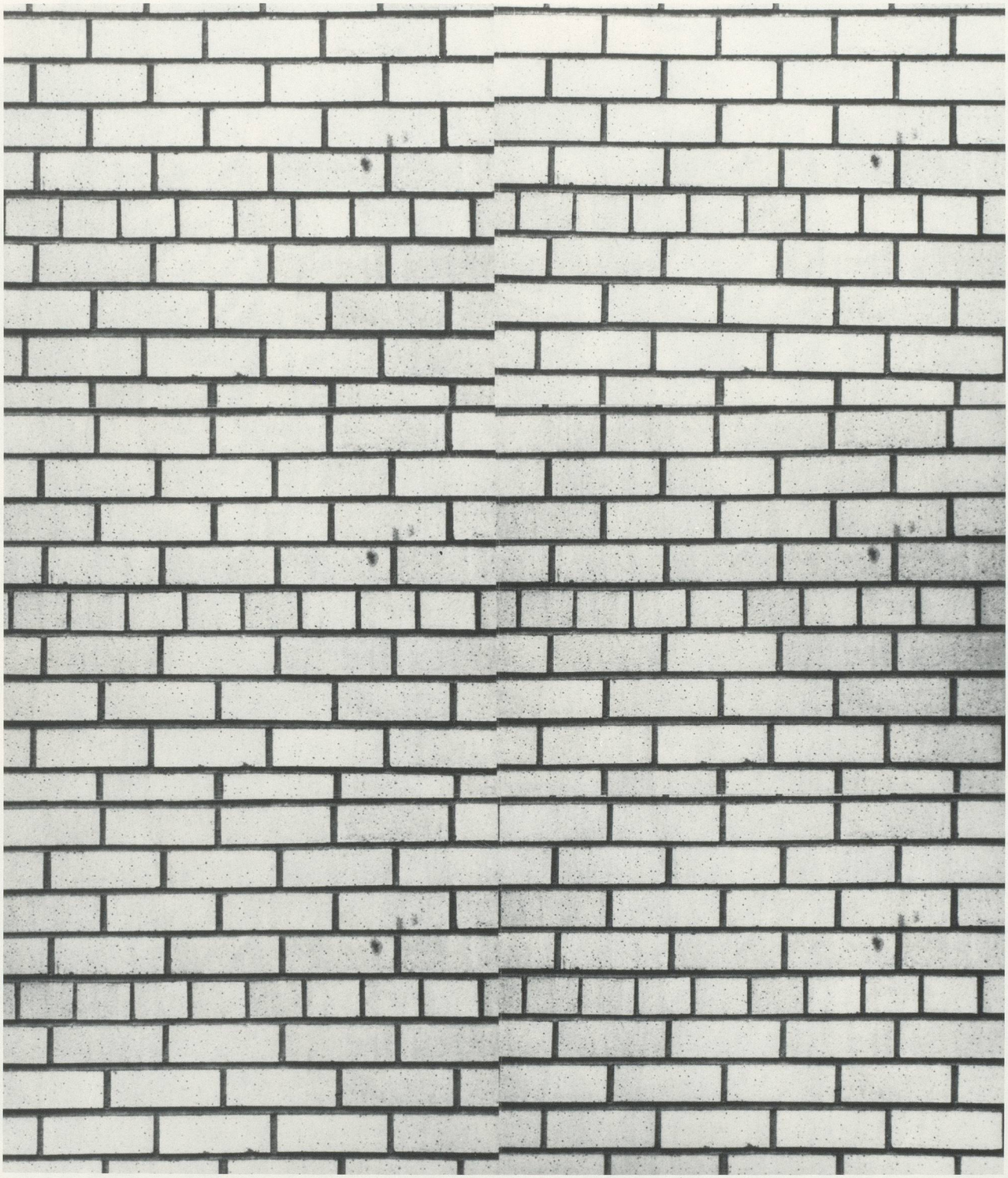


ANDY WARHOL, LENIN, 1986,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND,
72 x 48" / 183 x 122 cm.



ANDY WARHOL, LENIN, 1986,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND,
72 x 48" / 183 x 122 cm.

ANDY WARHOL, UNTITLED / OHNE TITEL, 1976–1986,
BLACK & WHITE PHOTO PATCHWORK / SCHWARZ-WEISS PHOTOARBEIT, *32 x 27"* / 81,3 x 68,6 cm.



ANDY WARHOL, UNTITLED / OHNE TITEL, 1976–1986,
BLACK & WHITE PHOTO PATCHWORK / SCHWARZ-WEISS PHOTOARBEIT, *32 x 27"* / 81,3 x 68,6 cm.

ANDY WARHOL, PHOTO EDITION FOR PARKETT, 1987.
CONSISTING OF 120 NUMBERED AND SIGNED COPIES, 24,6 x 19,6 cm / 9,6 x 7,7"
MACHINE-SEWN AND INSERTED IN
A PARCHMENT COVER IN THE DELUXE EDITION OF PARKETT.

ANDY WARHOL, PHOTO-EDITION FÜR PARKETT, 1987.
AUFLAGE: 120 NUMERIERTE, SIGNIERTE EXEMPLARE, 24,6 x 19,6 cm,
MASCHINENGENÄHT, IN PERGAMENTPAPIERTASCHE DER
VORZUGSAUSGABE VON PARKETT BEIGEFÜGT.

ROBERT BECKER

A PORTRAIT OF ANDY

HOLLY SOLOMON (Dealer)

In 1964 I needed surgery. I was quite ill. The one thing I wanted before I died was a Warhol portrait. Horace Solomon had commissioned a Lichtenstein portrait for my tenth anniversary present which is called *I'm Sorry.* I also wanted that very badly. But the Warhol portrait was something I desperately wanted to leave behind. I asked Andy in 1964 if he would do my portrait. I'd spoken to Leo Castelli and Ivan Karp and they said, "Sure."

I met Andy on Broadway and 47th Street. I had about ten dollars worth of quarters. He had a specific place he liked best with specific photo booths. We tested a lot of machines and he pointed out which machine he liked best, because of the intensity, or whatever. "This is what I want you to do," he said. "Get in the booth. Take the pictures. Make sure that it's dark and not light ink. Just take a lot of pictures." Then he left me alone, which I thought was quite proper. That way I could be personal. At first it was fun, but it got to be boring after awhile. Then I began to think of all the things people might be doing in those photo booths.

After I had given him the photographs and he had picked out what he liked, he called me. I thought, Fine, but how much?

I came up with the idea to have wallpaper and fabric made in black, white and gray, with my image repeated over and over. You could upholster furniture with the fabric, so you could sit on Holly. I thought it was kind of amusing. And on top of the wallpaper you could hang paintings. Andy said, "Gee, that's terrific." But when we started to negotiate prices, he wanted what I thought was an awful lot for the wallpaper. Horace thought it was scandalous for just wallpaper. So we got into trouble negotiating, and at that point we dropped the whole thing. He kept the photographs.

Then I went in for surgery and came out fine. I survived. Over the summer I went to Leo's and paid David Whitney, who was working there at the time. "Here's the money for the portrait," I said. David thought I meant the money for the Warhol portrait, but it was for the Lichtenstein portrait. Just

ROBERT BECKER is Senior Editor and an art critic for Andy Warhol's Interview Magazine.

as I got home Andy called me and said, "Gee, Holl," so soft and sweet, "So we're going to do the portrait."
I gasped when I realized what had happened. But I said to myself, "To hell with it, I want this portrait." So I said to Andy, "I'm so glad you want to do the portrait."
We made a date and hung up.
When Horace came home I told him how excited I was that Andy wanted to do my portrait. He said, "No way, Jose, am I going to spend . . ."
I thought, Oh screw, I'm still going to get this portrait.
So I went to Ivan and told him what had happened. He said, "Solomon, I want you to have the portrait. Andy will be alone all summer, the Velvet Underground will be away and I really need to keep him busy. So let him do the portrait. If you don't like it, you don't have to take it."
About a month later, still summer time, Andy called and said, "Come on over, Holl, I have the portrait ready."
Off we tooted in Horace's little red Aston Martin to the studio on 47th Street. I'll never forget when we arrived. Everyone was so busy. Andy was in the middle of his fauvistic self-portraits. He showed some of them to us and they were wonderful. My portrait was drying on the floor; there were eight panels. I started going through the merets of each one with Andy. He was trying to help me decide which one to keep.
In the meantime Horace was just kind of standing there. "What do you think, Horace?"
Horace asked Andy, "Are they dry? Could you wrap them *all* up, Andy? I think it's a masterpiece and I do think she ought to have them all."
We took them home and put them in the living room, which was a big salon. I just sat in there alone, confronted by these eight panels. When I had commissioned my portraits from different artists, they really weren't me, they were the artist. There was a Warhol and a Lichtenstein and an Artschwager. It was never I. I realized Andy had painted me as this dynamic, sexual, princess. I realized that day that Andy really did like me, he really did like me. He had made me into a masterpiece. It stands for the modern woman. He made me into an alarmingly alive, sexual, young woman of the time. It's very personal, but he took it a step further and made it archetypal.

HENRY GELDZAHLER (Curator)

I met Andy in July or August of 1960, thanks to Ivan Karp. From then on it was everyday forever. One of those early times, when I was still living on Central Park West, prior to 1963, Andy brought an 8 mm film camera over. I was smoking a cigar, and he said, "Oh, let me use this." I smoked the cigar, threw it in the toilet, then brushed my teeth. Those were the three episodes of the film. From mouth to toilet to mouth. It was a collaboration.
The first portrait that he did of me I returned. Andy did a polaroid of me in London, when I was staying with David Hockney. The polaroid was extrapolated into a silk-screen painting. When I saw the painting I said, "Andy, I don't like this, you left something out."
He said, "What?" I said, "The art." He said, "I knew I had forgotten something."
With the second portrait, the Whitney Museum show of Andy's portraits was approaching. We had such an equal relationship at the time that I don't remember if he said, "The Whitney show is approaching; can I do your portrait?" Or if I said, "The Whitney show is approaching, perhaps you should try me again."

With the new portrait the art is really in there. That's the joke. There's more art in there than anyone could want.
For Andy, jewels, Hollywood stars, and all that are in the cosmogony. It took me about two years to figure out, but in my portrait, believe it or not, everything is tilted in relation to a diamond shape, where my face is. The rest of the painting is style, action and activity. But my face is the solid and true diamond.

IRVING BLUM (Dealer)

ANDY WARHOL, IRWING BLUM, 1970

I gave Andy his first one-man show, the soup cans. In 1970, I was living in California and seeing Andy regularly because at that point I was still representing him. He was doing these portraits and I thought they were wonderful. Brooke Hayward and I were at a lunch one afternoon discussing which artists we would select, if we were ever to have our portraits done. She came down hard on the side of John Singer Sargent. My recollection is that I chose Francis Bacon. We both agreed that Andy was interesting enough and certainly the most possible.
The portrait took about six months to complete. Andy came to Los Angeles for some party, some event, some social situation. Both Brooke and I sat with him, and we decided we were ready to proceed. He was very pleased. What I remember is seeing him several different times, in several different places, always with the camera ready. Andy, at that time, always had his tape recorder or his camera going. He had his little Instamatic or whatever camera he was using at the time. It was so much a part of his anatomy that one never focused on it, and was never really aware of it, and I think that's what he wanted.
We met somewhere for cocktails. It might have been Brooke's house; she was married to Dennis Hopper at the time. Andy came for a drink. Somewhere that evening he got a photograph of me. It happened that obliquely. Of course, I was aware once the bulb popped that a picture of me had been taken but I had no idea as to my expression. After he took the photograph, I wondered what I had looked like at the time he look it. I was a little nervous about it. As he was leaving I said, "Are you satisfied with the photograph?"
Andy said, "Oh yes. Absolutely." I said, "I hope it's good." He said, "I'm sure it will be."
Then he stopped and he looked at me and he said, "Irving, who do you want to look like?"
I thought hard, then I looked directly back at him. I remember it very vividly. I said, "Bogart." He said, "Right."
That was it. And indeed there is a resemblance. It's a wonderful portrait.

JOHN RICHARDSON (Writer)

I remember being amazed at the polaroid camera. I'd never seen a camera like that before. It had this huge, long, antiquated funnel in front of it. He took endless photographs of me. As you can see, he insisted on dressing me up and I kept trying to dress myself down. But he wanted a certain image, which he forced upon me in his gentle way. That was pretty much it.
Traditionally, the portrait painter and the model establish a relationship. It's important to establish a relationship because this obviously makes for a good portrait or reading of someone's character. But as Andy doesn't paint a portrait in a normal way, it's a whole different story. One's rapport with Andy is

more the rapport you have with a photographer than with a portrait painter. Even then Andy is so monosyllabic that you don't get much more out of him than "Gee," "gosh," "wow," "great."
I think, however, in his laconic way, Andy is somehow amazingly manipulative and he always gets people to do what he wants. I'm not quite sure how it's done. It's done in some totally mysterious way. He doesn't need to talk or say very much. Somehow you find yourself falling in with whatever he wants. He has his own sort of magic.

DAVID HOCKNEY (Artist)

I was living in Paris. Henry Geldzahler was staying with me. Andy came around to do both of our portraits. All he did was put that camera with the big, long nose up to my face and snap a few pictures. He wanted me to put my finger in my mouth, which is not a regular habit of mine. I've never been sure why, but I did it. I do bite my finger nails but that's only the tips, not the whole thing. Frankly, I look about 12 years old in the picture.
I never thought of Andy's portraits as psychological studies. They're more about Andy's social life.

LEO CASTELLI (Dealer)

I remember other portraits that he painted of other people: how he proceeded, how he posed his subjects, the polaroid. But I can't remember the exact circumstances of my own. There were three or four different portraits. I have one, I gave one to a friend, and I sold one to a Swiss art collector. I asked the collector why he wanted a portrait of me and he said, "I like Andy's work and I like what you do so I want your portrait."
Andy's very intense about his portraits. He's very concentrated. It's quite amazing how seriously he does it. The concentration. First there is the whole question of makeup. When I saw him do a portrait recently of a very pretty girl, there was a makeup artist there. Andy supervises the makeup very, very carefully. He supervises every detail with great care. And he's concentrating very, very hard on all those pictures.
My photograph was probably taken more candidly. My head was hung differently, in a way that almost looks improvised. It doesn't look like the other portraits where he really posed the model.
I think that Andy's portraits are the only portraits possible at this time. Nobody can paint any kind of portrait of any kind of subject that's valid except Andy. He uses the photographic medium to begin with, then works on it in such a way that it has a very special character. I don't think there is anybody else... well maybe a painter who paints in a more traditional way, maybe Lucien Freud. In America you have Chuck Close, maybe. There is, of course, Wyeth. Both Wyeths. Jamie is the young one. But still, they are throwbacks. Their portraits are very traditional and they have no interest for us. For me, Andy is the only valid portrait painter of our times.

JAMIE WYETH (Painter)

My interest at the time was to paint a portrait of *him*. I worked in a corner of the Factory for a month. Then Andy decided he wanted to paint me, too.

ANDY WARHOL, JAMIE WYETH, 1975

(I think Fred Hughes had more to do with it than Andy.) Then we decided to have the show of the two portraits.
He was terrific in terms of giving me his time posing. Most people who see a portrait like that of themselves would jump up and say, "Get out of here!" He did, however, profess to be upset about my palette. He'd say, "That's a terrible color, Jamie. Get rid of that color." I think he was fascinated by the way I paint because it's so alien to the way he works.
If anything, I had a great envy of the way Andy worked.
I'd be working away for hours on my portrait of him. With him it was just "click, click" and that was it. I wonder if Andy's hand ever even touched that piece of canvas.
I really think there *is* a validity to how he works.
At one point I remember we were chatting about toys. I love toys. I'd spend all my time in toy stores if I could. He told me how much he liked toys, and that when he was a child he particularly liked paper dolls. If you look at his portraits they really are paper dolls. Cut-out eyes and mouth, all cleaned, all the pimples are gone.
It was the antithesis of my work.

SYLVESTER STALLONE (Actor/Director)

The process had more to do with Warhol than it did with me.

DENNIS HOPPER (Actor)

(recorded after the death of Andy Warhol)

I knew Andy before he had his first show. And my ex-wife Brooke Hayward and I gave a party for Andy in 1963 to celebrate Irving Blum's show of his soup can paintings. I did a movie here with him at that time called "Tarzan and Jane Revisited," starring Taylor Mead and Patty Oldenburg and a whole bunch of that gang. Andy directed it and we shot it in Venice (California). I was also in "The Twelve Most Handsome Men" that he did at the Factory – the first Factory, the one with the tinfoil all over it. And I took a lot of photographs of Andy.
I always thought of Andy as a sort of Thomas Edison; Edison invented the movie camera. Like Edison, Andy was always amazed that the camera even worked.
The Bass family in Texas commissioned the portrait of me. It was after "Easy Rider." I did the picture with a cowboy hat on. There were five of them made, but there was supposed to be six, and I was to get the sixth for doing it. Andy took a photograph of me, but I don't remember at exactly what moment. We had lunch together, spent the day together, hung out. It was a whole ritual, just being with Andy and going through the studio and looking at the new work. I was much more involved in his evolution than interested in getting my portrait painted. We were friends. I was much more interested in his development, where he was going, what his next thing was. The bad part of the story is that I never got my silk-screen. Later, when I told Andy that, he said, "Let's do another one." So I went back and we did another. I remember going to a new studio, a big new space. They were photographing a bunch of nude guys that day. Andy sat me down and walked around me taking pictures. I never got that portrait either.

The unfortunate thing is – and not because of their value necessarily – I don't have any Warhol paintings now. I bought his first soup can painting from John Weber, the prototype for the tomato cans. It was hand painted. I bought it for $ 75.00. I bought a Jacqueline Kennedy painting and an iris painting. But in my divorce all those things went to my ex-wife. I think of myself as a collector. But the fact that I have no Warhols ... I loved him. I loved his work too.

ANDY WARHOL, HOLLY SOLOMON, 1966, SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND, *27 x 27"* / 68,6 x 68,6 cm.

ANDY – EIN PORTRAIT

ROBERT BECKER

HOLLY SOLOMON (Galeristin)

1964 musste ich mich einer Operation unterziehen. Ich war ziemlich krank. Nur einen Wunsch hatte ich noch vor dem Sterben: ein Warhol-Portrait. Horace Solomon hatte als Geschenk zu meinem Zehn-Jahre-Jubiläum ein Lichtenstein-Portrait mit dem Titel I'm Sorry («Tut mir leid») in Auftrag gegeben. Auch daran war mir sehr gelegen. Aber ein Warhol-Portrait zu hinterlassen, ging mir über alles. 1964 fragte ich Andy, ob er ein Portrait von mir machen wolle. Ich hatte mit Leo Castelli und Ivan Karp gesprochen, und sie hatten gesagt: «Na klar.»

Ich traf mich mit Andy an der Ecke Broadway und 47. Strasse. Ich hatte Münzen für etwa zehn Dollar bei mir. Es gab da eine bestimmte Gegend mit ganz bestimmten Foto-Automaten, die er besonders mochte. Wir probierten eine Reihe von Automaten durch, und er erklärte mir, welche Maschinen ihm am liebsten waren, wegen der Intensität beispielsweise oder was immer. «Du machst jetzt folgendes», sagte er. «Geh in den Automaten. Mach die Aufnahmen. Pass auf, dass es nicht zu hell, sondern eher kräftig wird. Mach einfach eine ganze Reihe von Aufnahmen.» Dann liess er mich allein, was ich auch völlig in Ordnung fand. So konnte ich mich ungeniert benehmen. Zunächst machte es Spass, aber mit der Zeit wurde es langweilig. Dann fing ich an, mir all das vorzustellen, was die Leute in diesen Foto-Automaten so machen.

Nachdem ich ihm die Fotos gegeben und er sich die richtigen ausgesucht hatte, rief er mich an. Ich dachte, gut, aber wieviel?

Ich schlug vor, Tapete und Stoff in Schwarz, Weiss und Grau über und über mit meinem Portrait zu bedrucken. Man konnte die Polstermöbel damit beziehen und sich dann auf Holly setzen. Das fand ich irgendwie amüsant. Und auf die Tapeten hätte man Bilder hängen können. Andy sagte: «Mensch, das ist fantastisch.» Aber als es dann um den Preis ging, verlangte er für die Tapete eine für meine Begriffe enorme Summe. Horace fand sie für eine einfache Tapete geradezu skandalös. So gerieten unsere Verhandlungen ins Stocken, und wir gaben das ganze Vorhaben auf. Die Fotos behielt er.

ROBERT BECKER ist Redakteur und Kunstkritiker bei Andy Warhols Zeitschrift Interview.

Dann hatte ich meine Operation, und alles lief glatt. Ich überlebte. Im Laufe des Sommers ging ich zu Leo und gab das Geld David Whitney, der zu dieser Zeit dort arbeitete. «Hier ist das Geld für das Portrait», sagte ich. David dachte, ich meinte das Geld für das Warhol-Portrait, während es in Wirklichkeit für das Lichtenstein-Portrait sein sollte. Als ich nach Hause kam, rief Andy mich an und sagte zuckersüss: «Mensch, Holl, also machen wir das Portrait jetzt doch.»
Mir blieb die Luft weg, als ich begriff, was geschehen war. Aber ich sagte mir: «Zum Teufel damit, ich will dieses Portrait.» Also antwortete ich Andy, «Ich bin ja so froh, dass Du das Portrait machen willst.»
Wir machten einen Termin aus und beendeten das Gespräch.
Als Horace nach Hause kam, erzählte ich ihm, wie aufgeregt ich sei, dass Andy mich portraitieren wolle. Darauf er: «Keinesfalls werde ich soviel Geld...»
Ich dachte, du Geizkragen, ich werde das Portrait trotzdem kriegen.
Dann ging ich zu Ivan und erzählte ihm, was vorgefallen war. Er sagte: «Solomon, ich will, dass Du Dein Portrait bekommst. Andy wird den ganzen Sommer über allein sein. Velvet Underground sind unterwegs, und ich muss ihn irgendwie beschäftigen. Also lass ihn das Portrait machen. Wenn es Dir nicht gefällt, brauchst Du es nicht zu nehmen.»
Etwa einen Monat später – es war noch Sommer – rief Andy mich an und sagte: «Komm rüber, Holl, das Portrait ist fertig.»
In Horace' kleinem roten Aston Martin sprinteten wir zum Atelier in der 47. Strasse. Ich werde den Augenblick unserer Ankunft nie vergessen. Es herrschte eine unglaubliche Geschäftigkeit. Andy stand mitten zwischen seinen fauvistischen Selbstportraits. Er zeigte uns ein paar davon, und sie waren wunderschön. Mein Portrait trocknete noch auf dem Fussboden. Es gab acht Versionen. Andy und ich unterhielten uns über die Vorzüge jeder einzelnen. Er versuchte mir bei der Entscheidung zu helfen.
Die ganze Zeit über hatte Horace einfach nur so herumgestanden. «Was meinst Du dazu, Horace?»
Horace fragte Andy: «Sind die schon trocken? Könntest Du uns bitte alle einpacken, Andy? Ich finde, sie sind ein Meisterwerk geworden, und sie soll sie alle haben.»
Wir nahmen sie mit nach Hause und hängten sie im Wohnzimmer, einem grossen Salon, auf. Dann sass ich allein vor diesen acht Bildern. Wenn ich sonst Portraits von mir bei verschiedenen Künstlern in Auftrag gegeben hatte, war das, was da am Schluss herauskam, niemals ich, sondern der Künstler. Das war dann ein Warhol oder ein Lichtenstein oder ein Artschwager. Aber niemals ich. Ich begriff, dass Andy mich als diese dynamische, sexuelle Prinzessin gemalt hatte. Und an diesem Tag wurde mir klar, dass er mich wirklich mochte, dass er mich tatsächlich mochte. Er hatte ein Meisterwerk aus mir gemacht. Es steht für die moderne Frau. Er hat mich als aufregend lebendige, sexuelle junge Frau unserer Zeit dargestellt. Es ist sehr persönlich; aber er ist noch einen Schritt darüber hinausgegangen und hat etwas Archetypisches daraus gemacht.

HENRY GELDZAHLER (Kurator)

Ich begegnete Andy im August 1960 durch Ivan Karp. Von da an brach unser Kontakt nie mehr ab. In dieser ersten Zeit – es war noch vor 1963 –, als ich noch am Central Park West wohnte, brachte Andy einmal eine 8-mm-Kamera mit. Ich rauchte gerade eine Zigarre, und er sagte, das möchte ich gern verwenden. Ich rauchte die Zigarre, warf sie in die Toilette und putzte mit die Zähne. Das waren die drei Episoden des Films. Vom Mund zur Toilette zum Mund. Es war eine Zusammenarbeit.

Das erste Portrait, das er von mir machte, habe ich zurückgegeben. Als ich bei David Hockney in London wohnte, machte Andy eine Polaroid-Aufnahme von mir. Das Polaroid wurde im Siebdruckverfahren auf eine Leinwand übertragen. Als ich das Bild sah, sagte ich: «Andy, das gefällt mir nicht, Du hast etwas ausgelassen.» Er fragte: «Was denn?» Ich sagte: «Die Kunst.» Darauf er: «Wusste ich's doch, dass ich etwas vergessen habe.»
Das zweite Portrait entstand in der Zeit vor Andys Portrait-Ausstellung im Whitney Museum. Wir hatten damals ein derart ausgeglichenes Verhältnis, dass ich mich nicht mehr erinnern kann, ob er nun gesagt hat: «Die Whitney-Ausstellung steht bevor; kann ich Dich portraitieren?», oder ob ich sagte: «Die Whitney-Ausstellung steht bevor; vielleicht solltest Du es nochmal mit mir versuchen.»
Das neue Portrait ist nun wirklich Kunst. Und das ist der Witz daran. Es ist mehr Kunst, als man sich überhaupt wünschen kann.
Für Andy gehören Juwelen, Hollywood-Stars und all das zu seiner Vorstellung vom Welt-Ganzen. Zwei Jahre habe ich gebraucht, um darauf zu kommen, aber in meinem Portrait, das mag man nun glauben oder nicht, ist alles an meinem Gesicht nach der Form eines Diamanten ausgerichtet. Der Rest des Bildes ist Stil, Aktion und Aktivität. Aber mein Gesicht ist ein handfester, echter Diamant.

ANDY WARHOL, HENRY GELDZAHLER, 1979

IRVING BLUM (Kunsthändler)

Andy hatte 1962 bei mir seine erste Einzel-Ausstellung, die Suppendosen. 1970 wohnte ich in Kalifornien und sah Andy regelmässig, da ich ihn noch vertrat. Er machte diese Portraits, die mir sehr gefielen. Eines Nachmittags sassen Brooke Hayward und ich beim Lunch und unterhielten uns darüber, auf welche Künstler unsere Wahl fallen würde, wenn wir uns einmal portraitieren lassen sollten. Sie war ziemlich klar für John Singer Sargent, während ich mich, soweit ich mich erinnern kann, für Francis Bacon entschied. Beide kamen wir zu der Übereinstimmung, dass Andy auch ganz interessant wäre und ausserdem noch die realistischste Möglichkeit.
Bis zur Fertigstellung des Portraits dauerte es ungefähr sechs Monate. Andy kam wegen einer Party, irgendeinem Ereignis oder einem Besuch nach Los Angeles. Brooke und ich sassen mit ihm zusammen und waren entschlossen, die Sache in Angriff zu nehmen. Es freute ihn sehr. Ich erinnere mich, dass ich ihn mehrmals an verschiedenen Orten sah, und immer mit schussbereiter Kamera. Damals hatte Andy immer seinen Kassettenrecorder oder seine Kamera in Betrieb. Er trug immer eine kleine Instamatic-Kamera oder ähnliches bei sich. Sie gehörte so sehr zu seiner Erscheinung, dass man sie kaum wahrnahm und erst recht nicht beachtete; und ich glaube, genau das wollte er auch.
Wir trafen uns irgendwo zum Cocktail. Möglicherweise war das bei Brooke; sie war damals noch mit Dennis Hopper verheiratet. Andy kam auf einen Drink vorbei. Irgendwo hat er mich im Laufe des Abends fotografiert. Das lief wirklich alles so zufällig ab. Natürlich hatte ich, als es blitzte, bemerkt, dass ich fotografiert worden war; aber ich hatte keine Ahnung, wie ich da gerade dreingeschaut hatte. Nachdem er die Aufnahme gemacht hatte, überlegte ich mir, wie ich wohl beim Fotografieren ausgesehen haben mochte. Ein bisschen beunruhigte mich das schon. Als er ging, fragte ich: «Bist Du zufrieden mit dem Bild?» Andy sagte: «Oh, ja, absolut.» Und darauf ich: «Hoffentlich ist es gut geworden.» Andy meinte: «Da bin ich ganz sicher.» Dann blieb er stehen, sah mich an und sagte: «Irving, wem willst Du denn ähnlich sehen?» Ich dachte scharf nach und sah ihn dann unvermittelt an. Daran erinnere ich mich noch ganz genau. Ich sagte: «Bogart.» Er antwortete: «Ist gut.» Das war's. Und eine Ähnlichkeit gibt es tatsächlich. Es ist ein wunderbares Portrait.

JOHN RICHARDSON (Autor)

Ich erinnere mich, dass mich die Polaroid-Kamera völlig verblüffte. So eine Kamera hatte ich noch nie gesehen. Sie hatte vorne so einen riesenlangen, antiquierten Balgen. Er schoss unzählige Bilder von mir. Wie man sieht, wollte er mich unbedingt feierlich gekleidet haben, und ich versuchte immer, dagegenzusteuern. Er hatte jedoch ein ganz bestimmtes Bild vor Augen, das er mir mit sanfter Gewalt aufzwang. Das war es auch schon so ziemlich.
Traditionellerweise entwickelt sich zwischen Portraitmaler und Modell eine Beziehung. Und solch eine Beziehung ist wichtig, weil sie offensichtlich ein gutes Portrait oder die Deutung einer Persönlichkeit erst ermöglicht. Aber da Andy nicht Portraits im üblichen Sinne malt, handelt es sich hier um eine ganz andere Geschichte. Die Beziehung, die man zu Andy bekommt, ist mehr die zu einem Fotografen als die zu einem Portraitmaler. Selbst bei der Arbeit ist Andy derart einsilbig, dass man aus ihm nicht viel mehr herausbekommt als: «Gee», «gosh», «wow», «great».
Aber ich glaube, dass Andy mit dieser zurückhaltenden Art schliesslich doch erstaunlich manipulativ arbeitet und die Leute immer dorthin bekommt, wo er sie haben will. Ich weiss nicht genau, wie das eigentlich funktioniert. Es geschieht auf irgendwie vollkommen mystische Weise. Er braucht überhaupt nicht viel zu reden oder zu sagen. Irgendwie gerät man unwillkürlich in sein Fahrwasser. Er hat seine ganz besondere Magie.

ANDY WARHOL, DAVID HOCKNEY, 1974

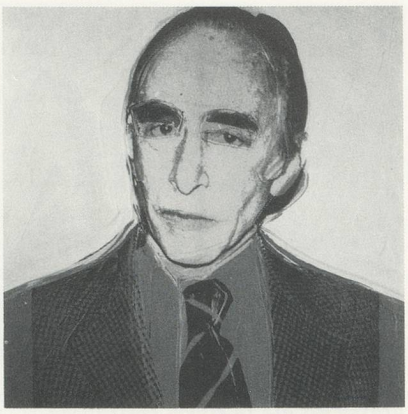
DAVID HOCKNEY (Künstler)

Ich wohnte in Paris. Henry Geldzahler war bei mir. Andy kam, um uns beide zu portraitieren. Seine ganze Aktion bestand darin, dass er mir seine Kamera mit dem grossen, langen Vorsatz vor das Gesicht hielt und ein paar Bilder schoss. Ich sollte einen Finger in den Mund stecken, was eigentlich nicht zu meinen Angewohnheiten gehört. Ich weiss bis heute nicht warum, aber ich tat es. Ich kaue zwar an den Fingernägeln, aber das betrifft ja schliesslich nur die Spitzen und nicht den ganzen Finger. Offen gestanden sehe ich auf dem Bild wie ein zwölfjähriger Junge aus. Ich habe Andys Portraits nie als psychologische Studien aufgefasst. Sie haben mehr mit seinem gesellschaftlichen Leben zu tun.

LEO CASTELLI (Kunsthändler)

An Portraits, die er von anderen Leuten malte, kann ich mich erinnern: wie er dabei vorging, in welcher Position er sein Modell fotografierte, an die Polaroids. Aber die genauen Umstände meines eigenen Portraits sind mir entfallen. Es gab drei oder vier unterschiedliche Portraits. Eines besitze ich, eines habe ich einem Freund geschenkt, und eines habe ich an einen Schweizer Sammler verkauft. Ich fragte den Sammler, warum er ein Portrait von mir wollte, und er antwortete: «Ich mag Andys Arbeit, und mir gefällt, was Sie tun; deshalb will ich Ihr Portrait.»
Andy arbeitet sehr intensiv an seinen Portraits, sehr konzentriert. Es ist wirklich erstaunlich, wie ernsthaft er damit umgeht. Diese Konzentration. Zunächst einmal

ist da das Problem des Make-ups. Als ich ihm neulich dabei zusah, wie er ein sehr schönes Mädchen portraitierte, hatte er einen Visagisten dabei. Er überwacht das Make-up peinlich genau. Jedes Detail kontrolliert er mit äusserster Sorgfalt. Und er arbeitet mit absoluter Konzentration an all diesen Bildern.
Das Foto von mir ist wohl auf eine vergleichsweise lockere Art entstanden. Meine Kopfhaltung ist anders, so dass es fast improvisiert aussieht. Jedenfalls unterscheidet es sich von andern Portraits, bei denen Andy die Modelle regelrecht posieren liess.
Ich glaube, dass Andys Art des Portraits heute die einzig mögliche ist. Niemand ausser Andy vermag ein gültiges Portrait, egal von wem, zu malen. Zunächst geht er vom Medium der Fotografie aus, um das Ergebnis dann auf eine ganz spezielle Weise zu bearbeiten. Ich glaube, niemand sonst... na gut, also vielleicht ein Maler, der nach eher traditioneller Manier malt, vielleicht Lucien Freud. In Amerika wäre da vielleicht noch Chuck Close zu nennen. Und natürlich Wyeth. Die beiden Wyeths. Jamie ist der jüngere. Aber trotzdem sind das Rückschritte. Ihre Portraits sind durchaus traditionell und für uns eigentlich nicht von Interesse. Für mich ist Andy der einzig gültige Portraitmaler unserer Zeit.



ANDY WARHOL, LEO CASTELLI, 1975

JAMIE WYETH (Maler)

Es interessierte mich damals, ein Portrait von ihm zu malen. Zu diesem Zweck hatte ich mich einen Monat lang in einer Ecke der Factory niedergelassen. Und dann entschloss Andy sich, mich nun seinerseits auch zu malen. (Ich glaube, damit hatte Fred Hughes mehr zu tun als Andy selbst.) Schliesslich beschlossen wir, die beiden Portraits zusammen auszustellen.
Beim Posieren stellte er mir seine Zeit in überaus grosszügiger Weise zur Verfügung. Die meisten Leute würden beim Anblick eines solchen Portraits von sich aufspringen und brüllen «Raus hier!». Er jedoch gestand, dass ihn meine Farben aufregten. Er sagte: «Das ist eine scheussliche Farbe, Jamie. Nimm sie weg.» Ich glaube, dass es ihn faszinierte, mir beim Malen zuzusehen, weil das so anders ist als seine Arbeitsweise.
Jedenfalls beneidete ich selbst Andy um seine Arbeitsweise. Ich quälte mich stundenlang mit seinem Portrait herum. Und er machte einfach «klick, klick», und das war's. Ich frage mich, ob Andys Hand überhaupt jemals mit dieser Leinwand in Berührung gekommen ist.
Ich bin davon überzeugt, dass seine Arbeitsweise tatsächlich stichhaltig ist. Einmal haben wir uns über Spielzeug unterhalten. Ich liebe Spielzeug. Wenn ich könnte, würde ich mich den ganzen Tag in Spielzeugläden herumtreiben. Er erzählte mir, wie sehr er Spielzeug mag, und dass er als Kind Papierfiguren besonders gern hatte. Und seine Portraits sind ja auch tatsächlich Papierfiguren. Ausgeschnittene Augen und Münder, alles schön sauber, nirgendwo ein Pickel.
Das war das exakte Gegenstück zu meiner Arbeit.

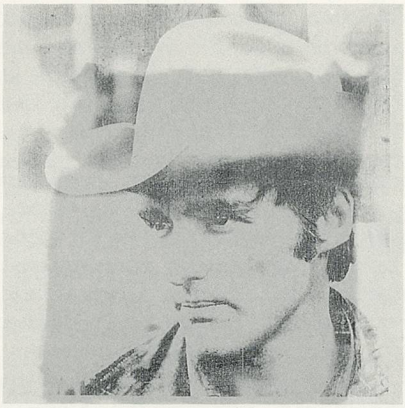
SYLVESTER STALLONE (Schauspieler/Regisseur)

Das Ganze hatte mit Warhol mehr zu tun als mit mir.

DENNIS HOPPER (Schauspieler)

(befragt nach dem Tod von Andy Warhol)

Ich kannte Andy schon, bevor er seine erste Ausstellung hatte. Meine damalige Frau Brooke Hayward und ich gaben 1963 für Andy eine Party, um seine Ausstellung der Suppendosengemälde bei Irving Blum zu feiern. Ich machte einen Film mit ihm zu jener Zeit, der hiess «Tarzan and Jane Revisited» («Tarzan und Jane wieder gesehen»), mit Taylor Mead und Patty Oldenburg und einem ganzen Haufen der damaligen Gang. Andy führte Regie, gedreht wurde in Venice (Kalifornien). Ich spielte auch in «The Twelve Most Handsome Men» («Die zwölf bestaussehenden Männer»), den wir in der Factory drehten – in der ersten Factory, die ganz in Alufolie ausgekleidet war, und ich machte viele Photos von Andy.
Ich dachte immer, dass Andy eine Art Thomas Edison war: Edison erfand die Filmkamera. Wie Edison war auch Andy immer wieder erstaunt, dass die Kamera überhaupt funktionierte.
Die Familie Bass in Texas bestellte mein Portrait bei Andy. Das war nach «Easy Rider». Ich zog für das Bild einen Cowboy-Hut an. Fünf Portraits waren bestellt, sechs sollten es insgesamt sein, und ich sollte das sechste kriegen fürs Posieren. Andy machte ein Photo von mir, aber ich erinnere mich nicht mehr genau an den Moment. Wir assen zusammen zu Mittag, verbrachten den Tag zusammen, hingen herum. Es war ein richtiges Ritual, mit Andy zu sein und im Studio herumzugehen, die neuen Arbeiten anzuschauen. Mich beschäftigte sehr viel mehr seine Entwicklung, als dass ich daran interessiert war, portraitiert zu werden. Wir waren Freunde. Mich interessierte viel mehr seine Entwicklung, in welche Richtung er steuerte, was seine nächste Sache sein würde. Der schlechte Teil der Geschichte ist, dass ich meinen Siebdruck nie bekommen habe. Als ich das Andy später sagte, meinte er nur: «Lass uns ein neues Portrait machen.» Also ging ich wieder hin, und wir machten ein anderes. Ich erinnere mich, in ein neues Studio gegangen zu sein, in einen neuen, grossen Raum. Es wurde gerade eine Gruppe nackter Männer photographiert. Andy setzte mich hin, ging umher und machte Bilder von mir. Ich habe auch dieses Portrait nie erhalten.
Unglücklicherweise – und ich sage dies nicht unbedingt wegen ihres Wertes – besitze ich kein Bild von Warhol. Ich kaufte sein erstes Suppendosenbild von John Weber, den Prototyp für die Tomaten-Büchsen. Es war handgemalt. Ich erstand es für 75 Dollar. Ich kaufte ausserdem eine Jacqueline Kennedy- und ein Iris-Bild. Aber wegen meiner Scheidung sind all diese Dinge zu meiner Ex-Frau gekommen. Ich sehe mich selbst als Sammler. Aber die Tatsache, dass ich keinen Warhol habe . . . Ich hatte ihn sehr gern. Auch sein Werk habe ich geliebt.



ANDY WARHOL, DENNIS HOPPER, 1976

ALL PORTRAITS ARE ACRYLIC AND SILKSCREEN ON CANVAS, 40 x 40" /
ALLE PORTRÄTS SIND ACRYL UND SIEBDRUCK AUF LEINWAND, 101,6 x 101,6 cm.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)