

Andy Warhol : the magic of the why not

Autor(en): **Guidieri, Remo / Wettstein, Birgit / Karnoosh-Vertalier, Martine**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1987)**

Heft 12: **Collabroation Andy Warhol**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679732>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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 vermittelt 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 entstan-

denen 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 akku-

mulieren 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 *winner*s 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 vermitteltst theatralischer Fiktion). Inwiefern ist der eine (wie) der andere? Auf welche Art wird die Rolle sichtbar, ähnlich dem Bild-Photo in der Emulsion, die das Negativ erhellt, vermitteltst (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, *irgendwo* – 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.



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 Stras-

senecke. 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, Wissenschaftler 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 regruppierten 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 vermittelt 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 *Einführung* 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,
39¹/₃ x 39¹/₃" / 100 x 100 cm.



ANDY WARHOL, *THE LAST SUPPER / DAS ABENDMAHL*, 1986,
ACRYLIC AND SILKSCREEN ON CANVAS / ACRYL UND SIEBDRUCK AUF LEINWAND,
39 1/3 x 39 1/3" / 100 x 100 cm.



ANDY WARHOL, 100 CAMPBELL'S SOUP CANS, 1962,

SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND, 72¼ x 52½" / 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 Einführung nur dann handelt, wenn alles ephemere Präsenz ist, also auch Illusionen und ephemere Begehren erweckt, bestimmt zum schnellen Ver-

brauch, 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 wiedergekaut, 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 Identifikations-schwierigkeit 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 konnte, 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 SURREALISTE, 11, mars 1928, Seiten 57–64.

² Über einige klassische Darstellungen und über einige zeitgenössische Intuitionen betreffend die Fotografie als «Bildkörper», 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. Prinnet 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 PHÉNOMÉNOLOGIQUE 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 LABONDANCE DES PAUVRES, Paris, 1983, als Referenz dienen.

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 LABONDANCE 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, I, 3, S. 1145 französische Ausgabe.



JEAN-MICHEL BASQUIAT & ANDY WARHOL, 1984, UNTITLED / OHNE TITEL,
ACRYLIC ON CANVAS / ACRYL AUF LEINWAND,
75 $\frac{3}{4}$ x 104" / 193 x 265 cm. (Photo: Phillips / Schwab)

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 oriental-ized 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 might 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 biased 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 imagina-

tion. A thing is no longer a relic, a poor epiphany, but an interval between two other things, the sediment of a lack-luster 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, 5 7/8 x 10" / 14,3 x 25,4 cm.

through exile, exile being renunciation conceived in the minimal 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 Do It 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 in 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-lives (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 phenom-

ena."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 Karnouh-Vertalier)

NOTES

¹ «Introduction à 1930» in: LA RÉVOLUTION SURREALISTE, 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. Raggihianti, 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: LABONDANCE 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, UNPOÈTE LYRIQUE À LAPOGÉE DU CAPITALISME, French ed. Paris, 1982, p. 193–4.

¹⁴ IBIDEM, p. 198.

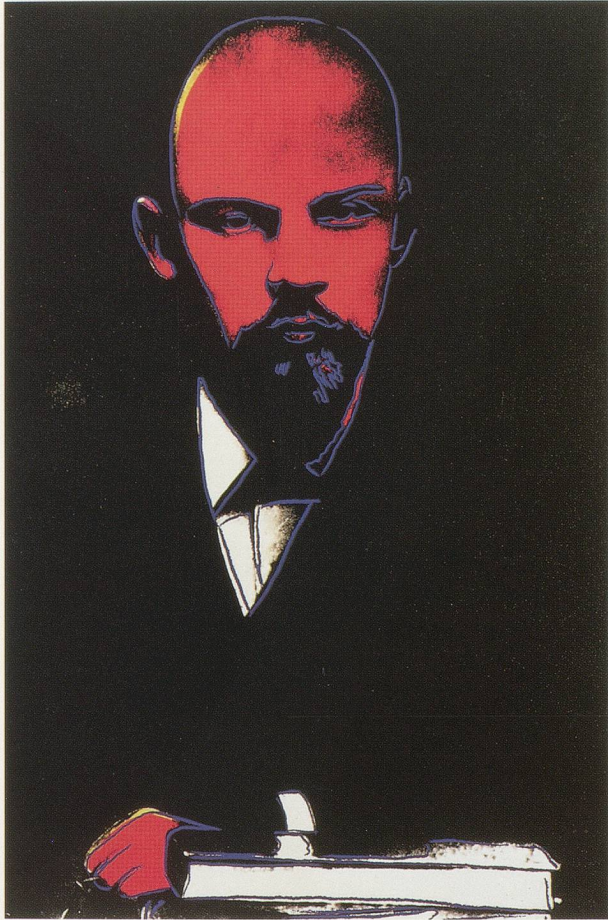
¹⁵ IBIDEM, p. 200.

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

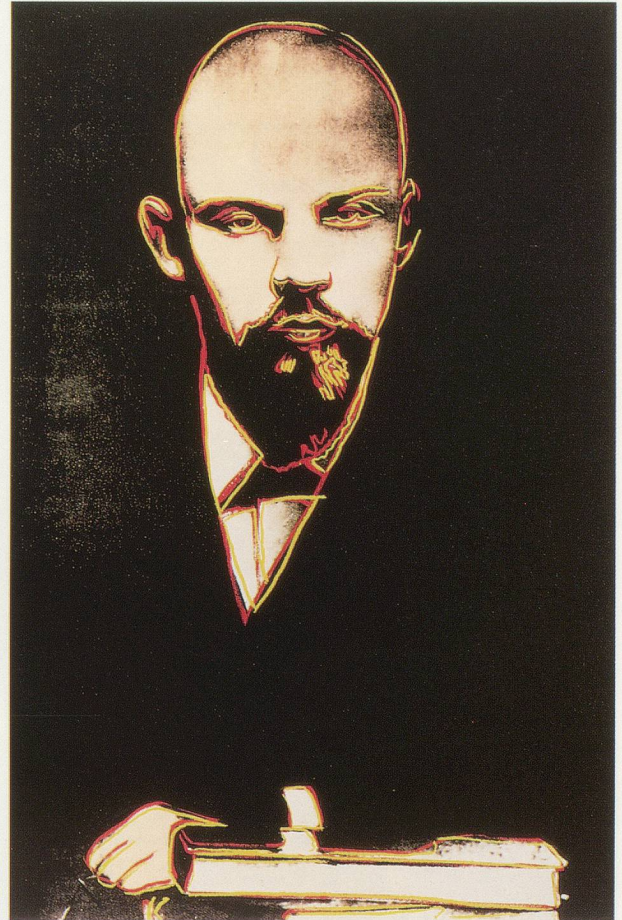
¹⁷ Clearly, Benjamin borrowed the expression from W. Worringer: ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG, München, 1907.

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 LABONDANCE 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.*



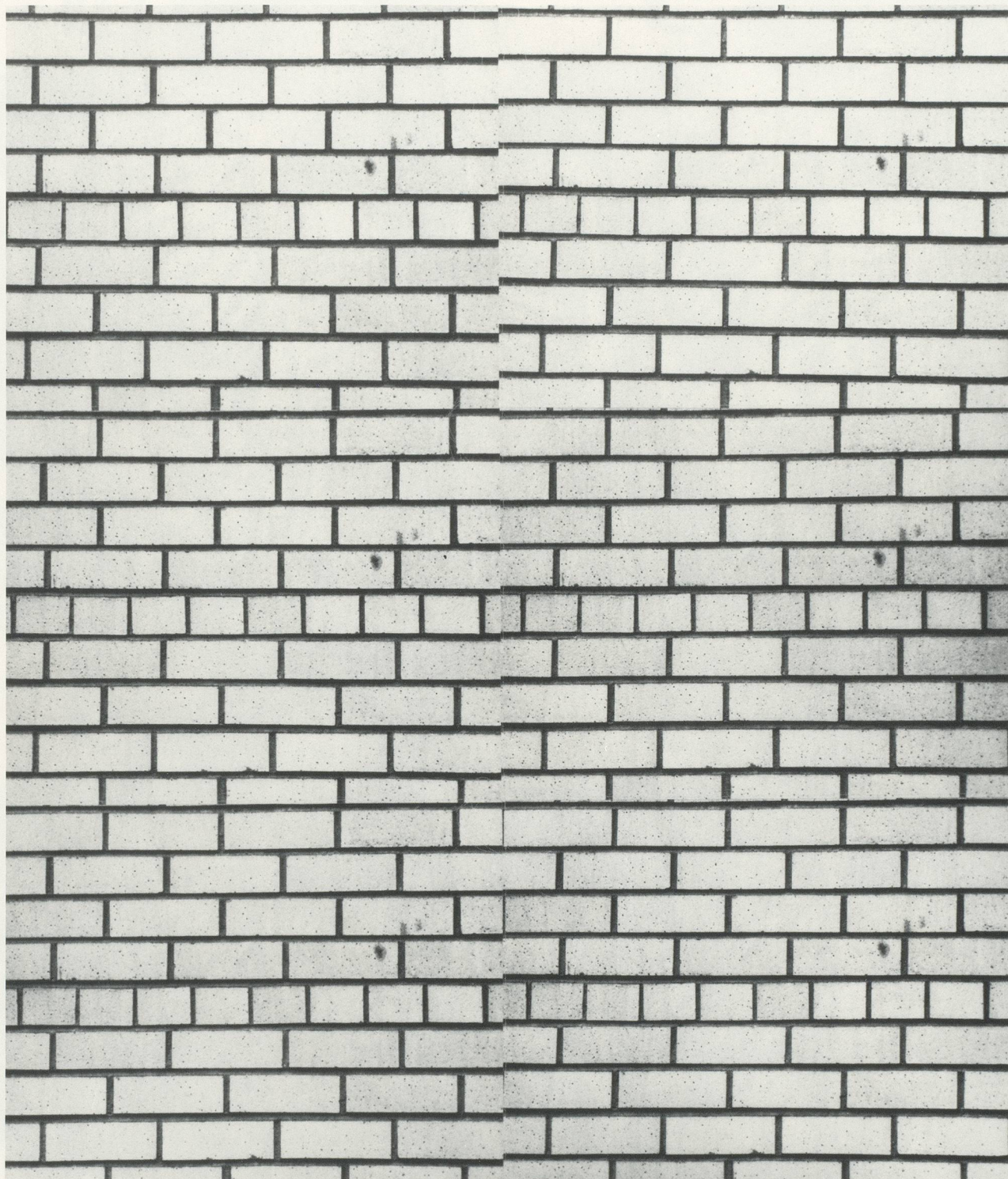
*ANDY WARHOL, LENIN, 1986,
SILKSCREEN ON CANVAS / SIEBDRUCK AUF LEINWAND,
72 x 48" / 183 x 122 cm.*

Andy Warhol



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.