

Olga Szmidt

Popkultura i filozofia – horyzont ironicznego dialogu Szczególny przypadek Andy’ego Warhola

Filozofia Warhola od A do B i z powrotem została wydana w 1975 roku, gdy Andy Warhol był tyleż uznanym artystą, co jedną z wielkich gwiazd popkultury. Ta ambiwalencja, której nie zniósłby modernistyczny model artysty, odnajduje, jak można sądzić, wiele zbliżonych przykładów w świecie współczesnej literatury i filozofii. Znanych jest przecież co najmniej kilku istotnych naukowców, którzy jednocześnie zajmują się powieściopisarstwem (najbardziej wyrazistym tego przykładem jest z pewnością Umberto Eco), docierając do szerokiego grona odbiorców. W przypadku Warhola problem jest jednak z innych powodów skomplikowany. Nie rozdzielał on rozmaitych sfer swojej twórczości, nie uznawał jej części za mniej istotną od reszty. Jego artystyczne ambicje dotyczyły czegoś zupełnie innego:

Zacząłem zazdrościć Levi Strausowi. Chciałbym wynaleźć coś takiego jak jeansy. Coś, co by mi zapewniło miejsce w pamięci potomnych. Jakiś przedmiot powszechnego użytku. Usłyszałem siebie mówiącego: „Chcę umrzeć w moich jeansach”¹.

Jeansy, Coca-Cola, batoniki, plastry przeciwmarszczkowe, programy talk-show, celebryci, *beautiful people*, codzienne życie towarzyskie i osobiste, to może najlepiej widoczne spośród tematów poruszanych w *Filozofii*... Charakterystyczny sposób, w jaki Andy Warhol formułuje myśli jest tyleż dobrze rozpoznawalny w kulturze, co przyjmowany, jakie można odnieść wrażenie, w sposób automatyczny, w dodatku obarczony szeregiem utrwalonych sądów na jego temat. W swoim artykule chciałybym zaproponować spojrzenie na tę niewielką książeczkę w nieco inny

¹ A. Warhol, *Filozofia Warhola od A do B i z powrotem*, przeł. J. Raczyńska, Warszawa 2005, s. 17.

sposób. Mając w pamięci szereg ustaleń historyków sztuki na temat twórczości Warhola, odnosić będę się niemal wyłącznie do tego, co oferuje on czytelnikowi pod tytułem *Filozofia Warhola od A do B i z powrotem*. Postaram się prześledzić, w jaki sposób autor odnosi się do wyobrażeń na temat filozofii, sztuki i – a może przede wszystkim – swojej roli – roli artysty – we współczesności. Warta odnotowania wydaje się tu także poetyka wypowiedzi – kompozycja, konwencje, jakie wykorzystuje, sposób, w jaki odnosi się i do postaci, z którymi rozmawia, i do czytelnika. Ukształtowanie językowe tekstu, oscylującego pomiędzy filozofią a popkulturą, w którym Warhol, na wskroś ironicznie, odnosi się zarówno do kultury, jak i samego siebie, wydaje mi się kluczowe.

W jednym z pierwszych zdań *Filozofii*... Warhol pisze:

Pewien krytyk nazwał mnie kiedyś ‘personifikacją NICOŚCI’ i nie wpłynęło to pozytywnie na moje pojmowanie ‘egzystencji’. Potem stwierdziłem, że egzystencja jest NICZYM, i od razu poczułem się lepiej. Ale wciąż mam taką idee fixe, że patrząc w lustro nie zobaczę nikogo, NIC! [...] NICOŚĆ nie jest nudna – wiem to na pewno².

[...] i jeżeli naprawdę wierzysz w NIC, możesz napisać o tym książkę³.

Trudno nie odnieść wrażenia, że u podstaw wszystkich rozważań Warhola, ale też ich głównym tematem, jest pustka. Postmodernizm, eksponując swój ironiczny stosunek do kultury, filozofii czy wreszcie rzeczywistości, wykonuje w gruncie rzeczy podobny gest, uzasadniając go szeregiem wcześniej poczynionych rozpoznań. W przypadku Warhola, który z nicości uczynił centrum swojej działalności artystycznej, diagnoza czy może intuicja wyrażona jest w nonszalanckim geście afirmacji – stwierdzenie, że „egzystencja jest niczym” go nie przeraża. Jedyne obawa, że jego odbicie zniknie – a więc, w gruncie rzeczy jego wizerunek lub, idąc jeszcze dalej, on sam – urasta do obsesji (wyrażonej, podkreślmy, ironicznie). Istotne jest także co innego – Warhol z całą mocą podkreśla atrakcyjność nicości czy wręcz ekscytację wynikającą z faktu jej odkrycia. Odkrycie nicości nie staje się podstawą dramatycznego wołania o sens czy poszukiwania możliwości wyjścia z tego stanu. Na pozór pesymistyczna wizja nie okazuje się blokadą twórczości. Także nicość można twórczo spożytkować, więcej: także nicość można opisać i sprzedać, bawiąc się przy tym doskonale. Warto tu podkreślić znamiennej deklarację Warhola – nie mówi on o braku wiary w cokolwiek, mówi o wierze w nic. Szeregi afirmatywnych gestów, ironiczny dialog, pełny pozornie niepoważnych deklaracji, nie dają się przełożyć na inne katego-

² Tamże, s. 10–12.

³ Tamże, s. 148.

rie, przetłumaczyć na akademicki język. Jean Baudrillard problem rozpoznaje podobnie, waloryzując go jednak zupełnie inaczej – jest jednoznacznie pesymistyczny⁴. W przeciwieństwie do ironicznego i zachwyconego jednocześnie⁵ Warhola. Te przeciwne, jak mogłoby się wydawać, postawy mogą wskazywać także na ambiwalencję, jaka widoczna jest w myśli postmodernistycznej – apologia najbliższa wydaje się często przerażeniu. W *Spisku sztuki* Jean Baudrillard pisze:

Przedmiot, którego brak, nie jest jednak tak naprawdę *niczym*, to przedmiot, który nie przestaje stanowić obsesji, nawiedzać swą immanencją, swą pustą i niematerialną obecnością. Cały problem polega na tym, by na skraju nicości nicość tę zmaterializować [...] Sztuka nie jest nigdy mechanicznym odwzorowaniem pozytywnych czy negatywnych warunków panujących w świecie, jest raczej jego spotęgowanym złudzeniem, hiperbolicznym zwierciadłem. W świecie skazanym na niezróżnicowanie sztuka może je jedynie pomnażać. Krążyć wokół pustki obrazu, przedmiotu, którego już nie ma⁶.

Warhol, rozgrywający swój spektakl na poziomie symbolicznym, stroniąc jednocześnie od, by zaczerpnąć ze słownika psychoanalizy, realnego, krąży z ochotą wokół pustki. W swojej twórczości, zgodnie z tym, co pisze Baudrillard, nie reprodukuje bezmyślnie rzeczywistości konsumpcyjnego społeczeństwa, jego fantazmatów i symboli. Przeniesienie ich w obręb sztuki będzie w gruncie rzeczy podobnym gestem do tego, jaki wykonuje Warhol w swojej *Filozofii...* Cytując i wspominając codzienne zdarzenia, zwyczajne, trywialne rozmowy, opisując zakupy i swoje gospodarstwo domowe, określa te zapiski mianem swojej filozofii. Wszystkie te działania skłaniać mogą do zastanowienia nad wspomnianą kwestią – czym jest owa pustka, czy można podjąć próbę jej zdefiniowania. Nasuwająca się tu odpowiedź, jakoby to sam Warhol był nicością, pustką wokół której krąży jego sztuka, wydaje się warta rozważenia. Wielokrotnie podkreśla on bowiem, że nie jest niezbędny do funkcjonowania swojej *Fabryki*, że jest tylko maszyną, że jego podmiotowość nie jest niczym, w czym można było niegdyś upatrywać źródła twórczości.

Oslabienie pozycji podmiotu w postmodernizmie jest jednym z istotniejszych problemów. Kryzys podmiotu zdaje się warunkować wszystkie pozostałe, przeformułowywać inne kategorie i wpływać na sposoby definiowania – także rzeczywistości. Bez wątplenia wpływa to na rozu-

⁴ Zob. J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, przeł. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 175–189.

⁵ Rozgraniczenie tych dwóch odległych postaw wydaje się jedną z większych trudności w czytaniu *Filozofii...* Ważne jest także, żeby dostrzec, że ironia nie jest okazjonalna, ale staje się strategią Warhola.

⁶ J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 44.

mienie kategorii – tak ściśle z podmiotowością związanej – autora, który przestaje być postrzegany jako gwarant sensu, instancja dominująca w akcie komunikacyjnym. Okazuje się on być „wydany na pastwę kontekstów”⁷ i, można by dodać, odbiorcy. Michel Foucault rozumie autora jako rodzaj przestrzeni koniecznej do wypełnienia, kluczowe jest tu pojęcie sygnatury, określające pewną klasę tekstów⁸; Roland Barthes narodziny czytelnika łączy ze śmiercią autora – to właśnie moment pojawienia się tekstu, uwolnienia go od apodyktycznego depozytariusza sensu⁹. Warhol, w swoich deklaracjach i praktyce artystycznej, wydaje się niemal urzeczywistniać te przekonania, wcielać je w życie. Uważa siebie za przetwarzającego, w niewielkim stopniu, to, co w kulturze było już wcześniej. Co więcej – uwielbia resztki, odpady:

[...] jeśli zdołasz z tych resztek zrobić coś dobrego albo przynajmniej interesującego, to zaoszczędzisz materiał. Twoja firma funkcjonuje jako produkt uboczny innej firmy, która oczywiście musi sprostać konkurencji. To wszystko opiera się na zasadach ekonomii. A poza tym, jak już wcześniej powiedziałem, wszelkie pozostałości są zabawne i pobudzają wyobraźnię. [...] W dwóch sprawach nie stosuję mojej filozofii wykorzystywania odpadów – w kwestii domowego zwierzaka i w kwestii jedzenia¹⁰.

Ekonomia, jaka przyświeca „filozofii resztek”, istotna jest w całym projekcie Warhola. Nie interesuje go sztuka elitarna, nie wydaje się atrakcyjne stworzenie „dzieła”. Odnosząc się do sztuki, mówi na przykład:

Lubię pieniądze na ścianie. Przypuśćmy, że chcesz kupić obraz za 200 tys. dolarów. Moim zdaniem powinieneś te wszystkie banknoty przypiąć do sznurka i powiesić na ścianie. Kiedy ktoś przyjdzie do ciebie z wizytą, od razu zobaczy pieniądze na ścianie¹¹.

Wartość dzieł sztuki jest w myśl tego, co twierdzi Warhol równa ich wartości rynkowej. W jednym z najsłynniejszych cytatów, mówi wręcz, stopniując swoje spostrzeżenia, że „dobry interes jest sztuką najwyższą”. Nic więc po przeświadczeniach o nieprzekładalności wartości sztuki na dobra materialne – dla Warhola wyznacznikiem tego, co jest wartościowe, jest to, jaką kwotę może za to uzyskać. Myślenie w kategoriach

⁷ A. Burzyńska, wykłady w ramach kursu *Ponowoczesność, poststrukturalizm, postmodernizm* w roku akademickim 2008/2009 na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

⁸ M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M. P. Markowski, [w:] *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 199–219.

⁹ R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie”, nr 1–2, 1999, s. 247–251.

¹⁰ A. Warhol, dz. cyt., s. 77–78.

¹¹ Tamże, s. 106.

rynkowych nie jest jednak jednoznaczne z minimalizacją ambicji artystycznych. Gest, który wykonuje Warhol to coś więcej – oznaczać może z jednej strony przekonanie o wysokiej wartości swojej sztuki, która może stać się w szranki z innymi produktami (nie tylko dziełami sztuki), z drugiej zaś, że model modernistycznego artysty, który cierpiąc biedę za życia, sławę uzyskuje wiele lat po śmierci, nie jest interesujący w realizacji.

Bogactwo, konsumpcja i wygodny styl życia są dla Warhola wielkimi przyjemnościami, z których czyni kolejno tematy swojej twórczości. Wzajemna zależność tych dwóch płaszczyzn jest oczywista – artysta przedstawia w swojej sztuce to, co jest dla niego istotne, z kolei to, co istotne uzyskać może za pomocą swojej sztuki. Owocem jego twórczości ma być sława, mimo że, jak przyznaje, także ona niesie ze sobą zagrożenia. Wspomina tu nader wyraziste zdarzenie – gdyby nie był Andym Warholem, nikt by go nie postrzelił. Nie ekscytuje go jednak wizja artysty zamkniętego w wieży z kości słoniowej, choć pewnie pewnym jej wariantem mogłaby być *Fabryka*, ale życie celebryty. I znów – maluje tych, którzy fascynują go najbardziej, a zna ich dlatego, że jest jednym z nich. Sytuacja wydaje się tu niewiele różnić od tej, którą można obserwować w wielu przykładach z epok wcześniejszych. Artysta chętnie odnosi się do swojej, by tak tradycyjnie rzec, warstwy społecznej. Prawidłowość jest więc zachowana – w miejsce martwej natury – butelki Coca-Coli, zamiast obrazu – banknoty. Paradoksalność twierdzeń objawia się także w tym, że to właśnie dzięki utrzymaniu modelu kultury, w którym dzieła sztuki stają się towarami ekskluzywnymi, odnosi Warhol tak wielki sukces finansowy. Ironiczne wypowiedzi i działania wydają się tylko napędzać ten proces – to odbiorcy „uważniają” tę sztukę, artysta nie chce być zobowiązany, by o ich uwagę zabiegać.

Wart zauważenia wydaje się tu także sposób konstruowania tekstu – poza fragmentami, w których prezentuje Warhol refleksje na rozmaite tematy, znaczną część książki stanowią jego rozmowy z B. Najważniejsza postać¹² ukrywająca się pod tym inicjałem to przyjaciółka Brigid Berlin. Na samym początku Warhol pisze:

Budzę się i dzwonię do B.
B to ktoś, kto pomaga mi zabijać czas. B i ja.
B jest kimś, a ja jestem nikim¹³.

Traktując raz to jako lustro, raz jako innego, wobec którego może konstruować swoje przemyślenia, Warhol stale potrzebuje B. Podstawowa

¹² Sądzić można, że nie jest to jedna osoba – pod koniec jest to wyraźnie mężczyzna, wcześniej kobieta.

¹³ A. Warhol, dz. cyt., s. 7.

potrzeba bliskiego kontaktu z drugą osobą jest tu zaspokojona przede wszystkim za pośrednictwem telefonu. Warhol wielokrotnie podkreśla, jak komfortowe jest to dla niego rozwiązanie. Zestawiając ciągle siebie samego, swoje przekonania i przyzwyczajenia z B, przedstawia je Warhol dynamicznie. Rozmowa, nawet jeżeli nie miała w rzeczywistości miejsca, pozwala mu także na stworzenie sytuacji, w której wygłaszane opinie spotykają się z natychmiastową reakcją, korektą czy krytycznym odniesieniem drugiej strony. Gdzie indziej mówi:

Ludzie podróżujący ze mną – różni B – muszą pełnić rolę tłumaczy/buforów pomiędzy mną a kulturą, w której się poruszam, muszą także dostarczać mi rozrywki, ponieważ bardzo źle znoszę brak amerykańskiej telewizji. Muszą być dobroduszni i mieć anielską cierpliwość, by sprostać zadaniom, którymi ich obarczam, i nie stracić przy tym sił, bo przecież trzeba jeszcze wrócić do domu¹⁴.

Z cytatu tego wnioskować można by, że „różni B” to postaci wykorzystywane przez Warhola, zmuszane do tego, aby być mu posłuszne i zupełnie oddane. O ile nie sposób odrzucić takiej interpretacji, o tyle interesujące wydaje mi się tu także co innego. Warhol musi funkcjonować w obecności kogoś, musi mieć kogoś, kto zapewni mu stabilną sytuację, także tę towarzyską. Potrzebuje także innych do tego, aby umożliwili mu zarówno kontakt z innymi ludźmi, z „kulturą”, jak i przestrzeń formułowania myśli. Warhol, towarzyski i stroniący od towarzystwa zarazem, funkcjonuje w relacjach, nie w odosobnieniu. Odnosi się do siebie, czyniąc z tego często centrum zainteresowania, ale przy udziale i przy pomocy innych.

Popularność jego wizerunku, porównywalna do najslawniejszych dzieł plastycznych, świadczy nie tylko o tym, że Andy Warhol w prezentowanych w *Filozofii...* autodiagnozach ironicznie i przewrotnie grał z odbiorcą, tradycją, pojęciami sławy czy wreszcie podmiotu twórczego, ale także, że jego pozycja była na tyle silna, że mógł pozwolić sobie na takie samo-unieważniające gesty. Diagnozowana atrofia podmiotu wydaje się być więc tyleż słusznie, co zbyt pospiesznie, siłą czy to przesądów na jego temat, czy z powodu ochoty na znalezienie ilustracyjnego przykładu, odnoszona do Warhola. Nie ulega raczej wątpliwości, że tworząc swoje serigrafie wpisuje się on w rozpoznania teoretyków dotyczące depersonalizacji sztuki¹⁵. Nie proponując dzieł „jedynych i niepowtarzalnych”, już

¹⁴ Tamże, s. 151.

¹⁵ W słynnej książce *Struktura nowoczesnej liryki*, Hugo Friedrich rozważa ten problem bardzo szczegółowo odnosząc się do liryki modernistycznej, jednak jeśli spożytkować jego rozpoznania do określenia także innych dzieł sztuki, okaże się, że jest to tendencja o znacznie szerszym zasięgu. Wydaje się wręcz, że postmodernizm jest możliwie najskrajniejszą formą owej depersonalizacji, jaka miała do tej pory miejsce w sztuce.

poprzez sam wybór techniki, Warhol podważa jednocześnie tradycyjne przekonania dotyczące inwencji czy wyjątkowości dzieła sztuki. W jego *Fabryce* dzieła sztuki powstają w setkach egzemplarzy, podobnie zresztą jak przedmioty, które na najpopularniejszych obrazach są zwielokrotnione. Ich masowość jest pozorna – marka, a pojęcia tego używam nieprzypadkowo, Warhola jest absolutnie niepowtarzalna. Podobnie on sam, mimo że określał siebie jako maszynę, dla odbiorców nią nie był. Stał się idolem, bohaterem tabloidów, milczącą¹⁶ gwiazdą wywiadów. Niezwykła popularność jego wizerunku, jego portretów świadczy o tym może najdobitniej. Uśmiercenie autora, zmieniające relację odbiorcy z dziełem, które staje się centrum zainteresowania, nie przynosi jednoznacznych efektów. Andy Warhol wielokrotnie powtarzał, że *Fabryka* może działać sprawnie i produkować kolejne dzieła sztuki nawet bez jego udziału, a jednocześnie sygnować je jego nazwiskiem¹⁷. Warto tu przypomnieć niewielki fragment słynnego tekstu Foucaulta:

[...] nazwisko autora nie jest zwykłym elementem wypowiedzi [...], lecz spełnia wobec niej określoną rolę, jaką jest zapewnienie klasyfikacji: dane nazwisko pozwala zgrupować pewną ilość tekstów i oddzielić je od innych. [...] Funkcją nazwiska autora jest też charakterystyka pewnego sposobu istnienia wypowiedzi: z faktu, że jakaś wypowiedź opatrzona jest nazwiskiem autora. [...] Funkcja autora charakteryzuje więc pewien sposób istnienia wypowiedzi, jej obieg i funkcjonowanie w ramach danego społeczeństwa¹⁸.

Sposób wytwarzania dzieł, jaki proponował Warhol, ponownie zaskakująco dosłownie odniesiony może być do słów filozofa. Ważne okazują się nie same metody tworzenia dzieła, ale jego przypisanie konkretnej osobie. Prowokacyjnie mówiąc, że nie jest potrzebny do tworzenia swoich dzieł (sic!) stawia Warhol tym samym pytanie o granice i mit autorstwa, o mechanizm, jaki rządzi, by tak rzec, przemysłem kulturowym. Andy Warhol w swojej odpowiedzi idzie krok dalej niż Marcel Duchamp. Deklarując, że „jest tylko maszyną” i tryby jego twórczej, *nomen omen*, fabryki nie potrzebują go do działania, mówi coś bardzo radykalnego. To mianowicie, że nie to, kto stworzył dzieło jest ważne, ale to, kto jest postrzegany jako jego twórca.

Performatywność, która się tu uwidacznia, jest kluczowa dla zrozumienia podstawowych cech twórczości Warhola. Poprzez szeregi gestów, w których Warhol to ujawnia się jako artysta, to sam (co wydaje mi się

¹⁶ W wywiadach, szczególnie telewizyjnych, trudno było go nakłonić do mówienia. Zob. H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki: od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa 1978.

¹⁷ Zob. *Filozofia...*

¹⁸ M. Foucault, dz. cyt., s. 207.

kluczowe) podważa tę funkcję, inscenizuje rolę artysty. Jego antyesencjalistyczny ruch odsuwa tautologiczny przesąd, jakoby artystą był ten, kto nim jest. Unieważniając takie automatyczne i nieadekwatne w ówczesnej kulturze, stwierdzenia, mówi Warhol, że artystą jest ten, kto najskuteczniej to odegra, najlepiej sprzeda i odniesie największy, czy to medialny czy kulturowy, sukces. Podobnie rola artysty – jej tradycyjna forma, przeformułowana nie na drodze negocjacji stanowisk, ale nieobecna z powodu braku zainteresowania, jakie mogłaby wzbudzić, może okazać się tylko dawnym wspomnieniem publiczności. Wczesne dzieła, które można niemal z całą pewnością uznać za stworzone przez Warhola są, pod względem plastycznym, inne niż te ostentacyjnie „fabryczne”, ale nie w zakresie autorstwa. Komunikat wydaje się bardzo jasny – bez względu na to, kto wykonał konkretną serigrafie, jej autorem jest Andy Warhol. Rozpoznanie Michela Foucaulta pomagają nie tyle zrozumieć stanowisko Warhola, co uznać je za wyraziste świadectwo obnażenia mitu autorstwa sztuki współczesnej – intuicyjne i misternie skonstruowane zarazem. Wchodząc w tak istotny dialog z filozofią i historią kultury, Warhol nie przejmując obcego sobie języka – w taki sam sposób mówił będzie o fascynacji słodyczami i swojej artystycznej roli w kulturze. Stawia jednocześnie na działanie (przypomnieć można tu sobie video, w którym je hamburgera), nie zaś na manifesty rodem z modernistycznej awangardy.

Jeśli zauważyć, że każdy rozdział książki Warhola, ale też cała twórczość, zarówno tekstowa, jak i plastyczna koncentruje się na jego obsesjach, fascynacjach i na tym, co lubi i sprawia mu przyjemność, okaże się po raz kolejny, że centralnym projektem Andy’ego Warhola był on sam. Jego pragnienia i obsesje, na których realizację mógł sobie pozwolić z powodu odpowiedniego do tego statusu materialnego i społecznego, wykorzystywane są w twórczości zarówno jako temat, jak i jej tworzywo. Możliwość przyjemności, warunkowana przez wspomniane czynniki, jest u Warhola kluczowa – materialne uciechy nie są dodatkiem do kariery artystycznej. To one są jej tematem, to celebryci – nowe wtedy wizytówki kapitalizmu, żywe i fascynujące symbole, funkcjonujące w przestrzeni niemal wyizolowanej – okazują się fascynujący. Z *Filozofii...* pochodzi ta, jedna z wielu, anegdota:

Niedawno jakieś stowarzyszenie chciało kupić moją aurę. Ci ludzie nie chcieli ode mnie żadnego „produktu” – powiedzieli: „chcemy kupić pańską aurę”. Nie dowiedziałem się, czego właściwie chcieli¹⁹.

¹⁹ A. Warhol, dz. cyt., s. 64.

Czym i kim jest zatem artysta? Nicością? Aurą? Czy można te dwa sądy połączyć? Emblematyczna dla współczesności postać Warhola, jako uosobienia pustki, nie musi i chyba nie może być pozbawiona dawnej aury²⁰, swoistego magnetyzmu. Niemniej jednak to przesunięcie punktu ciężkości z osoby artysty na jego aurę i podkreślenie jej istotności, a z drugiej strony nobilitacja życia codziennego czy wreszcie usunięcie na dalszy plan efektu pracy twórczej, wydają się znamienne. Może to właśnie pozostaje po podmiocie? Może pozostałością po silnym podmiocie jest już tylko jego aura? Andy Warhol nie jest przecież modernistycznym dandysem, który dystansuje się wobec społeczeństwa i tworzy swoje życie na podobieństwo sztuki²¹. Wskazuje się wielokrotnie, że był człowiekiem nieśmiałym, niepewnym siebie²², a według określenia Marii Hussakowskiej-Szyszko, charakteryzował go wręcz swoisty autyzm społeczny²³. Z drugiej jednak strony jego *Fabryki* były miejscem spotkań ogromnej liczby osób, bez których Andy Warhol prawdopodobnie nie mógł się obejść. Odizolowane od „reszty społeczeństwa” grupy – destylujące swój język, swoje rytuały czy niespotykane wcześniej dzieła sztuki – odwracają się od takiego modelu, w którym jasno określić można rolę – artysty, przedmiotu czy medium. Tworząc specyficzne spirale zależności, wyjątkowe wspólnoty, wytwarzają – zaryzykujemy – taki podmiot twórczy. Z jednej strony wybijający się na pewną wobec nich niezależność, z drugiej zaś czerpiący ze specyficznej społeczności pełnymi garściami inspiracje i tematy swojej sztuki, zyskuje Warhol indywidualność. Spędzający w *Fabryce* mnóstwo czasu Warhol i żyjący tam ludzie, pracują w niej i biorą czynny udział w tworzeniu pop-artowych dzieł sztuki. Warto może przywołać Mike’a Featherstone’a:

Badając definicje postmodernizmu, stwierdzimy, że szczególnie nacisk kładzie się tu na zatarcie granic między sztuką i codziennym życiem, na zanik różnic pomiędzy sztuką wysokoartystyczną z jednej strony i kulturą masową czy popularną z drugiej, na powszechny beład stylistyczny oraz ludyczne pomieszanie kodów²⁴.

²⁰ W rozumieniu Waltera Benjamina. Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 201–239.

²¹ Wydaje się, że słowa Woody Allena *Życie nie naśladuje sztuki – naśladuje telewizję* bez wahania można by odnieść do filozofii Warhola.

²² Zob. V. Bockris, *Andy Warhol. Życie i śmierć*, przeł. P. Szymor, Warszawa 2005.

²³ M. Hussakowska-Szyszko, wykłady w ramach kursu *Andy Warhol, nowa historia sztuki i sztuka około 2000* w roku akademickim 2009/2010.

²⁴ M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czaplinski, J. Lang, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, s. 302.

I znów, życie jako sztuka, sztuka jako życie – wszystkie te rozpoznania próbować można odnosić do charakteru aktywności współczesnych społeczeństw i podmiotów, działań Warhola nie trzeba chyba jednak w ten sposób ujmować. W jego przypadku odnotować można wręcz tożsamość tych kategorii. Tematem swoich prac czyni jedzenie, ale nie to wykwintne i niedostępne przeciętnemu odbiorcy, celebrytów obok wybitnych osobistości, pudełka Brillo czy wreszcie bohaterów kreskówek Disneya. Posłużę się tu cytataми; pierwszy pochodzi z wywiadów z Warholem:

Dlaczego zacząłeś malowanie puszek z zupą?

Ponieważ je jadłem. Jadłem na lunch codziennie to samo przez dwadzieścia lat. Chyba to samo raz za razem. Ktoś powiedział, że moje życie zdominowało mnie – podobalo mi się to²⁵.

i drugi:

To jest fantastyczne w tym kraju: w Ameryce od dawien dawna jest tak, że nawet najbogatszy konsument przeważnie kupuje to samo, co najbiedniejszy. Widzisz coca-colę w telewizji i możesz być pewny, że prezydent pije colę, że Liz Taylor pije colę – i ty też możesz pić colę! Coca-cola jest i będzie coca-colą, i za żadne pieniądze nie dostaniesz nigdzie coli lepszej niż ta, którą pije włóczęga na ulicy²⁶.

Podważając podział na sztukę wysoką i niską oraz poddając w wątpliwość hierarchię ustaloną w konserwatywnej historii sztuki czy kultury, wprowadza Warhol do swojej filozofii kategorii przyjemności, przyzwyczajenia, radości, sympatii czy wreszcie korzyści. Zасыpuje jednocześnie przepaść między życiem i sztuką poprzez zmianę tematów twórczości artystycznej, wprowadzając do niej swoje upodobania, indywidualne reakcje na przedmioty kultury, nie próbując abstrahować od kontekstu kulturowego. Podkreśla także egalitaryzmu konsumentów i odbiorców sztuki w specyficznym rozumieniu. Osiągalność codziennych produktów, które są dla niego kluczowe, i wykorzystywanie ich w sztuce to gest na wskroś ironiczny. Dla Warhola głębia ani transcendencja nie mają znaczenia, nie bierze ich w ogóle pod uwagę; nie neguje ich zresztą, nie wydaje się zresztą widzieć ku temu powodów. Jest tymi kwestiami nie zainteresowany w swojej sztuce. Wydaje się, że nie negując ich wprost, dokonuje czegoś o wiele bardziej wymownego: ignoruje je uważając za nieaktualne, nieprzydatne i – nade wszystko – nieatrakcyjne. Wydaje się,

²⁵ K. Goldsmith, *Będę twoim lustrem. Wywiady z Warholem*, przeł. M. Zawada, Warszawa 2006, s. 34.

²⁶ A. Warhol, dz. cyt., s. 86.

że trudny do skategoryzowania charakter twórczości Warhola²⁷, który z banału i pospolitości buduje dramatyczne przedstawienie; dobrze określił to Jean Baudrillard:

Dzieło Andy'ego Warhola stanowiło jeden z najważniejszych momentów całego XX wieku, gdyż był on jedynym, który rzeczywiście potrafił dramatyzować, doprowadzał jeszcze symulację do stadium dramatu, sprawiał, że nadal była ona dramaturgią [...] Afirmował on świat w jego całkowitej oczywistości, afirmował gwiazdy, świat postfiguratywny (gdyż nie jest on ani figuratywny ani niefiguratywny: ma charakter mityczny)²⁸.

Kult konsumpcjonizmu, tak silnie widoczny w serigrafiach Warhola, nie jest odosobnionym zjawiskiem w społeczeństwach postmodernistycznych. Egzaltacja z tym związana skłaniać musi chyba do stwierdzenia, że także w tej przesadzie tkwić może przewrotność Warhola. Czytając *Filozofię...* można poczuć przesyt, można stwierdzić, że fascynacji produktami jest za wiele. Krytyczne odniesienie czytelnika wydaje się wręcz przewidziane, zaprojektowane przez autora. Ekspozując te właśnie aspekty swojego życia, może Warhol – w swej, bądź co bądź, autobiografii – uwidaczniać tylko to, co odpowiada jego kreacji, jego postrzeganiu siebie przez pryzmat tego, jak chciałby aby kształtował się jego wizerunek. Ciało Warhola służy czerpaniu przyjemności, jest dla niego niemal przedmiotem, z którym musi obchodzić się w ściśle zaplanowany sposób, aby spełniło jego oczekiwania. Zygmunt Bauman tak pisze o postmodernistycznej cielesności:

Ciało ludzkie jest dziś w pierwszym rzędzie organem *konsumpcji* i miarą jego należytego stanu jest zdolność wchłonięcia i zasymilowania wszystkiego tego, co społeczeństwo konsumpcyjne ma do zaoferowania. Ciało ponowoczesne jest przede wszystkim odbiorcą wrażeń. Spożywa ono i trawi *przeżycia*. Korzystając z przyrodzonej zdolności reagowania na podniety, jest narzędziem *przyjemności*²⁹.

Warhol ciągle powtarza, jak ważne są dla niego wrażenia, którymi żywi się zarówno on, jak i jego sztuka. Obsesyjne dbanie o kondycję, sylwetkę i młodzieńczy wygląd również temu mają służyć – umożliwieniu sobie możliwie najbardziej komfortowego funkcjonowania w społeczeń-

²⁷ Znane są przecież niezliczone interpretacje, czasem bardzo śmiało, które podkreślają dramatyzm jego twórczości (nie wskazując jednak na *Śmierć w Ameryce*, co byłoby dość oczywiste, ale na najbardziej popularne dzieła czy na obrazy czarno-białego obuwia), związki z ekspresjonizmem i abstrakcjonizmem, a co, bodaj najbardziej przekonujące, z dadaizmem.

²⁸ J. Baudrillard, dz. cyt., s. 86–87.

²⁹ Z. Bauman, *Ponowoczesne przygody ciała*, [w:] tegoż, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 90–91.

stwie, możliwości uczestniczenia w pożądanym wydarzeniach czy wreszcie spełnianie zachcianek konsumpcyjnych. Wokół przyjemności krąży przecież cała filozofia Warhola, wokół zbierania przygód, dostarczania sobie i innym wrażeń. Jest to przyjemność ciała czystego – ciała, które nie chce uwzględniać swojej fizjologii. Ta niemożliwa konstrukcja dąży do spełnienia w przyjemności, czystej i niezaburzonej przez – no właśnie – nieprzyjemności. Warhol nie szuka realnego ciała, nie darzy go wielkim zainteresowaniem. Z przerażeniem odkrywając starzenie się swojego ciała, zachowuje się histerycznie, o czym wspomina się w wielu jego biografiami. Ciało jest mu potrzebne tylko do tego, aby pozwalało mu na doznawanie przyjemności. Gdy poza to wykracza, frustruje i staje się bezużyteczne, podobnie jak, warto zwrócić uwagę na tę analogię, niedoskonała maszyna. W znaczącym fragmencie *Filozofii...* pisze:

Kupowanie jest dużo bardziej amerykańskie niż myślenie. A ja jestem typowym Amerykaninem. [...] Chodzi mi o to, że wolę raczej przyglądać się, jak ktoś kupuje majtki, niż czytać książkę, którą ten ktoś napisał. Najbardziej dziwią mnie ludzie, którzy pozwalają, by inni kupowali dla nich bieliznę. Dziwią mnie też ludzie, którzy w ogóle nie kupują majtek. Rozumiem, że ktoś nie chce nosić majtek, ale że nie chce ich kupować?³⁰

Wyłączne prawo do kupowania rzeczy dla siebie staje się swoistym rytuałem, którego opisywaniu nie szczędzi miejsca. Dezynwoltura z jaką wyraża się o cechach Amerykanów staje się *pars pro toto* diagnozy społeczeństw postmodernistycznych (a może precyzyjniej: postindustrialnych), w których głównym celem wysiłków, nawet tych intelektualnych czy artystycznych, jak w przypadku choćby samego Warhola, jest nagroda w postaci różnych rodzajów konsumpcji. Intelektualne przyjemności są niczym w porównaniu z przyjemnościami prostymi. Przyjemność ma być według artysty bezpośrednia i pełna, w żadnym wypadku nie motywowana czynnikami zewnętrznymi. Czy Warhol, tak jak filozofowie, obnaża sekrety współczesnych społeczeństw? Pozornie wydawać się może, że owszem. Jest jednak między nimi dość znacząca różnica: konsumpcjonizm dla Warhola jest doznaniem jednoznacznie pozytywnym, co więcej: mówi on z wnętrza tego zjawiska – nie dystansuje się wobec niego, z zachwytem oddaje się najniższym uciechom. Performatyka, na czele z Shustermanem, przełamie filozoficzny sceptycyzm wobec tego rodzaju aktywności kulturowych. Warhol wydaje się mówić z całą mocą, że to nie arbitralne, legitymizowane przez autorytety, przedmioty czy sposoby uczestniczenia w sztuce są kluczowe, ale uczynienie ich dla siebie przyjemnymi i istotnymi. Wydawać się to może przesadne, przery-

³⁰ A. Warhol, dz. cyt., s. 183–184.

sowane i wręcz nieautentycznie przesyccone. Tym żywi się Warholowska ironia – niemożliwą przesadą gestów, odczytywaną przez odbiorcę jako taką lub – jak sądzę – równoprawnie, choć prowadzi to do ryzykownych uproszczeń, jako afirmatywną.

Oczywiste różnice między Warholem a filozofami postmodernizmu dotyczą głównie aksjologii, nie zaś rozpoznań, w których artysta wydaje się nie mieć sobie równych. Nie zmienia to faktu, że usytuowanie jego myśli w kontekście diagnoz postmodernistycznych wydaje się być chwilkami niemal zbyt automatyczne. Warhol mógłby tu okazać się popowym filozofem postmodernizmu. Nie jestem jednak przekonana, czy jest to konieczne, czy warto w ten sposób podnosić rangę tego tekstu. Jak sądzę nie trzeba legitymizować jego multimedialnej twórczości rozpoznaniem współczesnych filozofów, pomagają one raczej zwrócić uwagę na istotne kwestie, doświetlić tekst tak, aby ujawniły się problemy wcześniej bagatelizowane. Te i inne rozważania wyłaniają się niejednokrotnie podczas lektury tej, swoją drogą w wielu miejscach bardzo dowcipnej, niewielkiej książeczki. Jako podsumowanie swojego artykułu, dla szczególnego podkreślenia ironicznego charakteru filozofii Andy Warhola i tego, dlaczego warto ją próbować choćby umieścić na przecięciu popkultury i filozofii, chciałabym przytoczyć ostatni już fragment z *Filozofii*...

„Jeśli życie to dla ciebie NIC, to po co żyjesz?” – zapytała.

„Po NIC”.

„Ja na przykład cieszę się, że jestem kobietą. To nie jest NIC”.

„Być kobietą to tak samo NIC jak być mężczyzną. W obu przypadkach trzeba się gościć, i to jest wielkie NIC”. **Mój przykład był oczywiście bardzo uproszczony, ale trafił w sedno.** (podkr. – O.S.)³¹

Bibliografia

- Barthes Roland, *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie”, nr 1–2, 1999, s. 247–251.
- Baudrillard Jean, *Precesja symulakrów*, przeł. T. Komendant, [w:] red. R. Nycz, *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 175–189.
- Baudrillard Jean, *Spisek sztuki*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.
- Bauman Zygmunt, *Ponowoczesne przygody ciała*, [w:] tegoż, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 1995, s. 67–109.

³¹ Tamże, s. 146–147.

- Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 201–239.
- Bockris Victor, *Andy Warhol. Życie i śmierć*, przeł. P. Szymor, W.A.B., Warszawa 2005.
- Featherstone Mike, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czapliński, J. Lang, [w:] red. R. Nycz, *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1996, s. 299–332.
- Foucault Michel, *Kim jest autor?*, przeł. M. P. Markowski, [w:] oprac. T. Komendant, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Aletheia, Warszawa 1999, s. 199–219.
- Friedrich Hugo, *Struktura nowoczesnej liryki: od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, PIW, Warszawa 1978.
- Goldsmith Kenneth, *Będę twoim lustrem. Wywiady z Warholem*, przeł. M. Zawada, Twój Styl, Warszawa 2006.
- Warhol Andy, *Filozofia Warhola od A do B i z powrotem*, przeł. J. Raczyńska, Twój Styl, Warszawa 2005.