

Andy Warhol. Śmierć i katastrofa

*Dostrzegam, że wszystko, co czynię,
Związane jest ze śmiercią.*
Andy Warhol

Śmierć była jednym z ulubionych tematów Warhola. Pojawia się już w jego wczesnej twórczości w latach 60. Podczas pracy w reklamie Warhol zdał sobie sprawę, że do ludzi najbardziej przemawia seks i śmierć, ale nie tylko to spostrzeżenie było powodem podjęcia tego tematu. Artysta zdawał się rozpoznawać tę dziwną i nietypową równość, która istniała w życiu każdego Amerykanina, niezależnie od klasy społecznej czy kulturowego pochodzenia. Potwierdza to jeden z najpopularniejszych cytatów artysty: „Podoba mi się, że w Ameryce najbogatsi konsumenci w zasadzie kupują te same rzeczy, co biedni. Siedzisz przed telewizorem i pijesz coca colę, i wiesz, że prezydent pije cokę, Liz

Taylor pije cokę, i myślisz sobie, że ty też możesz pić cokę”¹. Ten aspekt równości pojawił się również – nieświadomie, jak twierdził Warhol – w jego pracach dotyczących śmierci. To śmierć, zaraz po życiu jako takim, jest ostateczną i uniwersalną wartością stałą.

Powszechność śmierci została najpełniej ukazana w serii *Śmierć i katastrofa*. Serię tę Warhol podzielił na dwie części. Pierwsza dotyczyła śmierci ludzi sławnych, druga – anonimowych, o których nikt nigdy nie słyszał². Śmierć prawie nigdy nie jest u Warhola obecna w sposób dosłowny. Obrazom śmierci pokrewne są portrety z serii *Thirteen Most Wanted Men*, ale także wszystkie obrazy najczęściej kojarzone z Warholem: poruszające temat konsumenckich produktów i obiektywnie, bezuczuciowo przedstawianych przedmiotów. W zasadzie o wszystkich dziedzinach twórczości i o każdym poszczególnym dziele Warhola można powiedzieć, że opowiada o śmierci, że

**To śmierć, zaraz po
życiu jako takim, jest
ostateczną i uniwersalną
wartością stałą.**

1 K. Honnef, *Andy Warhol – komercja w sztuce*, Köln 2002, s. 26.
2 Tamże, s. 62.

Warholem kierowała obsesja śmierci i chwały. Lucy R. Lippard wręcz twierdzi, że cały pop-art był podszyty lękiem przed śmiercią.



DIE IN JET

W twórczości Warhola rozdział związany ze śmiercią i katastrofami zapoczątkowała praca ilustrująca rze-

czywiste wydarzenie z 1962, kiedy to Nowym Jorku doszło do katastrofy lotniczej. Zginęło wtedy 129 osób. Warhol zafascynował się wypadkiem, a właściwie tym, że przez jakiś czas był on najgłośniejszą sprawą w mediach. Za pomocą serigrafii zreprodukował na płótnie pierwszą stronę brukowej gazety *New York Mirror*, informującej o katastrofie. Okładka pisma przedstawiała spalony wrak samolotu, opatrzony wielkim napisem "129 DIE IN JET". W górnej części widniał tytuł gazety, data oraz numer wydania. Niektóre detale zostały pominięte, żeby ukazać meritum sprawy. Rzeczywistość pokazano przy pomocy medium, które pośredniczy między nią a obserwatorem. Ale Warhol nie oddaje prawdziwej rzeczywistości, lecz rzeczywistość środka obrazowania, który manipuluje jej odbiorem. Obrazem tym Warhol pokazał, w jaki sposób środki masowego przekazu pośredniczą w przekazywaniu informacji. Śmierć 129 osób została udokumentowana w formie kompozycji złożonej ze stylizowanej fotografii i wielkich liter. Śmierć została poddana estetyzacji i ukazana w taki sposób, aby nie wyglądała zbyt drastycznie i nadawała się do masowej konsumpcji. Nie jest więc główną treścią tego przedstawienia. O przerażających realiach katastrofy i jej następstwach dowiadujemy się z krótkiej informacji w nagłówku gazety. Na pierwszy plan wysuwa się rzeczywistość ilustrowanej gazety *New York Mirror*. Dzięki takiemu zabiegowi Warhol uczuła obserwatora na pośredni charakter odbioru zjawisk, które

przechodzą przez sito mediów. Twórca pojawia się tu jako cichy obserwator, który wobec świata zachowuje dystans i rezerwę, nie komentuje go w żaden sposób, jedynie poddaje obiektywnej analizie.

ŚMIERĆ CELEBRITIES

Do tematu śmierci nawiązują również liczne prace ukazujące twarze gwiazd i popularnych osób ze srebrnego ekranu. Do tej grupy zaliczają się przede wszystkim portrety Marylin Monroe oraz obraz przedstawiający Jackie Kennedy w momencie zamachu na jej męża Johna F. Kennedyego i w trakcie jego pogrzebu. Ten ostatni obraz jest jednym z najbardziej wzruszających w całej twórczości Warhola.

Marilyn Monroe

Pierwszy portret Marilyn Monroe Warhol wykonał kilka dni po jej śmierci, która nastąpiła 5 sierpnia 1962. Artysta jakby przewidział, że jej życie, osobowość i śmierć staną się towarem rynkowym. Do przybliżenia związku pomiędzy portretami Marilyn a śmiercią posłuży się, za Thomasem Crow'em, dwoma najbardziej charakterystycznymi obrazami przedstawiającymi aktorkę: *Złota Marilyn Monroe* oraz *Dyptyk Marilyn Monroe*³.

Wszystkie portrety Monroe przedstawiają wymyślony obraz aktorki, wyobrażenie, a nie odbicie rzeczywistości. Po jej śmierci wizerunek stworzony przez Warhola – doskonale przecież znany i utrwalony w świadomości społecznej znacznie wcześniej – wywołuje u widzów mnóstwo skojarzeń dotyczących prywatnego życia Marilyn Monroe, które wraz z popularnością stało się dobrem publicznym. Gdy patrzymy na portret nieżyjącej już aktorki, nasuwają się myśli dotyczące jej małżeństw, wielokrotnego przerywania ciąży, uzależnienie narkotykowe, potajemne związki seksualne z politycznymi przywódcami imperium i niewyjaśniona tajemnica jej gwałtownej śmierci. Te wszystkie typowo „ziemskie” sprawy, skonfrontowane z obrazem Marilyn, powodują uczucie niepokoju, pokazują jakby drugą stronę medalu amerykańskiego stylu życia. Dobrze podsumował to badacz i krytyk twórczości Warhola, Werner Spies: „Nie zabawa w naśladownictwo, krytyka konsumpcyjnej postawy życiowej, naśmiewanie się z łatwości są najważniejsze: najistotniejsze jest poszukiwanie transgresji tego, co wdiera się w nas bez granic, materialnie, dławiąco, wielokrotnie. Wyrazem tego są gwiazdy i wyroby fabryczne, a nie mit o Monroe, zbudowany na jej śmierci. To właśnie ów pocałunek całego świata, który Warhol

3 Obydwa obrazy pochodzą z 1962 roku.



przedstawił w tak niezapomniany sposób, świadomość, że powinna na wieki pozostać niezmienną się symbolem, pchnęły ją ku śmierci”⁴.

Wizerunki Marilyn wzbudzają wiele wątpliwości wśród krytyków, którzy starają się rozszyfrować znaczenie popularnych portretów. Thomas Crow nie ma wątpliwości, że występuje tu „surowa i nierozdzielna dialektyka obecności i nieobecności, życia i śmierci”⁵. Obrazy te są medytacją nad konfliktem nieśmiertelności Marilyn jako gwiazdy filmowej, uwiecznionej na rolkach taśmy filmowej oraz prawdziwej, fizycznej śmierci Normy Jean.

Crow opiera swoją interpretację na analizie sposobu, w jaki Warhol zastosował poszczególne kolory. Wprawdzie sam artysta zaprzeczał, jakoby w jego pracach pojawił się jakikolwiek zamierzony symbolizm – „Dla mnie Marilyn nie jest nikim szczególnym. Jeśli chodzi o to, czy malowanie jej w tak jaskrawych kolorach jest aktem symbolicznym, powiem tylko: chodziło mi o piękno, a ona jest piękna; a jeśli istnieje coś pięknego, to są to ładne kolory. To wszystko. Tak mniej więcej ma się sprawa” – ale Crow nie jest naiwny. Twierdzi, że w przypadku obrazu *Złota Marilyn* przedstawienie Marilyn Monroe w sposób oczywisty nawiązuje do religijnych ikon, które Warhol znał doskonale,

jako że pochodził z bardzo religijnej, prawosławnej rodziny. Marilyn Monroe stała się ikoną popkultury, a jej publiczny obraz zdobył uniwersalną, wizualną siłę. Kosmetyka i seksapil obiecują wieczną młodość, wieczną urodę i wieczne życie. W ikonie Marilyn żyje jako symbol nadziei na wieczną młodość, każe zapomnieć o starości i śmierci.

W przypadku *Dyptyku Marilyn Monroe* sprawa dla Crowa jest równie oczywista. Ten obraz również mówi o jednoczesnej obecności i nieobecności, o życiu i śmierci. Postać po lewej stronie to gwiazda filmowa: jaskrawa, kolorowa, błyszcząca – taka pozostanie w świadomości konsumentów. Ale jednocześnie jest bohaterką dramatu, o którym mówi prawa strona: przygasająca, czarno-biała, nieżyjąca. Jest to obraz symboliczny i przygnębiający w swojej wymowie, czemu Warhol znowu zaprzecza i podkreśla, że tworząc go kierował się jedynie chęcią finansowego zysku⁶.

Jackie Kennedy

Seria portretów Jackie Kennedy została wykonana wkrótce po zabójstwie jej męża 22 listopada 1964 roku w Dallas. Rzeczywiste wydarzenia, w których brała udział Jackie Kennedy były powtarzane w nieskończoność w telewizji i na pierwszej stronie każdej publikacji medialnej.



4 K. Honnif, s. 61.

5 <https://www.msu.edu/course/ha/452/warhol>, 4.04.2009.

6 Tamże, 4.06.2009.



Wizerunek Jackie w żałobie stał się symbolem tej krajowej tragedii, a jej portret wykonany przez Warhola wstrząsnął światem mediów być może bardziej niż sam zamach. Warhol wykonał go kilkakrotnie, w różnych wersjach. Jako wzór posłużyło mu co naj-

mniej pięć fotografii⁷. Seria Jackie, *The week that was* z 1963 roku zestawia Jackie Kennedy przed tragedią, uśmiechającą się do kamery, z jej obrazami podczas żałoby, płaczącej przy katafalku zamordowanego męża. Warhol użył tu metaforyki powtórzenia oraz , co jest wyjątkiem w jego twórczości, narracji, przedstawiającej historię młodej, szczęśliwej, uśmiechającej się kobiety, która raptownie zostaje wdową. Pokazał radykalne przejście z jednego momentu życia do drugiego. Daje nam do spożycia dwadzieścia twarzy, które poprzez powtórzenie narzucają się i prześladują nieustannie.

W niższej, prawej ćwiertci obrazu widzimy dwie wersje tego samego ujęcia Jackie w żałobie. Jest to fragment poważny, już dostojny. Jedno ujęcie jest zbliżeniem twarzy. W ten sposób stajemy się bliżsi Jackie i jej

smutkowi, zmuszeni do współuczestniczenia w tragedii. W górnym prawym rogu widzimy zbiór niemal jednakowych obrazów. To, co je odróżnia, to obecność żołnierza w pierwszym i jego nieobecność za sekundę w następnym ujęciu. Jego brak jest wynikiem łagodzenia nacisku podczas wykonywania odbitki. Efekt znikającego żołnierza jest interpretowany jako metaforycznie: kiedy wszystkie oczy i cały świat skupiają na Jackie Kennedy, ona jest całkiem sama⁸.

W tym obrazie interpretatorzy dostrzegają również krytykę świata mediów, który manipuluje widzami i narzuca wszystkim jeden właściwy punkt widzenia i odczuwania. Warhol w swoich obrazach nie ustosunkowuje się do wydarzenia i nie przekazuje osobistych uczuć. „To, że [Kennedy] nie żyje, nie martwiło mnie tak bardzo. Martwił mnie sposób, w jaki telewizja i radio kazały wszystkim odczuwać smutek”. Media poprzez natychmiastową reakcję wywołały w ludziach uczucie masowe. Warhol skrytykował media za sposób, w jaki manipulowały zbiorowością, narzucając jej jedną drogę, jakby żal i cierpienie było obowiązkowe i takie samo dla każdego⁹. Znowu wystąpił jako świadek relacjonujący w sposób obiektywny i bezuczuciowy wydarzenie, nie narzucając swojego punktu widzenia. Przekaz, jak we wszystkich jego obrazach, ukryty jest pod powierzchnią pozornie bez głębi.

7 K. Honnef, s. 66.

8 Jest to interpretacja wysunięta przez Thomasa Crow, <http://www.hatii.arts.gla.ac.uk/Multi-mediaStudentProjects/96-97/9340071p/project/html/jack.htm>

9 J. Jones, *Twenty Jackies, Andy Warhol*, "The Guardian", Saturday, February 9, 2002, za: [http://arts.guardian.co.uk/portrait/story/0,11109,740374,00 \[23.02.2008\]](http://arts.guardian.co.uk/portrait/story/0,11109,740374,00 [23.02.2008])

Thirteen Most Wanted Men

Obrazom z serii *Death in America*, choć do niej nie należą, pokrewne są portrety z serii *Trzynastu najbardziej pożądaných mężczyzn*. Pierwowzorem tych obrazów były zdjęcia zbrodniarzy z kartoteki FBI, które trafiły na listy gończe rozwieszane w Nowym Jorku. Warhol wykonał to malowidło na zlecenie architekta Philipa Johnsona z okazji Wystawy Światowej w New Yorker State Pavillon w 1964 roku¹⁰.

Ogromny obraz zawisł na ścianie budynku, ale bardzo szybko wzbudził oburzenie, które przyczyniło się do wycofania pracy. Mężczyźni ukazani na obrazie byli w przeważającej części włoskiego pochodzenia. Obawiano się, że może to zostać odebrane jako dyskryminacja pewnych grup etnicznych. W efekcie Warhol zamalował obraz srebrną farbą¹¹.

To, co łączy obraz *Trzynastu najbardziej pożądaných mężczyzn* z innymi obrazami, w tym z „serią śmierci”, jest wykorzystanie wizerunków sławnych osób. W tym przypadku są to zbrodniarze. Warhol wykonał też tematycznie pokrewny *Pogrzeb Gangstera* (1963). W społeczeństwie, w którym główną rolę w kształtowaniu wizji świata pełnią takie środki przekazu jak telewizja, miarą sukcesu społecznego jest zdobycie

sławy bez względu na to, czy jest to sława w pozytywnym rozumieniu tego słowa, czy tzw. zła sława. „Nawet złoczyńca, którego twarz pojawia się bez przerwy w mediach, cieszy się w Stanach Zjednoczonych uznaniem. [...] Sukces uświęca środki”¹².

ŚMIERĆ ANONIMOWYCH LUDZI

Andy Warhol podzielił swoją „serię śmierci” na dwie części: jedna dotyczyła ludzi sławnych, druga ludzi całkiem anonimowych: „Byłem zdania, że powinno się kiedyś o nich pomyśleć: o dziewczynie, która skoczyła z Empire State Building, o kobietach, które spożyły zepsutą konserwę z tuńczyka, o ludziach, którzy zginęli w wypadkach samochodowych. Wprawdzie nie było mi ich żal, ale każdy z nas chodzi własnymi ścieżkami i jest nam raczej obojętne, że ktoś nam nieznany stracił życie. Dlatego doszedłem do wniosku, że tym obcym byłoby miło, gdyby kiedyś pomyśleli o nich ludzie, którzy normalnie by tego nie zrobili”¹³. W skład serii *Death In America* weszły prace przedstawiające wypadki samochodowe, samobójstwa, portrety kobiet zatrutych zepsutą konserwą z tuńczyka, próbné wybuchy nuklearne, zamieszki rasowe¹⁴.

10 K. Honnef, s. 63.

11 Tamże.

12 Tamże, s. 66.

13 Tamże, s. 62.

14 Do tej serii zaliczają się także wcześniej omówione portrety Marilyn Monroe, Jackie Kennedy, krzesła elektryczne, a także niewspomniane nigdzie portrety sław, m.in. Liz Taylor. Warhol stwierdził w jednym z wywiadów, że miał przecucie, iż umrze ona po operacji.

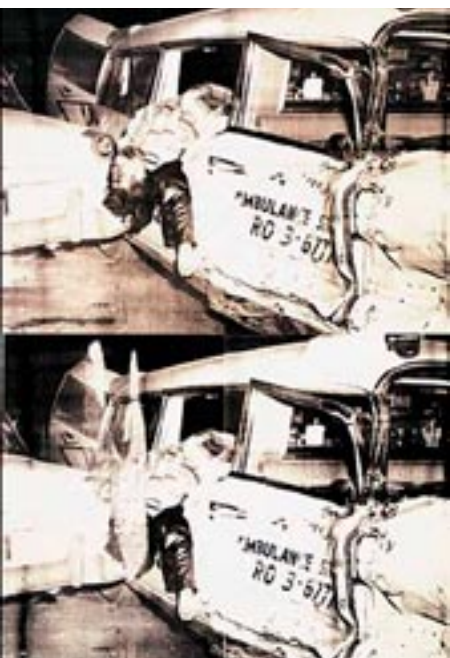




Seria *Death in America* powstała w 1963 roku i była oparta na fotografiach prasowych. Najbardziej drastyczne obrazy przedstawiają wypadki samochodowe. Nie sposób patrzeć na nie bez bólu. *White Car Crash 19 Times*, *Green Burning Car I*, *Orange Car Crash 10*

Times, *Ambulance Disaster* – to tytuły niektórych prac z tej serii. Wykorzystane w nich zdjęcia są zaczerpnięte z prasy codziennej. Obraz *Ambulance Disaster* pokazuje białą karetkę, która właśnie zderzyła się z samochodem. Jakies ciało wypadło przez okno i choć jest na wpół okryte nie sposób patrzeć na nie bez emocji i poruszenia. Dwie

wersje obrazu zestawione są razem, jedna nad drugą. Wypadek jest powiększony i powielony. W *White Burning Car III* z 1963 roku pierwsze spojrzenie oglądającego kierowane jest na główny dramat, a powtórzenie obrazu ma wyraźny wpływ na przyznawanie nowego statusu marginalnym szczegółom – w tym przypadku



postaci przechodnia w tle. Jest on jeszcze nieświadomy całego zajścia. Wydaje się, że obojętnie przechodzi obok człowieka, który po zderzeniu wyleciał z samochodu i zawisł na linie słupa telegraficznego¹⁵. Zdarzenie to równie dobrze może wyglądać na samosąd. Ale niezależnie od tego, jak doszło do tragicznej śmierci, człowiek w tle przechodzi obok niej obojętnie.

Samochód w świadomości społeczeństwa, w zależności od sytuacji, może być symbolem masowej produkcji, wolności, nowoczesnego społeczeństwa, dobrobytu i szczęścia, ale jest także produktem potencjalnie śmiertelnym. W jednej chwili może zamienić się w zdeformowany złom. U Warhola samochód staje się wizualną metaforą nagłej, bezsensownej, brutalnej śmierci na ulicy. Warhol traktuje samochód jak każdy produkt poddany konsumpcji, który po pewnym czasie zużywa się. Granicą żywotności auta jest wypadek. Śmierć staje się nierozzerwalnym towarzyszem konsumpcji. Człowiek na co dzień osvajany jest z widokiem śmierci. Widzi ją codziennie w prasie i telewizji, co sprawia, że na nią obojętnieje. Najlepszym komentarzem będą słowa samego artysty: „Kiedy widzisz makabryczne obrazy w kółko, przestają wywierać naprawdę jakikolwiek efekt.”¹⁶

Do serii *Amerykańskich śmierci* należą też obrazy przedstawiające zamieszki na tle rasowym. Obraz *Red Race*



15 *Accident & Design*. Warhol, Tate Modern, 2007, za: <http://www.socialismtoday.org/63/warhol.html> [04.03.2008]

16 K. Goldsmith, *Będę twoim lustrem. Wywiady z Warholem*, Warszawa 2006, s. 60.

Riot (Czerwone zamieszki na tle rasowym) budzi poczucie zagrożenia. Składa się ze zmultiplikowanych obrazów, których motywem przewodnim jest przemoc: policjanci z psami atakują czarnych obywateli Ameryki. Wzrok przesuwają się szybko po kolejnych kadrach, wciągając oglądającego w dynamiczną akcję.



Inne obrazy z „serii śmierci” przedstawiają próbną wybuchy atomowe. Bomba atomowa z 1965 roku ujawnia wręcz fascynację śmiercią. Tu ponownie pojawiają się powtórzenia, a czerwona barwa obrazu potęguje w widzach niepokój i stan zagrożenia.



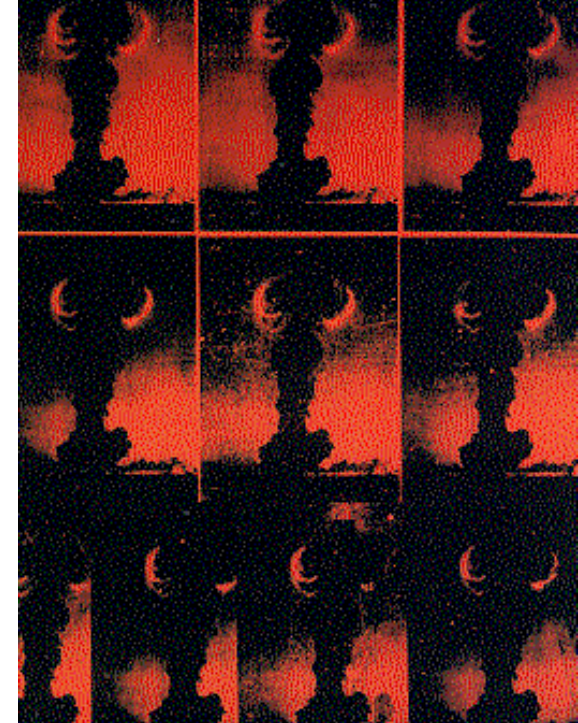
Śmierć u Warhola zazwyczaj nie pojawia się w sposób jawny i oczywisty. W obrazie *Samobójstwo* przybiera postać młodej kobiety, która rzuciła się z Empire State Building. Klaus Honnemann porównuje ją do kobiet, które rzucają się w nałóg konsumpcji – ten także może prowadzić do śmierci¹⁷. To, że konsumpcji nierozdzielnie towarzyszy śmierć, widać

w *Tunafish Disaster* z 1963 roku. Obraz przedstawia twarze kobiet, które zmarły wskutek zatrucia pokarmowego po spożyciu zepsutej konserwy z tuńczyka, a to z kolei nasuwa myśl o ciemnej stronie niezwyklej zupy Campbell, po której teoretycznie może spotkać konsumenta

taki sam los. Honnemann zadaje pytanie: czy konsumpcja bez zahamowań, do której nieustannie namawiają wizualne apele reklamy, nie kryje za sobą strachu przed życiem społeczeństwa konsumpcyjnego XX wieku? Wysuwając tezę, że im bardziej gorączkowo ludzie rzucają się w wir konsumpcji, tym silniej odsuwają od siebie wiedzę o śmiertelności – odrzucenie pozwala zapomnieć o tym, co nieuniknione¹⁸.

WARHOL SYMULAKRYCZNY

Zwolennikiem teorii symulakrycznej był zmarły rok temu Jean Baudrillard, francuski socjolog, filozof i krytyk kultury. Teoria Baudrillarda przekonała większość krytyków i współcześnie odczytuje się prace Andy Warhola właśnie w jej kontekście. Baudrillard twierdził, że jego prace, na przykład najbardziej znana seria portretów Marilyn Monroe, są idealnym przykładem symulakrów, czyli obrazów, które nie posiadają żadnej głębi, żadnego odniesienia poza samymi sobą. Uważał też, że obrazy te nie mają oryginału, a jeśli nawet jest wśród nich oryginał, to i tak nie można



17 K. Honnemann, s. 62.

18 Tamże, s. 61.



go odróżnić od kopii. Co więcej, Baudrillard twierdził, że wraz z pop-artem zakończyła się transgresyjność w sztuce, która przejawiała się w innowacji, eksperymencie, przekraczaniu granic dotychczasowych doświadczeń i osiągnięć, dzięki której powstawały nowe jakości intelektualne i której towarzyszył rozwój sztuki. Od tej pory, czyli od narodzin pop-artu, sztuka wtapia się w przestrzeń konsumpcji i staje się tylko jednym z elementów w ekonomii wymiany znaków – towarów. Baudrillard mówił, że sztuka współczesna, a za jej przedstawiciela uznał Warhola, pełna jest „obrazów, w których nie ma nic do zobaczenia. Wchłonawszy własne lustro – pisze dalej – obrazy stały się przezroczyste i przejrzyste dla samych siebie, nie kryją już żadnej tajemnicy, nie mogą łudzić (...) – rzeczy wpisują się w ekran, miliardy ekranów, na horyzoncie których znika nie tylko rzeczywistość, lecz tak naprawdę również obraz”¹⁹. Według francuskiego krytyka, obrazy stały się rzeczami nie odsyłającymi odbiorcy do niczego, a prace Warhola określa jako proste, płaskie i banalne. Jego zdaniem, w samym centrum obrazów Warhola jest „nic”, brak w nich podmiotu.

WARHOL REFERENCJALNY I ZAANGAŻOWANY

Zupełnie inne spojrzenie na prace Andy’ego Warhola ma Thomas Crow, krytyk i historyk sztuki z Uniwersytetu Południowej Kalifornii. Crow jest zwolennikiem

odczytywania jego obrazów jako referencjalne, iluzyjne „przedstawienia rzeczywistości”, czyli jako obrazy odnoszące się do rzeczywistości zewnętrznej, gdzie element z obrazu odpowiada swojemu rzeczywistemu wzorowi. Według Crowa, to co przedstawione na obrazach Warhola, wyraźnie odnosi się do rzeczywistości. Warhol, artysta zaangażowany, przedstawia zdjęcia realnej rzeczywistości, będące komentarzem do pustego życia gwiazd lub wypowiedzią polityczną, czy krytyką bezmyślnego świata mass-mediów, który zmusza odbiorców do uczestniczenia w ciągłym, przerażającym spektaklu wojny i śmierci. Na przykład, seria ukazująca krzesła elektryczne jest, według Thomasa Crowa, agitacją przeciwko karze śmierci.

WARHOL TRAUMATYCZNY

Jeszcze inne spojrzenie na prace Andy’ego Warhola prezentuje Hal Foster, któremu poprzednio omówione interpretacje wydają się zbyt ograniczone. Opierając się na myśli francuskiego psychiatry i psychoanalityka Jacques’a Lacana i jego koncepcji Realnego, Foster wprowadza trzecią możliwość interpretacji obrazów Warhola, mówiąc o „traumatycznym realizmie”. Jego zdaniem, w pracach Warhola jest coś, co przykuwa i przekłuwa odbiorcę. Tym „czymś” jest mechaniczne, natarczywe i wielokrotne powtórzenie, które rozbija „naturalną” czasowość trwania przedstawianego wydarzenia.

**W pracach Warhola
jest coś, co przykuwa
i przekłuwa odbiorcę.**

¹⁹ J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne*, z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 51-52.

W pracach takich jak *Ambulance Disaster*, *Burning Car* czy *Electric Chair*, pokazane są krzesła elektryczne, wraki samochodów i martwe ciała ofiar wypadków, które zatrzymane i zmultiplikowane, jednocześnie przerażają i fascynują.

Powtarzanie, multiplikowanie obrazów nabiera nowego sensu, kiedy zostaje wyjaśnione przez psychoanalizę Lacana i jego kryterium Realnego. Według Lacana, Realne jest czymś innym niż Rzeczywiste. W potocznym rozumieniu, słowo „rzeczywiste” jest czymś obiektywnym i istniejącym, ale Lacan mówi, że to tylko efekt systemu pojęciowego. Uważa, że dla człowieka Rzeczywistość zaczyna się dopiero, gdy zaczyna on posługiwać się mową. Twierdzi, że nie ma sensu rozpatrywać tego, co było przed narodzeniem się rzeczywistości w kategoriach zaczerpniętych z rzeczywistości, czyli posługując się mową. I tu Lacan wprowadza termin „Realne”. „Realne” to coś, co istniało przed słowem, czyli przed rzeczywistością. Jest to coś, czego nie da się przedstawić za pomocą mowy, coś niemożliwe do wypowiedzenia, wokół czego krąży wszelkie mówienie. W psychoanalizie Lacana „Realne” spotykane jest pod postacią traumy²⁰. Tak samo Warhol obsesyjnie zatrzymuje fragmenty rzeczywistości, tak jakby nie mógł przestać wokół nich krążyć.



Foster wybrał zatem trzecią drogę interpretacji, łącząc pozornie sprzeczne teorie: referencji i autoreferencji. Odczytuje je zarówno jako symulakralne, obojętne, bo powtarzalne oraz jako referencyjne, bo powstałe pod wpływem silnych uczuć i nasycone silnymi emocjami.

W wywiadzie dla „Art News” Warhol powiedział słynne zdanie: „Chcę być maszyną...”. Zdanie to może być, według Fostera, traktowane jako aprobaty i uznanie świata konsumpcji i masowej produkcji albo jako akt desperacji. „Maszyna” nie musi być znakiem pustki i beznamiętności popkultury. Może przedstawiać kogoś,

20 <http://www.psychoanaliza.com.pl/slownik.htm>
[02.01.2008]

kto poddany traumatycznemu przeżyciu upodabnia się do otoczenia. Doskonale ilustruje to inne słynne zdanie Warhola: „jeśli nie możesz czegoś pokonać – przyłącz się do gry”. Znaczy to tyle, co dostosowanie się: skoro istnieje konieczność nieustannego konsumowania produktów i przymusowy udział w seryjnej produkcji i konsumpcji, to dlaczego samemu nie zacząć ich produkować i podawać do skonsumowania? Zatem za powtarzaniem, za płaskim i pospolitym przedstawieniem (tak odczytywał obrazy Warhola Baudrillard) może stać porażony sytuacją podmiot, dla którego naśladowanie i obsesyjne powtarzanie scen związanych ze śmiercią i destrukcją jest próbą odreagowania po wydarzeniach, których nie może wyrzucić z psychiki. Widać tu myśl Freuda, który w celu uwolnienia się od przeżytego urazu zaleca przypominanie go sobie i odgrywanie go. Za interpretacją zaproponowaną przez Fostera może przemawiać fakt, że tę myśl Freuda, dotyczącą powtórzenia, przypomniał Lacan mniej więcej w tym samym czasie, gdy powstała seria Warhola *Death in America*.

Hal Foster wprowadza termin „traumatyczny realizm” w odniesieniu do wystawy Warhola, która miała miejsce w Paryżu na początku lat 60. Pokazano wtedy fotorealistyczne obrazy krzeseł elektrycznych, wypadków samochodowych, samobójstw, zamieszek raso-

wych itp. W realizmie traumatycznym motywem przewodnim staje się śmierć, a sam termin „traumatyczny realizm” wprowadza nowe rozumienie realizmu w sztuce. Realizm przestaje wiernie odzwierciedlać rzeczywistość, ale, jak ma to miejsce u Warhola, ukazuje rzeczywistość zniekształconą przez sfragmentaryzowanie i zwielokrotnienie motywu. Foster przyznaje rację Baudrillardowi co do obecności nicości i pustki w pracach Warhola, ale jednocześnie twierdzi, że właśnie to jest w tych pracach najważniejsze, że to „nic” to rana i trauma w psychice podmiotu w stanie szoku.

**„jeśli nie możesz
czegoś pokonać
– przyłącz się do gry”**

