

Michał Strachowski: Obrazy Warhola

Można powiedzieć, że każdy, kto stoi przed serigrafiami przedstawiającymi Lenina, Marylin Monroe czy Liz Taylor znajduje się w ich obecności, choć w zapośredniczony sposób; tak samo, jak znajduje się w obecności ukochanej osoby, którą się widziało nad ranem w łóżku lub żegnało na dworcu, ten, kto spogląda na jej zdjęcie – pisze Michał Strachowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Warhol. Metafizyka codzienności?”.

Sztuka jest magią: obraz, rzeźba, wiersz to zawsze obecność transcendencji, a to, że „sztuka jest metafizyczną czynnością życia”, oznacza, że nie pozostaje ponad prawami fizyki, tylko raczej przed nimi[1].

Béla Hamvas

Jedną z najbardziej paradoksalnych właściwości obrazu jest jego materialność. Dobrze o tym wiedział Andy Warhol, jeden z proroków współczesnej hiperwizualności. Przy czym nie chodzi tu jedynie o (potęgowane przez współczesną technologię) „odklejenie” się wizerunku od podłoża czy też wytwarzające się między nimi napięcie,

które Roman Ingarden opisywał w kategoriach relacji obrazu i malowidła[2], lecz o materialność jako nośnik pamięci, a dokładniej pamięci ciała.

Z jednej strony, jak trafnie zauważał Roland Barthes, „zdjęcie jest emanacją przedmiotu odniesienia. Od rzeczywistego ciała, które tu było, pobiegły promienie, które dotykają mnie – mnie, który tu jestem. Nieistotna jest długość trwania przekazu; zdjęcie osoby, której już nie ma, dociera do mnie jak zbłąkane promienie gwiazdy”[3]. Można powiedzieć zatem, że każdy, kto stoi przed serigrafiami przedstawiającymi Lenina, Marylin Monroe czy Liz Taylor znajduje się w ich obecności, choć w zapośredniczony sposób; tak samo, jak znajduje się w obecności ukochanej osoby, którą się widziało nad ranem w łóżku lub żegnało na dworcu, ten, kto spogląda na jej zdjęcie. Nie ma znaczenia to, że fotografia stała się wielobarwną grafiką, powielaną po wielokroć w innej skali i na innym podłożu. Nie liczy się również to, że nowoczesność techniki serigrafii stała się nieco staroświecka. Stawką bowiem pozostaje wspomnienie czyjejś bliskości, nawet jeśli wyobrażonej.

Ale obraz to także nośnik indywidualnej pamięci ciała twórcy, ciała niosącego zapis nieustannie ćwiczonego gestu, zapis posługiwania się narzędziem oraz nośnik historii rzeczy, które to ciało „współtworzą”, swoim długim trwaniem przypominając o nieustannej obecności tego, co zdawałoby się minione. „Przeszłość [bowiem – M.S.]”, jak zauważa Bjornar Olsen, „trwa i gromadzi się w każdym stającym się »teraz«, czyniąc terażniejszość z definicji wieloczasową”[4]. Dom Warhola wypełniony antykami, wykonane ręcznie pisanki matki – Julii Warhola – niosące wspomnienia rodzinnych Austro-Węgień są składowymi tego uniwersum rzeczy, materializując pamięć[5]. Posługując się słowami

Maurice'a Merleau-Ponty'ego, można powiedzieć, że „[nie] należy [...] utrzymywać, że nasze ciało jest w przestrzeni, tak samo zresztą, jak nie należy mówić, że jest w czasie. Zamieszkuje ono przestrzeń i czas”[6]. Dobrze to ilustrują Warholowskie odwołania do rozpoznawalnych obrazów przeszłości jak Leonardowska *Ostatnia wieczerza* czy *Zwiastowanie* oraz „ożywiający” tradycyjne gatunki malarskie, jak martwa natura (*Puszki z zupą firmy Campbell*), pokazuje jak historia rzeczy nieustannie kształtuje historię ciała, czyli człowieka. Przywołując raz jeszcze autora *Fenomenologii percepcji*, można powiedzieć, że „[świadomość] jest byciem przy rzeczy za pośrednictwem ciała[7].

Prace najbardziej rozpoznawalnego artysty Pop-artu pokazują nie tylko, że „[ciało] jest naszym ogólnym sposobem posiadania świata”[8], ale mogą być odczytywane jako próba refleksji nad społecznym kształtowaniem pamięci ciała. W końcu serigrafii, umożliwiającej repetycję tego samego motywu, daleko do nieludzkiej powtarzalności druku cyfrowego. Każda odbitka miała odmienny charakter, który ujawnia się przy bliższym, intymnym wręcz, kontakcie; zawiera ślady pracy ręcznej, ocalającej indywidualny charakter każdego obrazu w świecie konsumpcyjnej monotonnej powtarzalności, co jest jeszcze jednym śladem pamięci ciała, formą ocalenia przed zapomnieniem, czyli namiastką wieczności.

Michał Strachowski

Foto: CC / Wikimedia

[1] B. Hamvas, Księga gaju laurowego i inne eseje, Próby, Warszawa 2022, s. 107

[2] R. Ingarden, Studia z estetyki, PWN, Warszawa 1958, t. II, s. 67

[3] R. Barthes, Światło obrazu. Uwagi o fotografii, Aletheia, Warszawa 2008, s. 144

[4] B. Olsen, Jak rzeczy pamiętają [w:] Antropologia pamięci: zagadnienia i wybór tekstów, P. Majewski, M. Napiórkowski (red.), UW, Warszawa 2022, s. 50

[5] B. Olsen, Jak rzeczy pamiętają [w:] Antropologia pamięci: zagadnienia i wybór tekstów, P. Majewski, M. Napiórkowski (red.), UW, Warszawa 2022, s. 50

[6] M. Merleau-Ponty, Fenomenologia percepcji [w:] Antropologia pamięci: zagadnienia i wybór tekstów, P. Majewski, M. Napiórkowski (red.), UW, Warszawa 2022, s. 34

[7] M. Merleau-Ponty, Fenomenologia percepcji [w:] Antropologia pamięci: zagadnienia i wybór tekstów, P. Majewski, M. Napiórkowski (red.), UW, Warszawa 2022, s. 35

[8] M. Merleau-Ponty, Fenomenologia percepcji [w:] Antropologia pamięci: zagadnienia i wybór tekstów, P. Majewski, M. Napiórkowski (red.), UW, Warszawa 2022, s. 38



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego