



Nada Beroš

Kamuflaža subjekta

(Andy Warhol: Retrospektiva)

Tri godine nakon smrti velikog maga i opsjenara Andyja Warhola (1928-1987), perioda obilježenog različitim projektima tipa "Važno je zvati se Andy", a zaključenog grandioznom putujućom retrospektivom (New York, London, Köln, Venezia, Paris) kojom se nije nastojalo tek odgovoriti na brojna pitanja što ih nužno pokreću pothvati takve prirode, već i kanonizirati Warholovo mjesto u fiksnim koordinatama povijesti umjetnosti, čini se gotovo naivnim zapitati: po čemu će zapravo Andy Warhol biti zapamćen u umjetnosti dvadesetog stoljeća? Po radikalnosti ili po pomirljivosti? Po slučajnim, sretnim izborima ili po

osviještenim strategijama? Po dosljednoj putanji ili kameleonskoj prevrtljivosti? Drugim riječima, treba li Warhola sagledavati u konceptu neoavangarde ili "ranog postmodernizma šezdesetih" (A. Huyssen)?

Premda se na prvi pogled čini da Warhola mnogi argumenti opredjeljuju za kompromisnu opciju postmoderne, pravi je izazov istraživaču pokazati kako je ipak riječ o vrlo složenom odnosu koji je teško svesti na "školske primjere" prepoznavanja, a da se time ne izgube itekako važne nijanse. Warholova retrospektiva, koja nam je bila dostupna u znatno manjem opsegu (Venezia, Palazzo Grassi) od svoga američkog originala (New York, Muzej moderne umjetnosti), nije tako problematizirala Warhola,

zadovoljniji se zadatkom prezentiranja autora kao "jednog od najozbiljnijih umjetnika dvadesetog stoljeća": Zato valjda toliko hladno i s dosadom, što nije nikakva blasfemija kad je u pitanju "cool" umjetnik i "princ dosade" kakav je bio Andy Warhol, prolazimo izložbenim dvoranama Palače Grassi. Štoviše, nije bogohulno reći da je i samo listanje kataloga uzbudljivije od izložbe, poznamo li Warholov odnos spram pojmova "original" i "reprodukcija". Ipak, među najveće dobitke toga projekta treba uračunati sjajne eseje u doista reprezentativnom katalogu izložbe, počevši od uvodnog teksta Kynastona McShinea, urednika kataloga i kustosa njujorškog MOMA, do tekstova Roberta Rosenbluma (Warhol kao povijest umjetnosti), Benjamin H. D. Buchlocha (Andy Warholova jednodimenzionalna umjetnost) i Marca Livingstonea (Uradi sam: bilješke o Warholovim tehnikama). Komplementarni pristupi tih eseja, dopunjeni autobiografskim bilješkama i izjavama kritičara, suradnika, prijatelja, omogućuju sagledavanje Warholova opusa i djelovanja iz različitih kutova - biografskog, autobiografskog, tehničkog, kunsthistorijskog - ponajčešće demistificirajući općeprihvaćene predodžbe ili dovodeći u pitanje konvencionalne sudove. Pa i kad se ne možemo složiti s ponekom od izrečenih ocjena, teško je odreći im poticajnost i funkciju "sirove građe" što se nadaje novim interpretacijama.

Nedvojbeno je da Warhola određuju mnoge podvojenosti. Prije svega izrazita podvojenost privatne i javne osobe izvor je mnogih Warholovih frustracija, ali i "javnih" nesporazuma. Brižljivo skrivajući najintimniji "kućni" identitet, onaj koji možemo nazvati njegovim pravim imenom Andrew Warhole - koji sa svojom majkom Julijom govori "pidgin" češko-engleski, zajedno s njom nekoliko puta tjedno posjećuje lokalnu crkvu i anonimno ostavlja milodare - Warhol se trudi izgraditi u javnosti sliku površnog, samouvjerenog umjetnika-businessmana kojega zanimaju jedino slava i novac. Stoga nije čudno što su ga mnogi zapamtiti tek po sposobnosti da bude na pravom mjestu u pravo vrijeme. Znajući za njegovu fascinaciju teatrom u ranim pedesetim godinama, kada je bio sudionikom kazališnog kolektiva što je prihvatio neke Brechtove ideje, gotovo bismo mogli zapitati: koja mu je od tih dviju uloga pružala veće mogućnosti distanciranja ili Verfremdung?

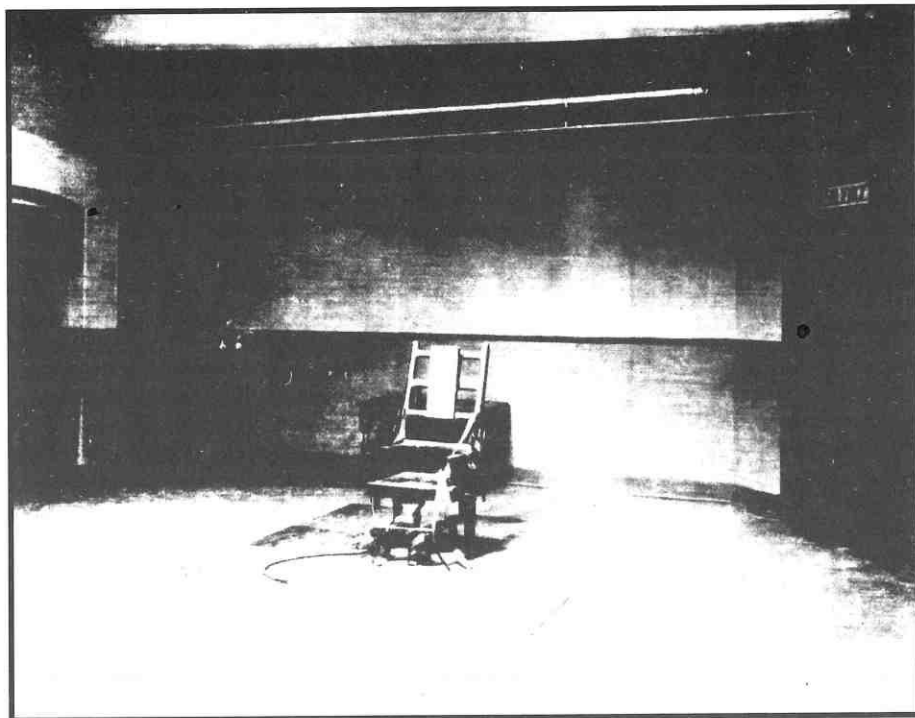
Bilo kako bilo, težnja za promjenom vlastitog identiteta, što je karakteristična McShineova teza, može se dokumentirati već u najranijim Warholovim radovima, kakvo je provokativno platno s posljednje godine studija na Carnegie Institute of Technology u Pittsburghu: Prostitutka mi je dala lice, ali ja mogu kopati svoj nos (1948/9), autportret koji nije samo akt mladenačke pobune (slika je izazvala skandal i žiri ju je odbio), već je i rani primjer samodefiniranja i želje za promjenom. (Zanimljivo je da će se Warhol, nezadovoljan vlastitim likom, podvrgnuti plastičnoj operaciji nosa 1957.) Uzroke toj čežnji za promjenom identiteta McShine vidi u društvenom i kulturnom miljeu u kojem odrasta mladi Andrew Warhol: "Rođen u obitelji čeških emigranata rimokatoličke vjeroispovijedi u vrijeme početaka depresije, u blizini tvornica Pittsburgha, Warhol od najranijeg doba teži da adoptira drugi identitet, iskusivši kako je teško biti ono što jesi - lingvistički, kulturno i religijski drukčiji. Čeznuo je da bude netko drugi. Želio je biti, fizički i društveno, drukčija osoba koja će nadići ograničenja vlastite porodice i sudjelovati u onome što je Amerika, ta gotovo strana zemlja, imala ponuditi - glamurozna



Amerika kakva je prikazivana na filmu, na radiju, u časopisima i novinama. Jednostavno, Warhol je čeznuo za svim onim što mu je bilo uskraćeno rođenjem: ljepotom, bogatstvom ili bilo kojim drugim putem do slave."

Bez sumnje ta se nadahnuta, pomalo taineovska interpretacija, premda ne može odgovoriti zašto drugi dječaci sličnog porijekla iz slične sredine nisu postali Warholi, ipak pokazuje vrlo poticajnom "konstrukcijom" teze što bismo je mogli nazvati "kamuflažom subjekta", stanjem koje će, po našem sudu, bitno obilježiti Warhola kao umjetnika.

Warholova svjesna destrukcija autorske aure, negacija osobnog u korist anonimnog, izbjegavanje "umjetničkog dodira nasuprot veličanju bezličnosti stroja, svakako nisu ideje iznikle u zrakopraznom prostoru, već pokazuju kontinuitet s povijesnom avangardom, osobito djelima Duchampa, Schwittersa, Picabije, Legera... umjetnika koji su pedesetih godina imali snažan utjecaj na mladi naraštaj američkih umjetnika, pa bismo ih gotovo mogli smatrati protopopartistima, ali se ipak u mnogo čemu razlikuju od svojih povijesnih prethodnika. Nije riječ samo o različitom stupnju radikalnosti tih ideja, već i o bitno drukčijim posljedicama. Čak i neposredni Warholovi preteče, Robert Rauschenberg, Jasper Johns i Roy Lichtenstein, koji su i u tehničkom i u ikonografskom smislu dotaknuli neke ideje i primjenjivali postupke što ih kasnije prepoznajemo kao warholovske, imaju



znatno drukčije namjere i funkcioniraju na drukčiji način od Warholovih neodadaističkih apropijacija.

Dok, primjerice, dadaistička izolacija ready-madea računa s dekontekstualizacijom, pa prema tome i slojevitijim značenjem, kao što i Rauschenbergovi kolaži i asamblaži još uvijek računaju s beskonačnim bogatstvom asocijacija, Warholovo izoliranje i restrikcija na pojedinačnu sliku/niz, kao i njegovo prisvajanje Rauschenbergova mehaničkog prijenosa slika, više ne dopuštaju "slobodne asocijacije". Njegove slike postaju hermetične, i upravo zbog toga što su izdvojene ili oslabljene ponavljanjem više ne generiraju "značenje" niti "priču". Buchloch, u izvrsnom eseju Warholova jednodimenzionalna umjetnost, s pravom ističe kako su restrikcija i hermetizam semantički izolirane slike pogrešno tumačeni kao učinak krajnje banalnosti, ili pak kao stav božanske ravnodušnosti, ili, još gore, kao veličanje potrošačke kulture, dok je zapravo bila riječ o neprihvatanju konvencionalnog zahtjeva da umjetničko djelo proizvodi "bogatstvo značenja". Zbog toga on smatra da se Warhol, više nego bilo koji drugi umjetnik u zapadnoeuropskoj umjetnosti i američkoj avangardi od vremena Duchampa, približio idealu "odricanja stvaranja slike". Iako se Warholov rat protiv konvencija često više čini kao kapitulacija prepuna kompromisnih rješenja, moglo bi se reći da takav efekt ne treba pripisati Warholovim nedostacima, već naprotiv njegovoj neusporedivoj moći kamufliranja. Ali, jednako kao što unosi "nered" u okoštale konvencije "niske umjetnosti", ne preza ni od intervencija u "visokoj umjetnosti" kad god mu se učini da je došlo do stanovite akademizacije postupaka koji se izvrgavaju u vlastitu suprotnost. U tom bi se smislu serija "dijagramskih slika" iz 1962., Plesni dijagram i Uradi-sam, gdje se crtež

"završava" slijeđenjem točaka i brojki, mogla smatrati parodijom modernističke "estetike participacije" (Cage, Rauschenberg, Kaprow). Postavljajući Plesni dijagram na pod, Warhol nije tek simulirao pravu funkciju plesnog dijagrama, već je, po svojoj prilici, parodirao položaj Pollockova platna u trenucima "akcijskog transa". Pollocku se, smatra Buchloh, Warhol vraća i dvadeset godina kasnije, u vrijeme uspona neoekspresionizma, u seriji slika pod nazivom Oksidacije (1978), odnosno poznatijoj po familijarnom nazivu "popišane slike". Podloga tih slika obojena je sintetičkom polimer bojom pomiješanom s metalnim prahom, i, dok je još mokra, po njoj se urinira, pa stoga površina postaje zelenom, različitih konfiguracija i "lirskog" crteža. Naravno, Warholov odnos spram avangarde, kao i prema elitnoj umjetnosti uopće, mnogo je složeniji od pukog odnosa parodiranja. Notorna je činjenica da je Warhol svoju karijeru započeo kao komercijalni umjetnik: ilustrator, modni designer, crtač čestitki, uređivač izloga... naoko se podređujući zahtjevima i ukusu naručioca. Njegov uspjeh komercijalnog crtača, potvrđen nagradama i "čvrstom valutom", bio je rezultat "individualnog talenta" i "tradicije" Bauhauusa što se preko čikaškog Bauhauusa Lázslóa Moholy-Nagya širila na druge američke umjetničke institucije, među njima i na Carnegie Institute of Technology. Pažljiva analiza Warholovih "komercijalnih radova" (do 1959), pogotovo tehnika i postupaka, pokazuje da, unatoč uvriježenom mišljenju, ne postoji rez između tih dvaju "suprotstavljenih" razdoblja, razdoblja komercijalne i razdoblja "prave" umjetnosti. Već je u ranim "komercijalnim radovima" Warhol "na mala vrata" uvodio elemente nekomercijalnog, kao što su lažna naivnost, šarm nevještosti, predindustrijski bricolage, potpuno

svjestan paradoksa koji je time polučio u reklamnom designu, najsofisticiranijem okružju profesionalnog otuđenja. Kontinuitet Warholove komercijalne i "prave" umjetnosti može se uočiti i u elementima koji su postali ključni u njegovu radu u šezdesetim godinama, a zapravo su bili zasnovani već prije, u reklamnom designu. To su, prije svega, fragmentarnost, detalji uvećani do ekstrema, naglašena siluetarnost, jaki kontrasti, shematsko pojednostavnjivanje... Kao najvažniju odliku Buchloh ističe "serijalnu kompoziciju" (kompozicija u nizu), i baš je ta serijalnost postala glavnim strukturalnim oblikom percepcije predmeta u dvadesetom stoljeću (Elsworth Kelly, Arman, J. Johns).

Čak i u tehničkom pogledu Warholovi rani radovi iz pedesetih godina nagoviještaju kasniju žudnju za anonimnošću i depersonalizacijom, te brisanjem granica među pojmovima original i kopija. Njegova najranija tehnika crtanja zapravo podsjeća na monotipiju, jer je svjesno išla za efektom otiska, reprodukcije. Warholova opsesija koju bismo mogli imenovati kao "no-hands look", te potreba za distanciranjem, vodile su ga do upotrebe fotografije, isprva kao sredstva koje će mu poslužiti da po njemu kopira i crta, a zatim otiskuje kopiranu liniju, ali i omogućuje trostruko distanciranje od stvarnosti. Naime, čak i kad je osoba koju portretira pri ruci, on radije radi prema fotografiji, distancirajući se od "živog objekta", kojega zatim prevodi crtanjem u dvije dimenzije, a potom otiskuje. (Skлонost portretiranju prema fotografiji zadržat će i u svom najživljem periodu "portretiranja po narudžbi", sedamdesetih godina, kada će ne samo obnoviti taj žanr, već postati zasigurno najvećim portretistom posljednje četvrtine dvadesetog stoljeća.) Premda se divio crtežima Matissea (na kojega podsjećaju neki rani Warholovi intimni crteži mladičkih aktova crtanih flomasterom), te Jeana Cocteaua i Ben-Shahna, on nastavlja eksperimentirati impersonalnim tehnikama koje se nisu suprotstavljale samo tradicionalnom poimanju crteža, već, što je još i važnije, pojmu umjetničkog dodira ("touch") što ga je zagovarao apstraktni ekspresionizam kao najautentičniji znak umjetničke osobnosti. Autorsku osobnost Warhol također zarana dovodi u pitanje angažiranjem suradnika-asistenata. Razvijajući godinama brojne tehnike koje se čine kao da ih nije takla ljudska ruka (podjednako s tom dehijerarhizacijom tehnikâ tekla je i dehijerarhizacija ikonografije), Warhol je sebi mogao priuštiti "potpisivanje" djela koja doista nije dotakla njegova ruka, pa čak ni pri "korekcijama", kao ni pri izboru pojedinih varijanti. Pitanje suradnika za njega nije bio samo tehnički problem, a niti komercijalni. On je oduvijek bio otvoren utjecajima i spreman poslušati savjet drugoga, držeći se jednostavne filozofije "TWO-HEADS-ARE-BETTER-THAN-ONE", dopuštajući svojim suradnicima ne samo "transmisiju" ideja već, kako kaže Livingstone, dobar poznavalac Warholovih tehnika, i transmutaciju. Tako se već postojećoj podvojenosti tiskanog i bojenog rukom pridružuje podvojenost između drugih izvođača i "autora", uvećavajući se još i podvojenošću kontroliranog i slučajnog, zamišljenog i realiziranog.

Stanje ambigviteta moglo bi se zapravo smatrati temeljnom pretpostavkom warholovske poetike. On istodobno gaji strategiju ohrabriranja gledaoca da preuzme aktivniju ulogu, ali i parodira estetiku participacije i "drži distancu" na emocionalnoj ravni. Robert Rosenblum smatrat će to "stanje moralne i emocionalne anestezije" rječitijim od retoričke strasti Guernike, smatrajući da

o realnosti modernog svijeta više govori Warholova galerija mitova i superstara, što podsjeća na antologiju postkršćanskih svetaca, kao što i Marilynine usne i konzerva Campbell juhe mogu postati ikone nove religije asociirajući na izolaciju svetih relikata u apstraktnom prostoru. "Podjednako ingeniozan i oštrouman, blasfemičan i pobožan, Warhol nije uspio tek da dočara panoramu materijalnog svijeta u kojemu živimo, već i da dade neočekivan pogled na naše nove forme neba i pakla", zaključuje Rosenblum u eseju Warhol kao povijest umjetnosti. Ističući u prvom redu Warholovu poziciju "umjetnika kao kroničara vremena", čija je umjetnost neka vrsta skraćene vizualne antologije najvažnijih naslova, ličnosti, mitova, tragedija, ekoloških katastrofa nedavnih desetljeća, podsjećajući raznovrsnošću tematike na panoramsku cjelovitost Dos Passosove USA, Rosenblum s pravom konstatira da je taj enciklopedijski "Who's Who" tek jedna faseta Warholove goleme "banke slika". Ipak, ne bismo se složili s Rosenblumom da je već "ta nevjerojatna širina dovoljna da ga proglasimo iznimnim umjetnikom dvadesetog stoljeća", jer bi u tom slučaju najjaču konkurenciju za tu titulu mogao, da se našalimo, dobiti u televiziji. Svakako je Warholova "širina", koja se osim na ikonografskom planu iskazuje i u upotrebi različitih medija i postupaka, značajna činjenica za razumijevanje njegova mentaliteta u kojem se neprestano sudaraju restrikcija i obilje. Trideset (Mona Liza) su bolje nego jedna (1963), jedna je od slika koja uvjerljivo potvrđuje našu tezu. Dok se restrikcija zbiva na semantičkom nivou (Warhol kao predložak namjerno upotrebljava kičizirane verzije, kao što će to osamdesetih godina činiti kad slika Posljednju večeru i Sikstinsku madonu), adicija se primjenjuje na planu kompozicije. Upravo tim majstorstvom modularne repetitive, koja ima učinak beskrajnne monotonije, Warhol značajno sudjeluje u strukturalnim promjenama i formalističkim inovacijama što se događaju u "elitnoj umjetnosti" kasnih pedesetih godina i dalje. Aludirajući na njegovu potrebu umnožavanja jedan ga je kritičar, ne bez zajedljivosti, nazvao "inflacijskim umjetnikom", ne shvaćajući da je ta opsjednutost količinom prije bila izraz estetskog purizma negoli duhovne rasipnosti.

Vidovitija kritika već će kasnih šezdesetih godina ustvrditi da Warhol podjednako pripada i "visokoj" i popularnoj umjetnosti (John Coplans), te će unatoč "pop-art herezi" uočiti veze s Reinhardtom i Rhotkom (repeticija), Nolandom i Solom LeWittom (rešetkasta struktura), Rauschenbergom, Lichtensteinom, Johnsom, Stello (bifokalna kompozicija), dakle, s glavnim nosiocima mijena i "propuha" na američkoj sceni nakon "recesije" apstraktnog ekspresionizma.

U "umjetnosti dupliranja", u kojoj Warholu pripada centralno mjesto, odnosno u primjeni "bifokalne kompozicije" (Rosenblum), što bi je možda preciznije bilo nazvati "polifokalnom", gledalac se prisiljava na rasutost pažnje, namjerno ne uspostavljaajući hijerarhiju dojmova čiji je krajnji efekt beskrajnna monotonija. Stoga i slike s ikonografijom crnih kronika (serija Električnih stolaca, Prometnih nesreća, Rasnih nemira...) ostavljaju promatrača ravnodušnim, Warhol bi nesumnjivo kazao - praznim ("Volim dosadne stvari. Volim kad se stvari ponavljaju točno u dlaku, iznova i iznova... Ako su stvari potpuno iste, značenje vam sve više izmiče i vi se osjećate bolje i praznije"). Ma koji od dvaju kompozicijskih ekstrema primjenjivao, opsesivni red ili opsesivni nered (dolarske novčanice

poredane u pravilne nizove ili kao da ih je raznio vjetar, odnosno kutije Brillo praška u savršenom redu ili "elegantnom" kaosu), Warhol je uspijevao izmijeniti tradicionalno poimanje o granicama slike i okvira, ne strahujući od toga da njegove slike jednostavno budu smatrane tapetama. Štoviše, on ih sam tako naziva, istodobno detronizirajući galerijski prostor i ironizirajući "uzorak" tapeta (Tapete s uzorkom kralje glave, 1966., Tapete s Maovim likom, 1974).

Premda nije uočljivo "na prvi pogled", mogli bismo se ipak složiti s Rosenblumovom tezom da Warholu pripada važno mjesto i u povijesti minimalizma, monokromije, pa čak i u anticipaciji nekih aspekata konceptualne umjetnosti. Ne treba posebno dokazivati njegovo majstorstvo redukcije, dok je usvajanje modernističke tradicije monokromnog slikarstva (Newman, Reinhardt, Kelly) Warhol sam priznao, učinivši monokromno obojene sheme, na koje se zatim otiskuju mehanički reproducirane ready-made slike, središnjom strategijom svoje slikarske produkcije. Doduše, za Warholovu bi se anticipaciju konceptualne umjetnosti, u kojoj umjetnik "izmišlja" slike a njihovo izvođenje prepušta drugim, anonimnim rukama, moglo sarkastično kazati da ima uzroke tržišne, a ne konceptualne prirode; pa ipak, princip se ne razlikuje od onoga Sol LeWittovih zidnih crteža. Osim toga, treba i samom činu pretvaranja "privatnog umjetnika" u "šefa tvornice" (njegovo art-poduzeće nije bez razloga nazvano Factory) priznati, ako ne revolucionarnost, onda barem hrabru izazovnost, prisjetimo li se kakvo je sakrosančno mjesto uživao Umjetnik u prethodnoj generaciji apstraktnih ekspresionista.

Mnoge od odgovora na složenosti i proturječja nove generacije američkih umjetnika spram apstraktnih ekspresionista ponudio je Allan Kaprow u profetskom tekstu Baština Jacksona Pollocka (1958), uočavajući paradoksalnu situaciju u kojoj bi se moglo dogoditi da moderni vizionar (tj. apstraktni ekspresionist) bude više klišeiziran od svoga suparnika, konformista (pop-artista). Predviđajući izmjenu uloga - avangarda se trivijalizira i akademizira ponavljanjem i nekompetentnim izvođenjem, dok se popularna umjetnost radikalizira i destruirala kanone - Kaprow je u svome proročkom žaru ipak zanemario neke nijanse. Naime, crno-bijeli antagonizam elitne i popularne umjetnosti kasnih pedesetih godina već je znatno "posivio", dovodeći ih češće u zagrljaj negoli na suprotstavljene barikade. Stoga su i bili mogući prijelazi "u oba smjera" kako bi se, s jedne strane, sačuvala formula preživljavanja, odnosno, na drugoj strani, priskrbio dignitet "ozbiljnosti".

Neosporna je činjenica da je Warholu sjajno uspjelo sjediniti dva naoko nespojiva pola - muzej i robnu kuću - ali zasluge svakako ne pripadaju isključivo njemu. Osim znanih predstavnika njujorške dade, teren su pripremali i mnogi "anonimni" američki umjetnici između dva rata znatno pridonoseći vizualnoj "poluciji" američkoga urbanog krajolika. No, tek iz Warholove "tvornice" te slike poprimaju karakter "industrijske metafizike" (termin Achilea Bonita Olive). Ne treba čuditi što je baš osamdesetih godina Warhol replicirao replike De Chiricovih Uznemirujućih muza (1982). I dok je šezdesetih godina premještao ikonosferu self-servicea u muzej, posljednjih godina svog života čini obrat u duhu tekućeg trenda "art about art" - muzejske vrijednosti (Boticelli, Uccello, Leonardo, Raffael, Munch, De Chirico) odijeva u šarenu ambalažu samoposluživanja.

Mnogima se taj Warholov preobražaj od žreca u svetištu samoposluživanja u poslovođu - kustosa banke slika činio manje uvjerljivim maskiranjem od svih dotadašnjih kamuflaža. Ako nema simbolike, barem ima koincidencije što među posljednjim Warholovim slikama nastaje serija Kamuflaža (1986) u kojoj sintetizira mnoge značajke prethodnih razdoblja (upotreba sitotiska, serijalnost, apstrakcija kao dekorativna tapeta), ali i stvara novi znak za novo, kameleonsko vrijeme.

Upravo je jedan od najvažnijih ciljeva te retrospektive bio opovrgnuti prilično rašireno mišljenje kako Warholova umjetnost poslije 1968., nakon njegova bliskog susreta sa smrću kada preživljava pucnjeve što mu ih je namijenila fanatična Valerie Solanis, nema više što reći, zadovoljavajući se ponavaljnjem svježih ideja iz mladosti. Doduše, Warhol se tih godina doista udaljuje od slikarstva, i, za razliku od Claessa Oldenburga, Allana Caprowa i Jima Dine koji se okreću teatru i happeningu, priklanja se "mehaničkim" sredstvu - filmu, ali je svoj rad na filmu smatrao komplementarnim slikarstvu i instalacijama. Moglo bi se čak reći da je u vremenski medij - film - unio elemente do kojih je došao u svom slikarstvu, kao što su smisao za dislociranost i beskonačnu repetitivnost, ali će nesumnjivo film, i naročito fotografija, kasnije "vratiti dug" kada se sedamdesetih godina ponovo počinje intenzivno baviti "slikanjem" portreta (Philip Johnson, 1972., David Hockney, 1974., Mick Jagger, 1975. i dr.). Izmijenjen odnos prema portretu može se osobito uvjerljivo pratiti na brojnim Warholovim autoportretima, počevši od najranijeg mladenačkog crteža iz 1942., preko prvog zrelog "dvostrukog autoportreta" iz 1964., sve do posljednjih Kamuflaža s perikama iz 1986. Od mladenačkog stava da umjetnikova aura može izmijeniti običnost stvari, odnosno da alkemija slave banalne stvari čini neobičnima, do tretiranja "slavnog umjetnika" tek kao sirovine, iza koje ne postoji ništa drugo do onoga što se vidi na površini ("Ako želite saznati sve o Andyju Warholu, pogledajte površinu mojih slika i mene, i to sam ja. Nema ničega izvan toga"), Warholova putanja ne prestaje intrigirati, iako se povremeno gubi na sjenovitoj strani ulice.

Premda se u sjeni Warhol često jasnije ocrtao negoli pod sjajnim reflektorima javnosti (Sjene, 1978), na osamdesete godine ipak ne treba gledati kao na tamno mjesto njegove karijere. Doduše, on sada ne inauguriira trendove nego je više u dosluhu s njima, ali još iznalazi žive i osobne formule. Njegove "aproprijacije" i "simulacije" u znaku su općeprihvaćenih "potkradanja s duhom" (Posljednja večera, 1986., Raphael I-\$6.99, 1985), no ono što ih održava na životu upravo je warholovska infuzija u obliku ljekovite smjese ironije i ravnodušnosti. Osamdesete godine obilježavaju i nova eksperimentiranja tehnikama: oksidacijom, dijamantnom prašinom, organskim tvarima (rastopljena čokolada, džem od jagoda...), te paralelno s obnovom portretnog žanra, čije su narudžbe glavni izvor prihoda u osamdesetim, ponovno okretanje apstraktnoj umjetnosti, podijelivši istu sklonost s mnogim umjetnicima tog desetljeća, najčešće tretirajući apstrakciju kao objekt trouvée (serija Rorschach, serija Oksidacija). Oduvijek otvoren utjecajima i savjetima, Warhol i posljednjih godina života rado surađuje s mladim umjetnicima. Osobito uspješnom pokazala se suradnja s dvjema zvijezdama osamdesetih godina, Jean-Michelom Basquiatom (umro od posljedica droge 1988) i Francescom Clementeom (Albin doručak, 1984), u nesumnjivo uzajamnom odnosu uzimanja-davanja.

Često se spekuliralo oko toga koja je od Warholovih slika nastala posljednja. Na to pitanje nikad se neće moći pouzdano odgovoriti jednostavno zbog toga što je, slično kao i mnogi drugi umjetnici, istodobno radio na nekoliko različitih projekata. Mnogi bi htjeli da je to Posljednja večera, ne samo zbog simboličnosti atributa "posljednji", već i zbog zatvaranja kruga vrhunske kršćanske ikone Zapada s najvećim tvorcem postkršćanskih ikona našeg

vremena. Međutim, po svojoj prilici posljednja Warholova slika Šetnja Mjesecom (Povijest TV-serija), 1987., serigrafija na papiru, koja prikazuje "anonimnog" astronauta i "anonimnu" zastavu u "anonimnom" Mjesečevu pejzažu.

. Doista, ima li još nešto ispod te površine?