

UDK BROJEVI: 75.071.1:929 Ворхол Е.
7.097
ID BROJ: 81214473
DOI: https://doi.org/10.18485/f_zsmu.2023.19.12

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALAN NAUČNI RAD

Dijana Metlić
Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti Novi Sad

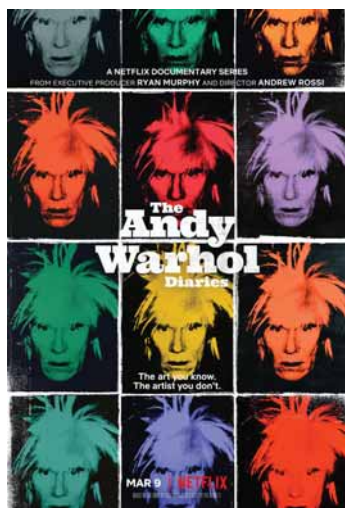
**„JER ZDRAVLJE JE BOGATSTVO”:
DNEVNICI ENDIJA VORHOLA
NETFLIX, 2022.**

Apstrakt:

U tekstu se kritički razmatra Netflix-ova dokumentarna mini-serija posvećena životu i delu Endija Vorhola. S obzirom na postojeće izvore i saznanja o američkom umetniku, analizira se pogled koji je ponudio reditelj serije Endru Rosi birajući određene arhivske materijale i izjave Vorholovih savremenika. Da li je biografski pristup neophodan u sagledavanju celine Vorholovog opusa i da li on narušava imidž koji je umetnik sam o sebi stvorio za života?

Ključne reči:

Endi Vorhol, *Dnevnic* Endija Vorhola, homoseksualnost, religioznost, AIDS



Trideset pet godina nakon iznenadne i neočekivane smrti jednog od najutjecajnijih i najkontroverznijih umetnika dvadesetog veka Endija Vorhola (1928–1987) od posledica neuspešne „rutinske” operacije žučne kese u Prezbitarijanskoj bolnici u Njujorku, kompanija Netflix je u martu 2022. premijerno prikazala dokumentarnu miniseriju od šest epizoda posvećenu Vorholovom privatnom životu i profesionalnom radu. Seriju u ukupnom trajanju od šest sati i trideset pet minuta režirao je Endru Rosi, kombinujući igranu i dokumentarnu formu, okupljajući preko šezdeset Vorholovih saradnika i prijatelja, galerista i muzejskih radnika, istoričara umetnosti i art dilera, umetnika i ličnosti iz sveta zabave i filma, omogućivši im da pruže svoje viđenje Vorhola i prokomentarišu

društvene i umetničke prilike u Americi i Evropi u vreme njegove aktivnosti, tokom sedamdesetih i osamdesetih godina.

U seriji se „pojavljuje” i Vorhol, u tumačenjima Bila Irvina i Brajana Kelija, lica skrivenog u sfumatu ili kontrastu, najčešće viđen kako prolazi njujorškim ulicama noseći neizostavni crni ranac, dok se njegov prepoznatljiv glas čuje iz *ofa*, a dobijen je zahvaljujući veštačkoj inteligenciji i savremenim softverima koji su uspešno „simulirali” Vorholovu intonaciju i način govora. Već u toku priprema serije, upravo ova činjenica izazvala je polemike pa čak i protivljenja, reklo bi se bez osnova: kao čovek koji je budućnost umetnosti povezivao sa digitalnim dobom, stvorivši i prvi kompjuterski „silk screen” portret čuvene pevačice benda *Blondie* Debi Hari na računaru Commodore Amiga1000 u Teatru Vivian Beaumont Linkolnovog centra u Njujorku 1985. godine, Vorhol se sasvim sigurno ne bi protivio da jedan robot ili mašina izgovaraju reči „umesto” njega.¹ Među ličnostima koji su bili svedoci njegovog rada, evocirajući uspomene na Vorhola ili analizirajući, *post festum*, njegov odnos prema društvu, seksualnosti, religiji, umetnosti i vremenu u kojem je živeo, najbitniji su svakako Džefri Dajč (galerista i kustos), Bob Kolačelo (nekadašnji urednik Vorholovog časopisa *Interview*), Kristofer Makos (fotograf i bliski Vorholov prijatelj), Džesika Bek (kustos Vorholovog muzeja u Pitsburgu), Benjamin Liu (Vorholov asistent), Pet Heket (Vorholova asistentkinja, prijateljica i urednica izdanja *Dnevnic* *Endija Vorhola* objavljenih prvi put 1989. godine), Glen Lajgon (konceptualni umetnik), Vinsent Fremon (potpredsednik Vorholove fondacije u Njujorku), Džej Guld (brat ranopremiulog Džona Gulda, Vorholovog prijatelja i ljubavnika), Džej Džonson (brat preminulog Vorholovog prijatelja i prvog „ozbiljnog” ljubavnog

1 Više o izradi portreta Debi Hari videti: Whatley, Jack. „The moment Andy Warhol went digital by painting Debbie Harry on an Amiga Computer”. <https://faroutmagazine.co.uk/andy-warhol-debbie-harry-blondie-commodore-amiga-1985/>. Pristupljeno 22. avgusta 2022.

partnera Džeda Džonsona), ali i brojni umetnici i zvezde poput Džeri Hol, Džona Votersa, Džulijana Šnabela, Roba Loua, Feb 5 Fredija i drugih. Njihovi pogledi često su suprotstavljeni i u intrigantnom sukobu sa Vorholovim zapisima iz dnevnika, čime se jasno potcrtava činjenica da je malo ko zaista poznao umetnika (što do danas ostaje opšte mesto) ali da je istovremeno (uprkos prebogatom društvenom životu i konstantnom prisustvu u javnosti) Vorhol uspeo da sagradi izvesnu sliku o sebi, naglašavajući u prvom redu svoju aseksualnost, indiferentnost, odsustvo bilo kakve slojevitosti, forsirajući vlastitu površnost i upućujući na svoja dela kao jedini putokaz za upoznavanje sa njim. Upravo ovu brižljivo stvaranu „javnu” sliku o sebi, autori serije su pokušali da dekonstruišu, pretvarajući Vorhola „mašinu i robota”, personu lakonskih odgovora i bezizražajnog lica, u emotivnog čoveka i, u prvom redu, homoseksualca od „krvi i mesa”, sa svim „slabostima” koje čine ljudsko biće: patnjom zbog neuspešnih ljubavnih veza, tugom zbog samoće i usamljenosti, osećajem praznine koji nastaje bez obzira na konstantnu okruženost ljudima, potrebom za toplinom doma i stabilnim porodičnim krugom.

Da li je slika o Vorholu koju je ponudila Netflix-ova serija „stvarna” ili ne, ostaje otvoreno pitanje, baš kao i gotovo svako drugo u vezi s njim. Od vorholovski hladne konstatacije o svetu u kome se živi, sa isticanjem ključnih obeležja vremena na njegovim slikama (holivudske zvezde, konzumerski proizvodi, pobune, saobraćajne nesreće, električne stolice, prirodne katastrofe), u seriji je učinjen pokušaj izgradnje jednog drugačijeg Vorhola kroz kombinaciju njegovih razmišljanja iz *Dnevnika* i subjektivnih stavova ličnosti koje nakon tri decenije nisu više učesnici i svedoci već i „udaljeni” posmatrači nekadašnjih dešavanja. Vremenska distanca neretko menja ugao posmatranja, pa istorija počinje da se piše na drugačiji način. Zapravo, serija je bazirana na *Dnevnici*ma koje je nakon Vorholove smrti priredila Pet Heket, svodeći preko 20.000 kucanih strana na 800 odabranih i štampanih, što je omogućilo da u javnost „isplove” Vorholove najintimnije misli, strahovi i sumnje, sasvim sigurno utičući na drugačije sagledavanje njegove ličnosti i dela.² Pa čak i pre nego što se postavi pitanje o tome kako reditelj Endru Rosi filmskim sredstvima gradi svoju sliku o Vorholu posredstvom dokumentarnih materijala i muzike, ali i uz pomoć svedočanstava drugih, možda je uputno postaviti pitanje da li je uopšte trebalo objaviti *Dnevnike* nakon više od tri decenije brižljivog građenja projekta zvanog „Vorhol”. Stvarajući vlastiti imidž kroz umetnička dela i javne nastupe, Vorhol je nastojao da proizvede utisak da su njegov javni i privatni život jedno, da iza onoga što je pokazano ne postoji ništa dublje i skriveno, uspešno odolevajući svim pritiscima medija da se razotkrije, da pokaže osećanja, da izrazi oduševljenje, neslaganje ili netrpeljivost. Poput zen mudraca govorio je onoliko koliko je bilo njemu potrebno da bi javnost mislila kako se on oseća „ugodno i sigurno” u sopstvenoj koži. A to uopšte nije bilo lako, naročito ako se zna da je Vorhol pokrenuo vlastiti ilustrirani i visokotiražni časopis *Interview* već 1969. godine i bio

2 *Dnevnici Endija Vorhola* prevedeni su na srpski 2016. godine i objavljeni kod izdavačke kuće Albion Books.

zaštitno lice TV šou programa „Saturday Night Live” 1984/85. prihvatajući ulogu u kojoj nije uživao. Štaviše, upravo u *Dnevnicima* otkriva se njegov animozitet pa čak i prezir prema raznim šou programima i nastupima u kojima je uzimao aktivnog učešća (modne revije, koncerti, dobrotvorne večeri, rođendani slavnih itd.), pa se s pravom postavlja pitanje zašto je Vorhol, prema rečima dizajnera Endru Vokera (jednog od protagonista u seriji), od sebe načinio „kulturnu prostitutku”, zašto mu je bio potreban toliki publicitet, zbog čega je želeo da bude prisutan ako ga je to umaralo, iscrpljivalo i narušavalo njegovo inače slabo zdravlje?

Vremenski period prikazan u seriji kroz brojne dokumentarne snimke koji se danas čuvaju u Vorholovom muzeju i inserte pozajmljene iz televizijskih arhiva, uz neizostavne kadrove iz filmova koje Vorhol komentariše u *Dnevnicima*, ne „pokriva” celokupni razvoj i stvaralaštvo autora čiji bi se počeci formalno mogli vezati za dane studiranja komercijalne umetnosti i dizajna na Karnegi institutu za tehnologiju u rodnom Pitsburgu, posle čega je usledio dolazak u Njujork 1949, gde u narednoj deceniji radi kao ilustrator za modne magazine i reklamne oglase, ostajući u ovoj fazi najpoznatiji po seriji crteža elegantnih salonskih cipela za holivudske zvezde poput Džudi Garland, Za Ze Gabor i drugih. Pa iako će šezdesete nesumnjivo predstavljati najproduktivniji Vorholov stvaralački period, fazu u kojoj se istovremeno bavio slikarstvom, fotografijom, muzikom, eksperimentalnim filmom u sopstvenoj kreativnoj manufakturi *Factory* u kojoj su mu u radu pomagali marginalci, čudaci i autsajderi zbog kojih je, između ostalog, i nazvan „ocem” američke filmske neo-avangarde, „zaštitnikom” neshvaćenih kreativaca i od društva prokaženih homoseksualaca, transvestita i *drag queen*-ova, upravo ova sedma decenija nije u fokusu Netflix-ove serije. Ona pažnju gledalaca usmerava na deceniju između 1976. i 1987. godine, po jednoglasnom mišljenju stručne i laičke javnosti period Vorholovog opadanja i kreativne stagnacije, kada je postao deo establišmenta, neizostavni učesnik gotovo svake njujorške zabave, živeći život u epicentru sveta glamura i novca, pretvarajući se polako u „maskotu” bogatih i slavnih koji su ga neretko iskorišćavali za vlastitu samopromociju. Čini se, nažalost, da se Vorholova samoiskazana želja da slika bogate i slavne kako bi i sam postao bogat i slavan obistinila u kriznoj tački njegovog života, potiskujući iskrenu potrebu da više ne bude živ, izrečenu dosta godina nakon neupešnog atentata, kada je u *Factory*-ju u njega pucala feministkinja Valeri Solanas, 3. juna 1968: „Poželeo sam da umrem tada, i dalje to želim, jer sam jednostavno mogao da završim sa svim ovim.” (Warhol 2011, 126)

Ističući Vorholovu mladalačku nesigurnost u sebe, Džesika Bek, kustoskinja muzeja u Pitsburgu, u prvoj epizodi govori da je osećanje srama koje je poneo iz rodnog grada, obeleženog rasnom segregacijom i netrpeljivošću, neraskidivo povezano sa njegovim kasnijim doslednim maskiranjem i nošenjem perika (možda se može dodati i upotrebom kamuflaže kao slikarskog postupka prilikom izrade autoportreta), a prikrivanje (homo)seksualnosti i isticanje aseksualnosti u vezi je s negativnim doživljajem vlastitog tela kojeg se Vorhol stideo. Netflix-ova serija je zapravo osvetlila nekoliko do sada nedovoljno obrađenih tema, fokusirajući

se na: 1) pitanja homoseksualnosti i kvira; 2) pitanje religioznosti i Vorholove posvećenosti veri; 3) pitanje njegovog odnosa prema AIDS-u i konačno 4) rasno pitanje, generalno problematizovano kroz kolaborativni odnos Vorhol–Baskijat. Vorholovoj seksualnosti posvećeno je najviše mesta, a njegov ljubavni život praktično je predmet istraživanja svih epizoda i polemika sa odabranim sagovornicima. O njoj se govori posredstvom Vorholovih ostvarenih ljubavnih veza sa Džedom Džonsonom i Džonom Guldom, ali i stavljanjem u prvi plan odabranih umetničkih ciklusa. Pre svih ističu se fotografije obnaženih muškaraca i delova njihovih tela koje Vorhol započinje da radi pod uticajem kontroverzne ličnosti Viktora Huga, ponesen atmosferom u čuvenoj diskoteci Studio 54, a koje su kasnije poslužile i kao predložak većeg slikarskog serijala *Sex Parts*, kao i krajnje enigmatičnog ciklusa apstraktnih slika pod nazivom *Shadows* u kojima je kritika videla „upisane” znake Vorholove homoerotike, muški polni organ u erekciji, nagađajući šta bi zapravo mogli da predstavljaju radovi koje je umetnik nazivao „apstraktnim slikama koje to u suštini nisu”. Bek posebno naglašava značaj ovih komplementarnih ciklusa u kojima se eksplicitno prikazivanje nagih delova muškog tela u jednom suprotstavlja seriji monumentalnih slika nagoveštene, naslućene, skrivene ili učitane homoerotike, ukazujući na Vorholovu nemogućnost, a možda i svesno odbijanje da govori o sopstvenoj seksualnosti i fascinaciji muškim telom. Fotograf Kristofer Makos nekoliko puta u seriji protivi se ideji da se Vorhol odredi kao gej umetnik, već isključivo kao umetnik, insistirajući na činjenici da se homoseksualnost ne sme potencirati kao najznačajnija crta Vorholovog bića koja je usmeravala ili odredila njegov stvaralački put. Čini se, s druge strane, da je reditelj Endru Rosi insistirao na ovom diskursu, izvlačeći Vorholovu homoseksualnost iz fusnota njegovog života u prvi plan, u glavni tekst. To je očigledno i iz dokumentarnih snimaka onovremenih ludih zabava u klubovima u kojima se homoseksualnost živela daleko od očiju javnosti, ali i, sasvim sigurno, iz niza najmotivnijih dokumentarnih video-zapisa čitave serije o zajedničkom Vorholovom životu prvobitno sa mladim dizajnerom nameštaja Džedom Džonsonom (tragično nastradalom u avionskoj nesreći jula 1996. godine koja je potresla celu naciju, gotovo proročki najavljenoj na jednoj od prvih Vorholovih slika na temu smrti, *129 Die in Jet* iz 1962) i kasnije, sa producentom Paramount-a Džonom Guldom, koji ni sam nije imao snage da otvoreno iskaže svoju seksualnost, igrajući se „mačke i miša” sa Vorholom, namećući mu zabrane od kojih je najbolnija bila nemogućnost pominjanja njegovog imena u *Dnevnici*. Trajno rastrzan i nedefinisan odnos s Guldom dosta je iscrpeo Vorhola, a nasmejani i zgodni Džon (koji u ranim tridesetim godinama umire od posledica AIDS-a) prepoznaje se u dnevničkim zapisima iza imena „Paramount”, dok se logo ove čuvene filmske kompanije (kao oznaka za žudnju za Džonom) neretko pojavljuje u Vorholovim ostvarenjima, naročito onim realizovanim u saradnji s Baskijatom 1985. godine.

Ovoj kompleksnoj saradnji posvećena je četvrta epizoda koja govori o prisustvu i afirmaciji afroameričkih umetnika, marginalizovanih i sateranih na njujorške ulice da izlažu na fasadama umesto u galerijama. Prema rečima grafiti

stvaraoca Feb 5 Fredija: „U Njujorku su tada postojali belo vino, beli ljudi, beli zidovi, i oko toga se vrteo svet umetnosti, dok se nismo pojavili mi, sa našim ukusima, bojama, sa nešto zabave.”³ Vorholov odnos prema afroameričkim umetnicima nije bio jasno određen: kao ni po bilo kom drugom pitanju, on nije bio aktivista niti borac za bilo čija prava, ali je poznato da je upravo ranih osamdesetih upoznao jednog od najtalentovanijih mladih umetnika Žan-Mišela Baskijata, s kojim je ostvario prijateljski i profesionalni odnos koji je kulminirao zajedničkom izložbom u Njujorku oktobra/novembra 1985. godine. O njoj se u umetničkim krugovima nije govorilo kao o Vorholovoj patronaži, već kao o dijalogu između dva ravnopravno kreativna genija. Pa ipak, nerazumevanje genijalnosti „mladog kralja” *street art*-a, kritički osvrti u kojima je Baskijatova umetnost nazivana „primalnom”, a on proglašen Vorholovom maskotom, iznova su uputili na neznanje, ogorčenje, mržnju i rasizam koji su i dalje vladali Amerikom. U seriji nije do kraja razjašnjen intimni odnos Vorhol–Baskijat, naročito ne kada je u pitanju opseg osećanja koje je Vorhol ispoljavao prema kolegi. Iako se i u ovoj epizodi neretko implicira homoseksualna naklonost koju je Vorhol pokazivao prema Baskijatu (zagrljaji, nehajni dodiri, otvoreno izražavanje oduševljenja njegovim izgledom), serija se ipak „zaustavlja” na konstataciji o značaju njihove profesionalne saradnje i podsticaju koji su jedan drugom pružili u delikatnom trenutku za obojicu: Žan-Mišel je našao potrebnu podršku i zaštitu u Vorholovom umetničkom svetu, dok je iscrpljeni i neproduktivni Vorhol uspeo da se „vрати” slikarstvu, i to radu četkom, te da proizvede možda i neka od najoriginalnijih dela u celokupnom opusu.

Pitanje identiteta neraskidivo je povezano sa reprezentacijom kvira u Vorholovom stvaralaštvu, temi kojom se eksplicitno bavio i tokom šezdesetih, naročito u filmovima. U seriji se ističe nekoliko sesija Vorholovog šminkanja, prerusavanja u ženu i monologa izgovorenih u ogledalo, s ciljem da se „javni” skriveni Vorhol suoči sa „privatnim” pravim Vorholom. Upravo ovakvu ulogu prerusavanja u ženu režirao je sa svojim prijateljem i urednikom magazina *Interview* Bobom Kolačelom. Neuspeh pomenutih fotografija, na kojima je Kolačelo izgledao kao „muškarac s perikom” motivisala je Vorhola da potraži prave *drag queens* koje će fotografisati i zatim izraditi silk-skrin ciklus pod nazivom *Ladies and Gentlemen* 1975. godine. Ovim se Vorhol nakratko vratio u „svoj izvorni svet” autsajdera i odbačenih koji su činili njegovu svakodnevicu tokom šezdesetih. Vorhol je uvek bio subverzivan, čak i onda kada se činilo da afirmiše i glorifikuje američku stvarnost. U njegovom opusu sustiču se dva paralelna sveta: marginalizovanih i slavni. Pre nego što će krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih njegovim slikarstvom suvereno zavladatai „mehanička” proizvodnja portreta bogatih i poznatih po porudžbini, radova do kojih mu zapravo uopšte nije bilo stalo, ciklusom *Ladies and Gentlemen* on se vratio u andergraund Menhetn, tražeći inspiraciju u noćnom klubu *Gilded Grape*,⁴ slobodnoj zoni transrodnih osoba, crnih i hispano transvestita.

3 Četvrta epizoda „Collab: Andy and Basquiat”, *The Andy Warhol Diaries* (5’15”).

4 Videti o predistoriji kluba i njegovoj sudbini: <https://overfitti.ng-dis.co/archives/34500>.

Prema rečima Džefrija Dajča, „Vorholu su bili potrebni stvarni ljudi, bio je fasciniran njima jer su stvorili sami sebe, baš kao što je i Endi stvorio sam sebe. Bili su hodajuća umetnička dela.”⁵ Afroamerički konceptualni umetnik Glen Lajgon pomenuti ciklus shvata dvojako: kao eksploatatorski, jer je plaćajući anonimne crne modele pedesetak dolara Vorhol dobio ciklus koji je mogao naplatiti i milion, a s druge strane kao ciklus uzdizanja onih koji su platili visoku cenu da bi bili to što jesu.⁶ Nesumnjivo je da je Vorhol ciklusom *Ladies and Gentlemen* napravio most između šezdesetih i sedamdesetih unutar svog opusa, da se iznova približio životu koji je nekada živeo u studiju *Factory*, a koji je s njegove tadašnje postatentatske stvarnosti delovao kao prostor nedostižne, ali egzistencijalno ugrožavajuće i visokorizične slobode. Nažalost, serijal tamnoputih *drag* lepotica nije se mogao prodati, uprkos njegovoj izuzetnoj umetničkoj vrednosti. Praveći ikone od onih koji su se još borili za svoje mesto i prava u društvu, Vorhol je iznova ukazivao na nejednaku raspodelu moći. Jednostavno, tu i takvu Ameriku još uvek nisu prihvatili oni u čijim se rukama nalazio kapital, što je paradoksalno, s obzirom na to da su brojni vlasnici kapitala bili samo uslovno slobodni i prihvaćeni. Skrivajući svoje seksualno opredeljenje ostajali su u mraku, nedovoljno moralno iskreni prema sebi i marginalizovanima koji su svoju slobodu živeli po cenu siromaštva.

Pitanja Vorholove religioznosti i posvećenosti veri, koja je bila neizostavni deo njegove pitsburške kao i njujorške stvarnosti, neraskidivo su povezana sa umetnikovim strahom od bolesti (iznad svega AIDS-a), smrti, ali i s problemom seksualnog opredeljenja. Ističući njegovu duhovnost, u oproštajnom govoru od umetnika prečasnog Džon Ričardson rekao je da je uprkos imidžu pasivnog posmatrača Vorhol posedovao stranu koju je sakrivao od svih osim od najbližih prijatelja: spiritualnost. „Upravo saznanje o postojanju Vorholove duhovnosti i empatije menja naš pogled na njega. On je uspeo da prevari svet koji je poverovao da ga zanimaju samo novac, slava i glamur, i da je bio bezosećajan do granica okrutnosti. Okrutni posmatrač zapravo je bio brižni anđeo.”⁷ O tome da je redovno išao na nedeljnu službu relativno se malo znalo ili su sa tim bili upoznati samo njegovi najbliži saradnici, prijatelji i članovi porodice koji su isticali da je čak i u zrelih godinama Vorhol držao molitvenik pri ruci. (Wrbican 2019, 133) S tim u vezi, na rani razvoj duhovnosti i posvećenosti hrišćanstvu znatno je uticala jedna od ključnih figura Vorholovog celokupnog života, majka Julija, koja je u Ameriku iz Slovačke emigrirala najkasnije do 1921. godine, gde se pridružila svom mužu Andreju Varholi, koji je nerazvijenu Mikovu napustio deset godina ranije. Julija je ostala uz svog najmlađeg sina sve do smrti 1972, a pored toga što mu je bila najveća podrška, pa čak i saradnica u profesionalnom radu, zajedno su redovno posećivali grkokatoličku crkvu Sv. Jovana Hrizostoma u Njujorku. O tome do koje mere su vizantijske ikone odredile Vorholov svet „sekularnih svetitelja američke kulture”

5 Treća epizoda: „A Double Life: Andy and Jon” (57’35”).

6 Isto, 58’.

7 Šesta epizoda: „Loving the Alien” (40–42”).

moglo bi se govoriti opširno. Reprodukcijska Leonardova *Tajne večere* bila je izložena u njegovom domu u Pittsburgu, baš kao i slike raznih svetiteljskih figura. Upravo zato ne treba da čudi što je Vorhol kao jednu od svojih poslednjih narudžbina prihvatio izradu monumentalnog ciklusa slika *Tajne večere*, rađenog za grčkog kolekcionara i biznismena Aleksandra Jolasa (i sam je preminuo od side), koji mu je priredio prvu samostalnu izložbu u Njujorku ranih šezdesetih.

O gotovo proročkom karakteru pomenutog ciklusa, posle čijeg se premijernog izlaganja u Milanu u Vorholovom prisustvu njegovo zdravstveno stanje znatno pogoršalo, vodeći do iznenadne smrti (22. februara 1987), u seriji na nov način govori Džesika Bek povezujući umetnikovu spiritualnost i strah od različitosti: homoseksualnost je shvatana kao ključni „uzročnik“ AIDS-a koji se, s druge strane, dovodio u vezu s moralnom krizom i sramotom. U tadašnjim medijima, jezikom linča za pojavu side bile su okrivljene određene grupe, pre svega gej muškarci, koji su predstavljali „pretnju za društvo“ i koji su „zaslužili kaznu“ za svoje ponašanje.⁸ Smrt Vorholovog partnera Džona Gulda u 33. godini 1986. samo je produbila Vorholove unutrašnje strahove nagrizaajući osećanje bilo kakve sigurnosti ili pripadnosti u ovom svetu. Izdvajajući do sada nedovoljno poznatu kompoziciju *The Big C*, na kojoj se jedno uz drugo pojavljuju multiplikovana figura Leonardovog Hrista, ispis *THE BIG C*, ali i crtež velikog elegantnog motocikla,⁹ Bek u ovim znacima prepoznaje Vorholova unutrašnja previranja i razmišljanja o veri, Božjem gnevu i Božjoj milosti, kao i „kazni“ koja sledi zbog „različitosti“. U tom smislu treba naglasiti da je AIDS bio novi „veliki kancer“ osamdesetih (*The Big C*) koji je desetkovao homoseksualnu populaciju, o čemu je Vorhol pisao u *Dnevnici*ma ne skrivajući strah od smrtonosnog virusa, upućujući na neznanje o načinu njegovog prenošenja i potencijalnim putevima širenja. Vorhol nije umro od side, već od neuspelog hirurškog zahvata, ali je, svejedno, poslednjih nekoliko godina intenzivno razmišljao o bolesti i konačnosti, tražeći utehu u veri i molitvama. Samoća, osećanje napuštenosti i ostavljenosti, gotovo dvadesetogodišnja briga o tome šta sme da jede, koliko sme da popije, da li može da se „opusti“, razmišljanja o uzrocima neuspelog intimnog zblizavanja sa ljudima, oslabili su Vorholovo telo. Sumirajući svoj pogled na život, Vorhol je zapisao: „Moja filozofija je da život nije vredno živeti ako si bolestan. Zdravlje je bogatstvo. Važnije je od para, prijateljstva, ljubavi i bilo čega drugog.“¹⁰

8 Beck, Jessica. „Warhol's Confession: Love, Faith, and AIDS“. <https://www.warhol.org/warhols-confession-love-faith-and-aids/>. Pristupljeno 23. avgusta 2022.

9 Motorcikli, mladići koji glancaju motore, oblače kožne jakne, često su prisutni u filmskoj umetnosti, bilo da se radi o mejnstrim ili andergraund filmu. Upravo su glorifikovanje motora, muškog društva koje se doteruje i sprema da „uzjaše“ svoje uglancane mašine neretko obeleženi homoerotskim voajerizmom i narcizmom. Na primeru kinematografije Keneta Engera o ovome videti: Kronja, Ivana. *Estetika avangardnog i eksperimentalnog filma: Telo, rod i identitet*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2020.

10 Šesta epizoda: „Loving the Alien“ (29')

Na samom kraju, nema sumnje da je Netflix uspeo da priredi intrigantnu seriju o umetniku o kome se mnogo pisalo, koji je mnogo stvarao, a čiji lik i delo i dalje izmiču definitivnim analizama. Usaglašavajući svoj pristup sa aktuelnim pitanjima tela, roda, identiteta i rase, Endru Rosi ponudio je Vorhola iz drugačijeg ugla – ranjivog i osećajnog, iznad svega podložnog promenama raspoloženja zbog neuspeha u ljubavi, što ga je činilo emotivno nesigurnim. S druge strane, taj isti Vorhol bio je neizostavni učesnik gotovo svakog značajnijeg javnog događaja tokom sedamdesetih i osamdesetih u Americi, uključujući i posetu Beloj kući u vreme Reganove administracije, kao i susret s Nensi Regan, s kojom je razgovarao za časopis *Interview*. Po mnogo čemu kontroverzan u svojim nastupima i izjavama, Vorhol je ostavljao utisak distanciranosti i hladnoće, ali se, ako je verovati seriji *The Andy Warhol Diaries*, iza toga skrivao čovek kome javni nastupi nisu prijali i koji je zapravo čitav život težio miru i sigurnosti porodičnog kruga koji su mu izmicali. Sasvim sigurno u pitanju je neočekivani pogled na Endija, pogled koji umnogome ruši sliku koju je sam plasirao o sebi. Možda bi, posle svega, trebalo skrenuti pažnju da je, ostajući sam u svojoj kući, Vorhol tražio spas u fimovima koje je na televiziji gledao do duboko u noć: *Buntovnik bez razloga* (1955), *Mahogany* (1975), *Gradski kauboj* (1980), *Najdraža mamica* (1981), *Autsajderi* (1983), *Beskrajna priča* (1984), *Groznica subotnje večeri* (1977). Njihove inserte moguće je videti u seriji, a o njihovom značaju govori i sam umetnik u dnevničkim zapisima, ističući lepotu i nežnost glavnih junaka, njihovu gracioznost, energiju, možda upravo onaj životni elan koji je izgubio nakon 1968. godine. U svojoj kultnoj knjizi *Amerika*, Vorhol piše: „Kao mali voleo sam da idem u bioskop i verovatno sam se nadao da oni prikazuju stvarni život. Ali ono što su pokazivali bilo je toliko različito od svega što sam znao, tako da im nisam verovao, iako bi sasvim sigurno bilo lepo verovati da je sve to istina i da će mi se sve to dogoditi jednog dana.” (Warhol 2011, 188)

Literatura

- Beck, Jessica. “Warhol’s Confession: Love, Faith, and AIDs”. <https://www.warhol.org/warhols-confession-love-faith-and-aids/> (23. 8. 2022).
- Heket, Pet (ur.). *Dnevnici Endija Vorhola*. Beograd: Albion Books, 2016.
- Warhol, Andy. *Amerika*. New York: Grove Press, 2011.
- Whatley, Jack. “The moment Andy Warhol went digital by painting Debbie Harry on an Amiga Computer”. <https://faroutmagazine.co.uk/andy-warhol-debbie-harry-blondie-commadore-amiga-1985/> (22. 8. 2022).

Dijana Metlić
University of Novi Sad, Academy of Arts – Novi Sad

**„AND HEALTH IS WEALTH”:
THE ANDY WARHOL DIARIES
NETFLIX, 2022.**

Summary:

The article critically examines the Netflix documentary mini-series dedicated to the life and work of Andy Warhol. Considering the existing sources and knowledge about the American artist, the view offered by the director of the series, Andrew Rossi, is analyzed with help of archival materials and statements of Warhol's contemporaries. Is a biographical approach necessary in observing the entirety of Warhol's oeuvre and does it distort the image the artist created by himself during his lifetime?

Keywords:

Andy Warhol, *The Andy Warhol Diaries*, homosexuality, religiousness, AIDS