

UDK BROJEVI: 7.038.53:791(73)"1964/1966"
75.038.51:929 Ворхол Е.
ID BROJ: 227750668

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI RAD
ORIGINALNI NAUČNI RAD

Dijana Metlić
Univerzitet u Novom Sadu
Akademija umetnosti

VORHOLOVI SKRIN TESTOVI: OD SLIKARSTVA DO *PROŠIRENOG* FILMA, I NAZAD

Apstrakt:

Ovaj tekst posvećen je Vorholovim skrin testovima i njihovoj vezi sa umetnikovim slikarskim i filmskim opusom. Približno pet stotina snimaka nastalih u periodu od 1964. do 1966. godine čini jedinstvenu galeriju ličnosti koje su obeležile njujoršku nezavisnu umetničku scenu šezdesetih godina dvadesetog veka. Preispitujući imanentne karakteristike filma kao umetnosti pokretnih slika, Vorhol stvara svojevrsne filmske portrete na granici fotografije i filma, slikarstva i performansa. U tekstu se analizira osoben Vorholov odnos prema filmskoj umetnosti koji je odredio *hibridni* karakter skrin testova, i ukazuje da se svaki od radova u ovoj jedinstvenoj celini može posmatrati kao samodovoljno umetničko ostvarenje, ali i da se, usled njihove istovremene primene u umetnikovim konceptualnim celinama i multimedijalnim spektaklima, oni mogu razumeti i kao sastavni deo Vorholovih složenih audio-vizuelnih eksperimenata koji su ga odveli na polje tzv. *proširenog filma*.

Ključne reči:

Endi Vorhol, skrin testovi, portret, slika, silk-skrin, film, ekran

I. Vorholovo „trajanje“

Jer, što više gledam neku potpuno istu stvar, to ona više gubi značenje i ti se osećaš praznije i bolje.

(Vorhol)

Do danas je napisan veliki broj studija o Vorholovom stvaralaštvu i njegovoj ulozi u formiranju američkog pop-arta; o specifičnom mestu koje mu pripada u kulturnoj istoriji dvadesetog veka, kao i o osobenom načinu života koji je vodio tokom šezdesetih godina u Njujorku, okupljajući oko sebe osobe nejednakog socijalnog statusa i predstavnike raznorodnih kulturnih grupacija (pesnike, pisce, muzičare, plesače, modele, fotografe, reditelje). Vorhol je, s vremenom, stekao ikonički status kako u mejnstrim tako i u andergraund umetničkim krugovima, a njegovo delo u Evropi shvatano je kao kritika američkog sistema vrednosti utemeljenog u konzumerstvu, glorifikovanju holivudskih zvezda i pristupačne robe široke potrošnje. Pa ipak, Vorholov opus do danas ostaje jedan od najintragantnijih i, bez sumnje, jedan od najkompleksnijih za razumevanje, ne samo zbog ogromne produkcije na polju slikarstva, skulpture, fotografije, filma, performansa, videa i televizije već i zbog njegovog naglašeno indiferentnog stava u javnim nastupima, kao i insistiranja na tzv. očiglednoj površnosti sopstvene umetnosti: „Ako želite da znate sve o Endiju Vorholu, samo pogledajte površinu: mojih slika, filmova i mene, i tu sam. Nema ničeg iza“ (Crimp 2012, 72).

Sasvim je sigurno da je bolešljivom i od detinjstva neurotičnom stvaraocu autističnog karaktera odgovaralo da zauzme pozu nezainteresovanosti ili da se u javnosti predstavlja kao da je *intelektualno inferioran*. Vorhol je ovakvu (ne)komunikativnost svesno odabrao da bi sebe sačuvao od očekivanih filozofskih objašnjenja i preko potrebnih analiza američkog stila života, koji je on „prigrlio“ i „glorifikovao“, stvarajući od njega sopstveni umetnički model.¹ Pritom je umetnik svesno držao publiku „na tankom ledu“: s jedne strane, oduševljavao ju je zbog konačnog i uspešnog ukidanja granice između života i umetnosti, dok je, s druge strane, izazivao osećanje ispražnjenosti jer im u svojim delima nije pružao ružičastu (nad)stvarnost, već je, zapravo, *ponavljao* ono što su reklamne agencije agresivno nametale. Vorhol je (banalni) potroš(e)ni proizvod *samo* estetski preoblikovao u dragoceni umetnički predmet, čineći ga neprolaznim. Dajući lakonske odgovore na bitna pitanja o životu ili prebacujući pitanja na sagovornike i bliske saradnike, on je odabrao najsubverzivniji način da komentariše američko društvo: „Novinar bi trebalo da mi kaže šta očekuje da čuje od mene i ja ću to doslovno ponoviti. Mislim da bi to bilo sjajno, jer sam ja tako prazan i nemam šta da kažem“ (Berg 1989, 61).

1 U prilog tome govore i mnogobrojne Vorholove izjave koje u čitaocu stvaraju osećanje nelagode zbog nemogućnosti pronicanja u suštinu njegovog odnosa prema Americi. Takve su npr: „Ono što je divno u ovoj zemlji je da je Amerika započela tradiciju u kojoj i najbogatiji i najsiromašniji u suštini kupuju iste proizvode“ ili „Ideja Amerike je tako lepa, jer što je nešto ravnopravnije, to je više u duhu Amerike“ ili „Tri stvari mi uvek dobro stoje: moje stare cipele koje ne žuljaju, moja spavaća soba i američka carina kada se vraćam kući“ (Honnet 1993, 26–58).

Ultimativni zahtev nove Vorholove umetnosti bio je prikazati Ameriku onakvom kakva ona jeste, ili kako je to Artur Danto primetio: „Vorhol je počeo da slika reklame koje su portretisale naše nedostatke i nade“ (2009, 16). Plasirajući očigledne istine, odustajući od bilo kakvog *unutrašnjeg i ličnog* doživljaja sveta, on je ponudio ogoljenu faktografiju, konstataciju o vremenu u kojem živi. Tokom sedme decenije dvadesetog veka, koja istovremeno čini najznačajniju dekadu njegovog stvaralaštva, Vorhol smatra da umetnost nije klasna privilegija: „Pop-art je za svakoga. Ne mislim da umetnost treba da bude za probrane, već za veliku masu Amerikanaca koji inače dobro reaguju na umetnost“ (Buchloh 2001, 5). Vorholov *pop* ponavlja život i doslovno ga (re)produkuje, bez ulepšavanja i naknadnih intervencija. U njegovom delu po prvi put se eksplicitno očitava prozaičan način funkcionisanja savremenog društva, plasiran kao uzorni model: „Mi smo bića što traže sreću do koje se stiže brzo i jeftino, a koju nam obećavaju reklame“ (Danto 2009, 16). Istina, do te sreće i obećanog bogatstva Vorhol, rođen u Pitsburgu u porodici emigranata iz Slovačke, nije došao preko noći, ali je sasvim sigurno ostvario *američki* san: mali čovek postao je veliki, uticajni umetnik. Kada je trebalo da komentariše postignuti uspeh, on je ostajao očekivano ravnodušan i distanciran, kao da mu do njega nije stalo: „Ne mislim da je moja pozicija priznatog umetnika nesigurna, promenljivi trendovi u umetnosti me ne plaše, to ne pravi nikakvu razliku. Mogao bih iznenada biti zaboravljen. Nebitno... Naporno je razmišljati o stvarima. Ljudi bi trebalo manje da misle. Ne pokušavam da podučavam ljude da vide ili oseće nešto pred mojim slikama; nema ničeg edukativnog u njima“ (Berg 1989, 56).

Aprila 1961. godine u izlogu robne kuće *Bonwit Teller* u Njujorku, Vorhol je prikazao svoje prve pop slike: *Popaja*, *Supermena*, *Pre i posle*, *Malog kralja*, da bi se već od 1962. opredelio za radove u serijama posvećene omiljenim „proizvodima“ poput: kutija za *Brillo* deterđent i *Heinz* kečap, konzervi *Campbell* supe različitih ukusa i multiplikovanih novčanica od jednog i dva dolara,² prelazeći naredne godine na karakteristični postupak sito-štampe tzv. silk-skrin – mehaničku reprodukciju slika u studiju Fektori (*Factory*)³ uz asistenciju Džerarda Malange. Fektori postaje slikarski atelje, a zatim i filmski studio, magnetski privlačno mesto za sve slučajne

- 2 Endi Vorhol nikada nije krio naklonost ka novcu. U poglavlju „Ekonomija“ u *Filozofiji Endija Vorhola*, između ostalog, vidi se duhovit umetnikov odnos prema slikarstvu i novcu, upućujući na njegov *nimalo* naivan stav spram tržišnog regulisanja vrednosti umetničkog dela: „Dopada mi se novac na zidu. Recimo da ste hteli da kupite sliku od dvesta hiljada dolara. Ja mislim da bi trebalo da uzmete taj novac, uramite ga, i okačite na zid. Onda kada vas neko poseti, prva stvar koju vidi je novac na zidu“ (Vorhol 1995, 101).
- 3 Vorholov Fektori od 1964. do 1984. godine bio je na tri različite adrese. Najčuveniji je bio Srebrni Fektori, atelje na petom spratu Istočne 47. ulice 231. Kulturni srebrni dekor od aluminijumske folije i zidova prefarbanih srebrom dizajnirao je Bili Linič, koji se potpisivao kao Bili Nejm od 1966. godine. Zvanični fotograf Fektorija ostao je tu do 1969, kada je napustio scenu s porukom: „Endi, ja više nisam tu, ali sam dobro. Voli te Bili“ (prema Angell 2006, 117). Vorhol je komentarisao primenu srebra u svom studiju: „Srebro je bila budućnost, svemir, uostalom i astronauti nose srebrna odela... A sa druge strane, srebro je i prošlost – the Silver Screen – hollywoodske glumice fotografisane u srebrnoj pozadini. A možda i više od svega, srebro je predstavljalo narcizam – ogledala se farbaju srebrom“ (Warhol and Hackett 1989, 47).

prolaznike i putnike namernike koji su držani na okupu zahvaljujući Vorholu koji je, paradoksalno, bio „simbol neodlučnosti, nezainteresovanosti, hladnoće, pasivnosti, *tabula rasa* – Ništavilo lično“ (Mekas 1989, 31). O svom studiju umetnik je govorio: „*Fabrika* je dobro ime, poput bilo kog drugog. Tu stvaram ili gradim svoja dela. U mom stvaralaštvu ručni rad bi iziskivao suviše vremena, a istovremeno naše doba nije takvo. Mehanička sredstva čine *današnjicu* i njihovom upotrebom mogu da stvorim više umetnosti za više ljudi. Umetnost treba da bude za svakoga“ (prema Buchloh 2001, 5).

Upravo ovde se do 1965. godine formirala celina njegovog opusa: portreti Merilin Monro, Liz Tejlor, Elvisa Prisljija, Džeki Kenedi, Mona Lize, *Campbell* supa, novčanice dolara; serije *Smrti* i *Nesreća* (*Death and Disasters*). Za sve pomenute portrete (a taj termin adekvatan je čak i kada su u pitanju predstave električnih stolica ili saobraćajnih udesa) karakteristično je mehaničko umnožavanje: isti motiv ponavlja se na više odvojenih površina ili se multiplikuje na jedinstvenom platnu, dok se menjaju kombinacije iskričavih boja uz neznatno variranje položaja modela usled neujednačenog sečenja (kropovanja) slike. Primenjujući prepoznatljive vizuelne predloške iz medija, Vorhol na njima zasniva serije ranih radova proizvedeći ih poput robe na fabričkoj traci. On usklađuje sopstveni kreativni proces s načinom funkcionisanja industrijske proizvodnje, ističući da u umetnosti nastoji da *izjednači* sve, bez *favorizovanja* bilo kog sadržaja: „Vidite, mislim da bi sve slike trebalo da budu istog formata i istih boja, tako da sve budu zamenljive i da niko ne misli da ima bolju sliku ili lošiju sliku. I ako je jedna ‘master’ slika dobra, sve su dobre. Pored toga, čak i kada su teme različite, ljudi uvek slikaju iste slike“ (Vorhol 1995, 112).⁴

Međutim, iza fasade pasivnosti i nemarnosti nalazio se promišljeni izbor motiva i izražajnih sredstava, kao i naglašena kontrola svake faze stvaralačkog procesa. Od *Merilin*, preko *Elvisa* i *Džeki Kenedi*, do *Električnih stolica* i *Saobraćajnih nesreća*, Vorhol zapravo pokušava da zabeleži sve, izjednačavajući ljude, objekte i dešavanja: Holivud proizvodi zvezde, tržište određuje plasman robe, država učestvuje u industriji straha i smrti. Prve serije s motivima smrti⁵ (*Green Disaster*, *Orange Car Crash*, *Blue Electric Chair*, *Tunafish Disaster*) predstavljene su 1964. u galeriji Ileana Zonabend u Parizu, a izložba je trebalo da nosi naziv „Death in America“.⁶

4 Artur Danto uspostavlja interesantnu analogiju između Vorholovog procesa mehaničkog reprodukovanja i Vitgenštajnovih jezičkih igara, naročito u slučaju proizvodnje *Brilo* kutija. Iako problematika prevazilazi okvire ovog eseja, poređenje može biti inspirativno za produbljanja Dantovih polaznih asocijacija i povezivanja Vorholove estetike sa Vitgenštajnovim filozofskim stavovima. Dalje: Danto 2009, 60–61. O jezičkim igrama više: L. Vitgenštajn, 1980. O Vitgenštajnovim razmišljanjima o umetnosti i estetici vidi u: A. Jandrić, „Vitgenštajn o estetici, psihoanalizi i religiji“ u Vitgenštajn, 2008, 85–110.

5 Henri Geldcaler predložio je Vorholu da prestane da slika život i da počne da slika smrt. To je rezultiralo prvim serijama *Death i Disaster* (Davis and Needham 2013, 18).

6 Iste, 1963. godine, kada je Vorhol napravio prve silk-skrin portrete *Električnih stolica*, u Velikoj Britaniji je objavljen roman *Stakleno zvono* Silvije Plat, jedne od najznačajnijih američkih spisateljica. Roman počinje novinskom objavom o izvršenju smrtnog presude na električnoj stolici i, sasvim (ne)očekivano, odgovara ciklusima smrti i nesreća koje Vorhol istovremeno realizuje.

Od njega se odustalo zbog mogućih negodovanja i retrospektiva je otvorena u znaku „Warhol“. Zanimljivo je, međutim, da je umetnik i portrete Merilin smatrao integralnim delom ovog ciklusa: „Slike Monroove bile su deo serijala smrti posvećenog osobama koje su umrle na različite načine. Nije bilo naročitog razloga za ovu seriju, nisam bio motivisan ‘žrtvama vremena’. Nije bilo posebnog razloga, samo površna motivacija“ (Berg 1989, 56).⁷

Danto je uočio dva nivoa razvoja Vorholove umetnosti: jedan je tematizovao strahove i agonije, a drugi lepotu koja izbija iz glamuroznih osoba: „Mračni svet s personama koje zrače i čije nam prisustvo donosi spasenje...“ (2012, 144). Pa ipak, kada je osetio da je „stari Hollywood završio svoje, a novi još nije ni počeo“ (Warhol and Hackett 1989, 31), Vorhol je ovaj trenutak iskoristio da stvori vlastitu alternativnu scenu koja će mu omogućiti da bude „uradi-sam filmadžija“. Odbacujući diktat Holivuda i postulate američkog žanrovskog filma, preoblikujući ih i ironično ih komentarišući, on je, poput gurua, okupio oko sebe ličnosti koje su bile raspoložene za učešće u niskobudžetnim, neholivudskim ostvarenjima. Upravo zato što mu se slikarstvo činilo ograničavajućim i dosadnim, a film novim i uzbudljivim, Vorhol je najavio napuštanje slikarstva 1965. godine i konačni prelazak na film: „Niko više ništa ne može da predstavi u slikarstvu ili bar ne onako kako je to moguće na filmu“ (Danto 2012, 81).⁸ Pomenuti rastanak bio je konceptualan i podrazumevao je *slikarstvo koje odlazi*: „Nisam želeo da slikam dalje i pomislio sam da je najbolji način da se sve završi, da napravim sliku koja odleće; tako sam smislio lake srebrne pravougaonike koje napuniš helijumom i pustiš da odlete kroz prozor“ (Berg 1989, 61).

Vorholov pristup pokretnim slikama bio je radikalniji, a način upotrebe filmskih sredstava minimalistički. Postupak se svodio na snimanje statičnom kamerom, a montaža se (u početku) bazirala na promeni rolne nakon njenog završetka: „Na filmu jednostavno upališ kameru i snimaš. Ostavljam kameru da radi dok ne ostane bez trake jer na taj način mogu da uhvatim ljude onakve kakvi

Više od tematskog preklapanja, umetnici izražavaju gotovo identičan, (naoko) indiferentan odnos prema smrti, kroz koji se jasno očitava njihov stav prema životu: „Bilo je to čudno, sparno leto, leto kad su na električnoj stolici pogubljeni bračni par Rozenberg, a ja nisam znala šta tražim u Njujorku. Ja sam glupa u pogledu pogubljenja. Od pomisli na spaljivanje na električnoj stolici, smuča mi se, a jedino se o tome moglo čitati u novinama – naslovi iskolačenih očiju buljili su u mene na svakom uglu i kod svakih memljivih usta podzemne železnice, koja su mirisala na kikiriki“ (Plat 1976, 17).

7 U razgovoru vođenom 1963, Vorhol ipak objašnjava: „Mislim da je bila avionska nesreća s naslovom *129 mrtvih*. U isto vreme radio sam *Merilin*. Shvatio sam da sve što radim ima veze sa smrću. Bio je Božić ili Praznik rada – na radiju bih uvek slušao, četiri miliona ljudi će umreti. To je bio okidač“ (prema Foster 2001, 79).

8 Istina, Vorhol nikada nije napustio slikarsku praksu; mnogobrojni superstarovi iz njegovih filmova bili su modeli za silk-skrin portrete iz osme i devete decenije dvadesetog veka. Fasciniran mogućnostima kamere, Vorhol je opsesivno snimao rolne filmske trake zahvaljujući čemu je nastao jedan od najobimnijih i najradikalnijih filmskih opusa u istoriji sedme umetnosti. Reč je o dvesta devedeset sati filmskog materijala, tj. oko četiri hiljade rolni filma koje formiraju svojevrsni filmski dnevnik.

jesu. Dobijaš bolju sliku o ljudima kada su ono što jesu, nego kada pokušavaju da glume sebe same“ (prema Mekas 1989, 34). U osnovi Vorhol insistira na *trajanju* prema načelu „ništa neće biti izostavljeno“, a ne prema reduktivističkom principu „najbitnije će biti sačuvano“. Za njega montaža nije bitna: čak i kada je primenjuje da bi organizovao snimljeni materijal, on ništa ne odbacuje: „Pokušao sam da pojednostavim postupak pravljenja filmova pa sam snimao filmove gde sam upotrebljavao svaki kadar.. Onda smo 1969. počeli s montažom naših filmova, ali čak i posle montaže još uvek najviše volim otkatke. Svi otkaci su sjajni. Ja ih brižljivo čuvam“ (Vorhol 1995, 75).

II. Vorholovi filmski portreti

Najbolja atmosfera koju mogu da zamislim je film, zato što je fizički trodimenzionalan i emocionalno dvodimenzionalan.

(Vorhol)

Vorhol je kupio svoju prvu kameru u rano leto 1963, posle čega je započeo snimanje jednostavnih višečasovnih dokumentaraca koji su u realnom vremenu prikazivali obične, svakodnevne radnje. Ovi rani radovi (*Sleep, Kiss, Eat, Couch, Blow Job, Empire, Drink*), po karakteru limijerovski (Mekas 1989, 38), evoluirali su (kupovinom *Auricon* kamere) ka narativnoj, zvučnoj formi zadržavajući prepoznatljive obrasce vorholovske režije: akteri su imali neograničenu slobodu da vode duge razgovore u dijegetičkom prostoru ili da se jednostavno prepuštaju trenutnoj inspiraciji koja je oblikovala filmsku akciju.⁹ Boleks kamera snimala je neme zapise u trajanju od tri minuta, što je vremenski ekvivalent rolni dužine sto stopa. Po završetku rolne, ona bi bila zamenjena sledećom i rad bi bio nastavljen: „Usporio sam film da bih nadoknadio tri minuta koje sam gubio menjajući film, i puštali smo ga sporije da bismo nadoknadili vreme koje nismo snimali“ (Vorhol 1995, 77). Insistirajući na konstantnom radu kamere, Vorhol je preobražavao pokretne slike u zaleđeni friz: u pokušaju da spreči beskonačno proticanje vremena, on se vraćao na idiome slikarstva i fotografije, izražavajući zabrinutost zbog mogućeg nestajanja izvesnih životnih fenomena.¹⁰ Paradoksalno, insistiranje na

9 Filmovi nastali između 1965. i 1974. godine u saradnji s Ronaldom Tavelom i Polom Morisijem pokazuju pojačano interesovanje za spektakl, za tzv. narativni performans, jer su novi saradnici insistirali na scenariju, čijih se replika, istina, glumci vrlo često nisu pridržavali. Nesumnjivo je da se težište rada prebacuje sa fascinacije *protokom vremena* na koherentnije narativne strukture i razvijeniji mizanscen, dok pokreti kamere i zumovi narušavaju prvobitni zahtev za statičnošću kamere (*Nude Restaurant, Lonesome Cowboys, Flesh, Trash, Women in Revolt, Heat, Blood for Dracula*).

10 „Gledajući kako su svi budni sve vreme, dobio sam utisak da je spavanje jedna totalno zastarela pojava, pa sam odlučio da uradim film o čoveku koji spava, pre nego što se takva stvar potpuno izgubi.“ (Warhol and Hackett 1989, 26). Vorhol ovde aludira na amfetaminsku zavisnost u toku

trajanju, u konceptualno jednostavnim filmovima minimalističkog sadržaja, dovelo je do promjenjenog doživljaja svakodnevice, jer su određene radnje dobile smisao tek nakon njihovog strukturiranja u vremenu. Vorholova kamera „ostaje prikovana za subjekat kao da ne postoji ništa lepše i ništa važnije od tog subjekta. I ostaje tamo duže nego što smo navikli. Dovoljno dugo da bismo počeli da se oslobađamo svega što smo mislili da znamo o šišanju ili obedovanju ili o *Empire State*-u... Čitava realnost oko nas postaje zanimljiva na drugačiji način i osećamo da sve treba da počnemo da beležimo iznova“ (Crimp 2012, 144).

Posebno mesto u Vorholovom filmskom opusu pripada skupini od četrdeset i dva skrin testa (*Screen tests*), u ukupnom trajanju od trideset i dva sata, koje je umetnik jednostavno nazivao *stillies*, upućujući na statičnu (slikarsku) prirodu napravljenih snimaka.¹¹ Pretpostavlja se da je početak rada na skrin testovima u uskoj vezi sa angažmanom na izradi murala za Njujorški paviljon Filipa Džonsona na Svetskom sajmu 1964. godine. Tada nastaje delo *Thirteen Most Wanted Men* zasnovano na fotografijama iz FBI dosijea najtraženijih kriminalaca u SAD. Mural je izazvao velike polemike i posle tri dana Vorhol ga je (namerno) prefarbao srebrnom bojom preobražavajući ga u monohromnu površinu po uzoru na ostvarenja apstraktnih ekspresionista, još uvek favorizovanih u kolekcionarskim i umetničkim krugovima Amerike. Ironično se poigravajući sa sintagmom MOST WANTED (umesto NAJTRAŽENIJI, Vorhol je doslovno tumači kao NAJPOŽELJNIJI, nanoseći šamar američkoj javnosti), on je iste godine i sa sličnom namerom upotrebio skrin testove svojih saradnika i modela realizujući jedan od svojih prvih konceptualnih projekata *Thirteen MOST BEAUTIFUL (Boys/Girls)*.¹²

Svakako, kratke filmske portrete ne treba poistovećivati sa celovečernjim filmovima nastalim po scenariju Ronalda Tavela 1965. godine. U pitanju su Skrin test #1 i *Skrin test #2*: dugometražni zvučni portreti Filipa Fagana (Vorholovog partnera u tom trenutku) i Marija Monteza (glumca koji se predstavio u filmu *Mario Banana*, a zatim igrao i u prvom Vorholovom zvučnom filmu *Harlot* iz 1964). Ova dva ostvarenja bazirana su na razgovorima koje je s njima iz *ofa* vodio scenarista Tavel i predstavljaju razradu prvobitne ideje o kratkim filmskim portretima, naknadno nazvanim skrin testovi. Najekstremniji primer filmskog portreta s naglašenim *trajanjem* jeste *Henri Geldcaler* (99 minuta), u kojem je publika suočena s nepokretnim modelom što sedi na kauču i puši, pogleda skrivenog iza tamnih naočara. Neočekivano dugo suočavanje sa nepokretnim subjektom-skulpturom transformiše naš doživljaj stvarnosti: „Pošto posmatrate lice tri sata u Vorholovim filmovima, više nijedno lice ne možete gledati na isti način“ (Tavel prema Crimp 2012, 145).

šezdesetih koja je ljude držala budnim. Između 1965. i 1967. sam je uzimao obetrol zbog kojeg nije spavao više od tri sata dnevno, što mu je omogućavalo da konstantno radi.

11 Zbog statične prirode određenih testova, Vorhol je došao na ideju da ih prodaje kao skulpture pod nazivom *Living Portrait Boxes*. Pojedinačni snimci bili bi prebačeni na 8mm traku i plasirani po ceni od 1.000 do 1.500 dolara. Kasnije je od toga odustao.

12 O izboru portreta koji su činili integralni deo *Thirteen Most Beautiful* pisala je Kali Enjdžel (Angell 2006, 243–259).

Skrin testovi nastajali su od 1964. do 1966. godine u Fektoriju, pomoću statične Boleks kamere sa rolnom od sto stopa: bili su to nemi, crno-beli dokumenti u realnom trajanju od 2,7 minuta, snimani brzinom od 24 frejma u sekundi i projektovani brzinom od 16 frejmova, čime su usporeni i produženi na 4,2 minuta.¹³ Pozadina je bila neutralna (zid, platno ili razoštreteni srebrni studio), prostor klaustrofobičan, a svjetlo unapred postavljeno. U zavisnosti od pozicije svetlosnog izvora (pozadinsko osvetljenje, jedan ili dva reflektora sa strane), portreti su imali različit grafički kvalitet. Svetlost je oblikovala formu, ostavljala duboke senke na licu, presudno utičući na položaj subjekta u kadru. Dešavalo se da neprijatno, jako osvetljenje izbací model iz ravnoteže, izazivajući nevoljno pokretanje u prostoru, refleksno podizanje ruku prema očima ili namerno okretanje glave u stranu, čime je bila narušena frontalna statičnost portretisanog, kojom je Vorhol očigledno uspostavljao vezu sa ciklusom *Thirteen Most Wanted Men*. Insistirajući na *slikarskoj* prirodi filmske predstave i zahtevajući potpunu nepokretnost modela, dovodio ih je u bolne položaje; En Bjukenan su potekle suze nakon trominutnog savladavanja refleksa treptanja. Predstavljena u strogo frontalnoj pozi, u vrlo krupnom planu, ona *stvara* filmski portret koji postaje „religiozna ikona što je čudom zaplakala“ (Angell 2006, 45).¹⁴

Bez obzira na snimanje filmova, Vorhol se i tokom čitave 1964. godine kretao između slikarstva, fotografije i sedme umetnosti, istražujući izražajne mogućnosti različitih medijuma i njihovog preklapanja. Motivacija za ova formalna preplitanja nalazila se, iznad svega, u Vorholovoj eksperimentalnoj prirodi, ali i u naklonosti prema ljudskom licu i njegovim izražajnim mogućnostima: „...interes za ljude – koji je potvrdio mnogobrojnim portretima – nije predstavljao traganje za unutrašnjim istinama, već beskrajnu fascinaciju teatrom života“ (Murphy 2012, 125). Preuzimajući na sebe ulogu hroničara i etnografa njujorške scene šezdesetih godina, Vorhol je, snimajući filmske portrete, značajno „promenio demografsku situaciju u Fektoriju. Endi je pozivao ljude na skrin test, ako ih je smatrao privlačnim i atraktivnim. Mnogi od njih postali su redovni, neki su pomagali filmskoj ekipi ili su glumili, a neki od njih postali su Superstarovi“ (Danto 2009, 80). Upravo je pojam *Superstara* u suštinskoj vezi s Vorholovom umetnošću: on označava *harizmu* i *magnetsku privlačnost* persona koje su se skupljale u Fektoriju i koje su učestvovalе u realizaciji filmova. Pritom, izraz glumac u holivudskom značenju te reči ovde ne bi bio adekvatan, jer ove osobe i nisu glumile, one su zapravo predstavljale sebe,

13 Od 472 testa samo devet je snimljeno u boji.

14 Kasnije se od ovih rigoroznih uslova odustalo jer su mnogobrojni modeli samoinicijativno menjali suštinu skrin testova: u prvom planu više nije bilo *verno* portretisanje, već i želja za poziranjem, maskiranjem, egzibicionizmom. To se uočava na skrin testovima Boba Dilana, Lu Rida, Salvadora Dalija, Marsela Dišana, Sterling Morison, Bebi Džejn Holzer, Niko, Idi Sedžvik, Suzan Zontag. Svi oni, na neki način, koketiraju s kamerom, uvode rekvizite iza kojih se sakrivaju (naočare, četkica za zube, flašica koka-kole, čokoladica itd.) ili implicitno zahtevaju intervencije u toku snimanja, kao što je obrnuti snimak (kamera je okrenuta naopak) u završnici skrin testa Salvadora Dalija.

zahvaljujući Vorholovoj otvorenosti i spremnosti da ljudima s kulturne margine pruži drugu šansu: „Ljudi koje sam voleo bili su poput Fredija /Herka – prim. D. M./ . Zaboravljeni od šou-biznisa, odbijeni na svim audicijama u gradu. Ništa nisu mogli da urade više od jednom. Ali je taj njihov jedan put bio bolji od bilo čijeg. Bili su previše nadareni da bi vodili ‘normalan’ život, ali su bili previše nesigurni da bi bili profesionalci“ (Warhol and Hackett 1989, 41).

Skrin testovi nastali su s namerom da budu filmski album *stanovnika* Fektorija. Za većinu njih snimanje portreta bilo je jednokratno iskustvo, ali postojali su i izuzeci: u pitanju su pojedinci koji su uspešno prošli tzv. test karaktera (Džon Kejl, Bejbi Džejn, Idi Sedžvik, Niko, Lu Rid, Bili Nejm, Džerard Malanga, Ajvi Nikolson, Meri Voronov, Ingrid Superstar).¹⁵ Istovremeno, ovo nisu bila skrin testiranja u holivudskom značenju tog postupka: osobe pred kamerom nisu se oprobavale za konkretnu ulogu, iako su pojedinci zaista bili uključeni u Vorholove kasnije filmske projekte. Prema Malanginim navodima, nije se radilo o unapred organizovanim snimanjima, jer je Vorhol insistirao na spontanosti celokupnog rada u Fektoriju: „Postalo je izuzetno zabavno uraditi skrin test, jer snimak nije služio ničemu kasnije... mi nismo znali da li će ta osoba biti uključena u nešto drugo“ (Angell 2006, 15). Za Vorhola su ovo bila samodovoljna dela oslonjena na tradicionalni slikarski portret: zahvaljujući aparaturi, međutim, ona su isključivala umetnikovo angažovanje, zahtevajući maksimalni angažman modela. Nazivajući skrin testove konceptualnim hibridima, Kali Ejndžel istakla je da u njima Vorhol balansira između pokretne i nepokretne slike, da preispituje mogućnosti fotografije i filma, da je na granici portreta i performansa (2006, 14). I zaista, spram jednostavnog seta, neprodubljenog prostora i minimalne (gotovo odsutne) rekvizite, ovi filmski portreti ponudili su neočekivano složenu *subjektivnost* u slici.

Vremenski interval od tri minuta činio se nepodnošljivo dugim, te su se portretisani osećali inferiorni pred svemoćnim okom kamere. Odabrani postupak poziranja pred objektivom podseća na nastanak ranih fotografskih portreta s pločama koje su bile dugo eksponirane: „Fotografija je subjekat preobrazila u objekat, čak, ako se može tako reći, u muzejski objekat: da bi snimili prvi portret (oko 1840), trebalo je subjekat izložiti dugotrajnom poziranju ispod staklenog zaklona na vrelom suncu – da bi se postalo objektom, trebalo je pretrpeti kao pri hirurškom zahvatu; kasnije je izmišljena naprava, zvana držač glave, neka vrsta proteze nevidljiva u objektivu, koja je pridržavala i održavala telo u njegovom prelaženju u nepokretnosti: taj držač glave bio je postolje kipa koji je trebalo da postanem, mider moje imaginarne suštine“ (Bart 2004, 19–20). Do te imaginarne

15 U toku 1963. Vorhol je pravio i fotografske portrete odabranih ličnosti (tzv. *photo-booth* snimke) u automatskim kabinama koje su u sebi sadržale foto-aparat i koje su izrađivale četiri sekventna vertikalna snimka osobe koja je pozirala u foto-kabini. Ispitujući filmsku prirodu fotografije, Vorhol je postepeno razvio ideju o serijalnosti u slikarstvu, o mogućnosti simuliranja pokreta u nepokretnom fotografskom frizu, ili o eliminaciji pokreta u filmskoj slici. Naime, njemu je bilo dovoljno da se traka pokreće u kameri ili projektoru; kretanje subjekta u kadru nije smatrao bitnim obeležjem filma.

suštine mnogobrojni modeli nisu ni došli jer nisu izdržali pritisak aparature. Glumica Meri Voronov s pravom je konstatovala: „Kao srednjovekovni inkvizitori, mi smo ih proglasili testovima duše i svakoga smo rangirali. Mnogi ljudi nisu prošli test“ (prema Merck 2013, 94).

Vorhol kao da je, bez znanja modela, u praksi sprovodio Benjaminovu konstataciju: „Filmu je mnogo manje stalo do toga da publici prikazuje nekog drugog, koliko do toga da glumac aparaturi prikazuje samog sebe“ (1979, 130). On je zapravo posmatrao okolni svet želeći da iz njega bude isključen. Nazirao je u ljudima lepotu, na ekranu tražio *fotogeniju* – upravo onu osobinu koju su od svojih glumaca očekivali pioniri nemog filma. U tom smislu, Luj Delik, razrađujući Kanudovu ideju fotogeničnosti pod njom podrazumeva „lirsko i pishološko otkrovenje“ posredstvom istinitosti detalja koji mogu da obelodane unutrašnji život čoveka. Filmska slika „stanja duše i unutrašnjih emocija“ oslobađa se materijalnog i postaje vizija „čudesnog, magije, natprirodnog, sna“ (Stojanović 1991, 46). Vorhol je tragao za ovom fotogenijom, ali je uspevao i da je proizvode: s jedne strane, za njega je bilo važno da osoba poseduje „magnetizam“ na ekranu, dok je, s druge strane, jednostavnim konceptualnim zahvatom on taj magnetizam izazivao: „Taj magnetizam ekrana je nešto vrlo tajanstveno – kada biste samo mogli da shvatite šta je to i kako to da napravite, imali biste stvarno dobar proizvod za prodaju. Ali vi ne možete čak ni da kažete da li ga neko ima dok ga stvarno ne vidite na ekranu. Morate da napravite probno snimanje da biste znali“ (Vorhol 1995, 52). Pod tim umetnik očigledno podrazumeva nešto *neuhvatljivo* i nada se da će ga zapleniti zahvaljujući kameri koja je konstantno uključena: „Možete projektovati svoju sliku nekoliko sekundi, ali posle toga ona isklizne i vaše pravo JA počinje da izbija na videlo. Zato je bilo tako sjajno – istovremeno vidite sebe, ali i svoju sliku“ (Voronov prema Merck 2013, 95).¹⁶

Vorhol *samo* jednom malom konceptualnom intervencijom, usporavajući snimak tokom projekcije, od nekontrolisanog realizma prelazi u prostor estetske realnosti. Puštajući traku brzinom od 16 frejmova u sekundi, on pravi vanvremenske filmske portrete u kojima je svaki, pa i najmanji treptaj oka postao vidljiv. Naša pažnja fokusira se na lice, jer ništa drugo nije ni ponuđeno: ostavljajući svoje modele bez prostorno-vremenskih koordinata, reditelj ih svojim odsustvom ohrabruje da konačno *odigraju* sebe. I upravo u tom procesu ono nevidljivo, zaboravljeno ili udaljeno počinje da izbija na *površinu*: „Mislim da je aura nešto što samo neko drugi može da vidi, i oni vide samo onoliko koliko žele da vide. To je sve u očima druge osobe. Auru možete videti samo na osobama koje ne poznajete dobro ili ih uopšte ne poznajete... Aura mora da postoji dok ne otvorite usta“ (Vorhol 1995, 62). Posmatrajući svoje modele bez cenzure, bez predrasuda i očekivanja, Vorhol

16 Ta magija pojavila se kod Niko čija ledena lepota izbija s platna dok lagano okreće glavu od objekta; kod Idi Sedžvik u čijim je uplakanim očima sadržan sav bol i neshvaćenost sirote male bogatašice; kod Bejbi Džejn koja jednostavno pruža svoju nežnost kameri; ili Ajvi Nikolson koja, poput mačke dugog vrata i krupnih očiju, savlađuje svoj poriv da trepne.

je napravio galeriju najrazličitijih karaktera, lica i temperamenata – etabliranih autora, intelektualaca, umetnika i marginalaca. Upravo je ovim dvogodišnjim projektom potvrdio da je „Viktor Igo filmskog sveta ili možda Dostojevski, na drugačiji, uvrnutiji način“ (Mekas 1989, 37).

III. Upotreba skrin testova

Vreme jeste, vreme je prošlo.

(Vorhol)

Skrin testovi su tokom šezdesetih godina postali deo Vorholovih širih konceptualnih celina. Pomenuti ciklusi *Thirteen Most Beautiful Boys/Girls* činili su izbor od tridesetak snimljenih filmskih portreta,¹⁷ čija se selekcija menjala u toku godine i koji su prikazivani u Fektoriju i retko na javnim projekcijama. Izvesne manekenke, poput Ajvi Nikolson ili Imu, upotrebljavale su svoje skrin testove kao pozadinu za reklame (editorijale) u modnim časopisima, čime je Vorhol ponovo ušao u komercijalni svet, odakle je započela njegova afirmacija: „divlja i nesvakidašnja odeća... u tradiciji... divlje i nove kinematografije poznate kao anderground film“ (Angell 2006, 250).

Još važnija eksploatacija skrin testova u vezi je sa ekstravagantnim performansima koje je Vorhol režirao za *The Velvet Underground* u toku 1966. i 1967. godine, nazivajući ih jedinstvenim imenom *Exploding Plastic Inevitable* (EPI). U pitanju je multimedijalni spektakl koji je uz muziku Niko i Velveta, ples Meri Voronov, Džerarda Malange ili Ingrid Superstar, podrazumevao i simultane projekcije s tri ili pet projektora (na platnu, tavanici ili telima izvođača), uz nametljivu rasvetu i stroboskopske efekte. Projekcije su bile zasnovane na upotrebi različitih rolni istog dugometražnog filma (najčešće *The Chelsea Girls*) ili skrin testova Malange, Lua Rida, Niko, Džona Kejla, Morin Taker, snimljenih u drugačijem stilu od prvobitnih statičnih filmskih portreta istih protagonista. Za ove skrin testove iz 1966. Vorhol upotrebljava pokretnu kameru i zumove, a u fokusu njegove pažnje nalaze se delovi lica odabranih ličnosti (oko, zubi, nos). EPI je prekoračio granice nezavisnog/ andreground, pa čak i strukturalnog filma, prelazeći u kategoriju tzv. proširenog filma (*expanded cinema*): „Svetlo je tu; pokret je tu; ekran i snimljena slika su tu; ali TO se ne može doživeti kao Grifitov, Godarov ili čak Brekidžov film. Zapravo TO je u vezi s drugim umetnostima: slikarstvom, skulpturom, hepeningom, muzikom, ali kinematografski aspekt svetla, projekcije u različitim oblicima, slike (filmske ili

17 Među muškarcima našli su se: Žerar Malanga, Fredi Herko, Bili Linič, Džon Đorno, Kenet King, Denis Hoper, Tejlor Mid, Helmut itd., dok su među damama bile: En Bjukenan, Barbara Rouz, Ajvi Nikolson, Bejbi Džejn, Imu, Beverli Hant, Idi Sedžvik. Nekada se dešavalo da selekciju čini više različitih skrin testova jedne osobe.

proizvedene drugim sredstvima), pokret, zapravo dominira ovim radovima“ (Mekas prema Davis and Needham 2013, 25).¹⁸

Eksperiment s višestrukim projekcijama rezultirao je četvorostrukim portretom Idi Sedžvik u filmu *Outer and Inner Space*. Ovaj složeni skrin test iz 1965. godine, prema rečima Kali Ejndžel, prvi je film u kojem je Vorhol pribegao projekciji na dva ekrana (Davis and Needham 2013, 26) pomerajući granice dotadašnjih filmskih portreta. Naime, Idi Sedžvik se nalazi u dijegetičkom prostoru ispred monitora na kojem je pušten video njenog lica u profilu. Duplirajući projekciju na dva odvojena platna, Vorhol manipulise različitim vremenskim i prostornim nivoima, realizujući multiplikovani prikaz svog omiljenog superstara i glumice, tragično preminule od prekomerne doze heroina 1971. godine. Umetnik uvodi video kao ravnopravni nosilac sadržaja slike, pri čemu prostori iz naslova mogu upućivati na različite slojeve realnosti: na unutrašnji (video) i spoljašnji (filmski) prostor, na unutrašnji/filmski i spoljašnji – prostor s druge strane objektiva, ili, najzad, na unutrašnju realnost snimljenih slika i spoljašnju realnost koja pripada publici. Za razliku od skrin testova gde se model suočava sa objektivom koji mu ne nudi nikakvu povratnu informaciju, Idi, s jedne strane, gradi svoj identitet pred okom kamere, dok, s druge strane, posmatra sebe u monitoru-ogledalu preispitujući sopstvenu sliku koja oblikuje njeno ponašanje. Konačno, multiplikujući lice portretisane, Vorhol se posredstvom filma i videa vraća postupku iz prvobitnih silk-skrin portreta. *Outer and Inner Space* jeste film o videu koji najavljuje dosledniju primenu novog medijuma ubuduće, eksperimentisanje s višestrukim projekcijama (*Lupe, The Chelsea Girls, ****, The Velvet Underground*), kao i prelazak na televiziju, kojoj se s komercijalnim uspehom Vorhol posvetio u toku osamdesetih godina: „Moji filmovi išli su u smeru televizije. To je novina. Ne knjige, ne filmovi, samo TV“ (Vorhol prema Danto 2009, 84).

Hibridnoj kategoriji umetničkog izraza pripada i filmski zapis od 132 minuta nazvan *Screen Test Poems*: u pitanju su večeri čitanja poezije uz pozadinsku projekciju tri rolne skrin testova (ukupno trideset i jedan filmski portret dvadeset i pet različitih osoba), muzičku pratnju i svetlosne efekte. Idejni tvorac ovog dela bio je Malanga, dok je Vorhol insistirao na tzv. proširenom pristupu filmu, kao i za vreme EPI performansa.

Ipak, najzanimljiviji eksperiment na polju aproprijacije skrin testova dogodio se 1967. godine, kao rezultat zajedničkog projekta Vorhola i Malange. Reč je o književnom delu pod nazivom *Screen Test/A Diary* koje na podesan način zaokružuje priču o jedinstvenoj galeriji filmskih portreta koji, ovako prezentovani, ponovo pokreću razmišljanje o granicama između medija, o odnosima između statične predstave i

18 Terminom *expanded cinema* označava se intermedijalni spektakl koji prevazilazi uobičajeno shvatanje filma kao projekcije pokretnih slika na jednom platnu. Početke ovakvog shvatanja sedme umetnosti treba tražiti u radovima Abela Gansa iz treće decenije prošlog veka, a zatim i Keneta Engera, Roberta Vitmana i Stena Vanderbeka (1950-ih i 1960-ih). Na promovisanje *proširenog filma* u Njujorku uticao je Jonas Mekas. Više o Vorholovom shvatanju ovog fenomena i primeni u EPI performansima vidi: Murphy 2012, 152–190.

pokretne slike. Vorholova težnja da od zaborava otrgne ličnosti sa kojima je trajno uticao na karakter njujorške scene druge polovine dvadesetog veka, rezultirala je nastankom dnevnika/foto-albuma. Ova *filmska knjiga* sadržala je, na levoj strani, jednu Malanginu pesmu posvećenu osobi koja je, na desnoj strani, predstavljena duplim frejmom izabranim iz njenog skrin testa. Datu selekciju čine ukupno pedeset i četiri ličnosti. Ona se u toku rada na projektu menjala i izgleda da je, više od Vorholove volje, zavisila od Malangine inspiracije da nekoj osobi posveti stihove.

Interesantno je na kraju pomenuti i činjenicu da je u *Dnevniku skrin testova* pod brojem četrdeset i četiri bio zaveden Endi Vorhol, ali da je, posle svega, njegov portret izostavljen. Kali Ejndžel u svom Katalogu pod brojem 349 navodi postojanje (danas izgubljenog) Vorholovog skrin testa, pozivajući se na Malangina sećanja, koji potvrđuje da su na izložbi u Vašingtonu 1988. godine bili prikazani umetnikovi skrin testovi u ukupnom trajanju od dvadeset i jednog minuta (Angell 2006, 206). Sedam probnih snimaka, dragoceni autoportreti umetnika u mladosti, prikazuju duhom odsutnog, ravnodušnog Vorhola u vrlo krupnom planu s tamnim naočarima, prepoznatljivo bezizražajnog lica i, paradoksalno, toliko uključenog u realnost i tako zainteresovanog za svet oko sebe: „Još uvek brinem za ljude, iako bi bilo lakše da ne brinem... veoma je zamorno brinuti... Ne želim previše da se mešam u tuđe živote... ne želim previše da se približim... ne volim da dodirujem stvari... zato je moj rad tako distanciran od mene“ (Vorhol cf. Mekas 1998, 61). Skrin testovi Vorholovog lica su izgubljeni ili ih je umetnik možda negde sakrio namerno: izmakao se kako ne bi bio učesnik, ostajući, dosledno svojim željama, posmatrač i svedok vremena koje je trajno obeležio.

LITERATURA

- Angell, Callie. *Andy Warhol Screen Test: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné*. New York: Abrams, Whitney Museum of American Art, 2006.
- Bart, Rolan. *Svetla komora*. Beograd: Rad, 2004.
- Benjamin, Walter. *Eseji*. Beograd: Nolit, 1974.
- Berg, Gretchen. “Nothing to Lose: An Interview with Andy Warhol” u *Andy Warhol: Film Factory*, ed. Michael O’Pray, 54–61. London: BFI, 1989.
- Buchloh, Benjamin. “Andy Warhol’s One Dimensional Art: 1956–1966” u *Andy Warhol*, ed. Annette Michelson, 1–46. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.
- Crimp, Douglas. “*Our kind of Movie*”: *The Films of Andy Warhol*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2012.
- Danto, Arthur C. *Andy Warhol*. New Haven, London: Yale University Press, 2009.
- Davis, Glyn and Gary Needham. “Introduction” u *Warhol in Ten Takes*, ed. Davis, Glyn and Gary Needham, 1–47. London: BFI, 2013.
- Foster, Hal. “Death in America” u *Andy Warhol*, ed. Annette Michelson, 69–88. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.

- Honeff, Klaus. *Warhol*. Köln: Taschen, 1993.
- Mekas, Jonas. "Notes After Reseeing the Movies of Andy Warhol" u *Andy Warhol: Film Factory*, ed. Michael O'Pray, 28–42. London: BFI, 1989.
- Merck, Mandy. "Susan Sontag's *Screen Tests*" u *Warhol in Ten Takes*, ed. Davis, Glyn and Gary Needham, 93–109. London: BFI, 2013.
- Murphy, J. J. *The Black Hole of the Camera: The Films of Andy Warhol*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012.
- Plat, Silvija. *Stakleno zvono*. Beograd: Nolit, 1976.
- Stojanović, Dušan. *Leksikon filmskih teoretičara*. Beograd: Naučna knjiga, Institut za film, 1991.
- Vitgenštajn, Ludvig. *Filozofska istraživanja*. Beograd: Nolit, 1980.
- Vitgenštajn, Ludvig. *Predavanja i razgovori o estetici, psihologiji i religioznom verovanju*. Beograd: Clio, 2008.
- Vorhol, Endi. *Filozofija Endija Vorhola*. Novi Sad: Matica srpska. Beograd: Cicero. Zemun: Pismo, 1995.
- Warhol, Andy and Pat Hackett. *POPism. Prvi deo 1960–1965*. Niš: SKC, 1989.

Dijana Metlić
University of Novi Sad
Academy of Arts

**WARHOL'S SCREEN TESTS:
FROM PAINTING TO *EXPANDED CINEMA* AND BACK AGAIN**

Summary:

This text explores Warhol's screen tests and tries to determine their significance for his artistic oeuvre. Approximately five hundred tests were made from 1964 to 1966 and they form a unique gallery of personalities who shaped the New York underground art scene during the 1960s. By examining the intrinsic characteristics of film as the art of moving images, Warhol created exceptional film portraits on the borderline between photography and film, part portraiture and part performance. This text analyzes Warhol's peculiar approach to film which mostly influenced the hybrid character of his screen tests and indicates that these works can be experienced as sufficient film portraits, or can be examined as an integral part of the artist's conceptual series and multimedia spectacles, which enabled him to move towards *expanded cinema* in the period of his collaboration with the rock band *The Velvet Underground*.

Keywords:

Andy Warhol, screen tests, portrait, painting, silk screen, film, screen