

Secolul 21

PUBLICAȚIE PERIODICĂ DE SINTEZĂ

LITERATURĂ UNIVERSALĂ

ȘTIINȚELE OMULUI

DIALOGUL CULTURILOR

FCS21

editată de
Uniunea Scriitorilor din România
și
Fundația Culturală Secolul 21

1-7/2002

442-448

Ștefan Aug. Doinaș

director

Geta Brătescu
director artistic

Alina Ledeanu

redactor șef

Livia Szász

redactor șef adjunct

Liviu Andreescu

Ilinca Anghelescu

redactori

Isabela Mateescu

secretar de redacție

Adriana Ghițoi

Monica Pillat

redactori asociați

Număr realizat de

Alina Ledeanu

■
Doina Nanu

■
Oscar-Gabriel Stănciulescu
machetare computerizată

Apariția acestui număr a fost sprijinită de:
Ministerul Culturii și Cultelor

PRO HELVETIA



PRO HELVETIA
Swiss Agency for Development
and Cooperation - SDC



DIREKTION FÜR ENTWICKLUNG UND ZUSAMMENARBEIT DEZA
DIRECTION DU DEVELOPPEMENT ET DE LA COOPERATION DDC
DIREZIONE DELLO SVILUPPO E DELLA COOPERAZIONE SDC
SWISS AGENCY FOR DEVELOPMENT AND COOPERATION SDC
AGENCIA SUIZA PARA EL DESARROLLO Y LA COOPERACION COS

© Pentru toate textele publicate în acest număr,
drepturile de autor aparțin revistei Secolul 21.

O dureroasă coincidență face ca problematica alterității, predominantă pentru Ștefan Aug. Doinaș în plan creator, civic și personal, să constituie tema acestui număr, ultimul în care el este prezent cu texte scrise la puțin timp înainte de a ne părăsi.

Dosarul volumului s-a deschis prin contribuțiile sale, traduceri sau texte originale de o excepțională valoare, care-l situează printre cei mai importanți teoreticieni ai domeniului. Le-a scris într-un interval limitat, cu o rapiditate ce ținea deopotrivă de geniul său și de sfârșitul pe care-l știa foarte aproape.

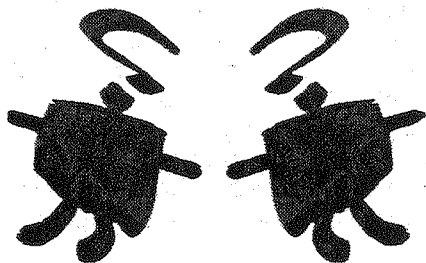
După plecarea lui, am fost tentați să le grupăm, omagial, într-un capitol distinct, chiar în deschiderea numărului; apoi am renunțat: revista îi va consacra curând un număr integral, cum i se cuvine unei personalități de asemenea anvergură. Am preferat, nu în ultimul rând, actuala formulă pentru firescul ei și pentru că ea marchează, simbolic și tutelar, permanenta lui prezență spirituală printre noi.

Devenită, din *Secolul 20*, *Secolul 21*, revista își continuă apariția în direcția benefică pe care i-a imprimat-o, în ultimul deceniu, Ștefan Aug. Doinaș.

Secolul 21

Către finalul *Vizuinii luminate*, personajul declară pe un ton pe care nu știu dacă să-l numesc resemnat sau revoltat: „Tot ce facem, tot ce gândim dispare în aer definitiv, pentru totdeauna. [...] Când umblați pe stradă, priviți în urma voastră și veți constata că în aer nu rămâne nimic. Când tăceți după ce ați vorbit, în aer nu rămâne nimic din ceea ce ați spus. În transparența aceasta mai teribil închisă ca o celulă, ne zbatem și ne topim acțiunile. Tot ce facem, tot ce trăim, lăsăm să se topească în aer și aerul pe locul acela se reface fără urmă. Toată claritatea lumii absoarbe viața noastră” (312).

Cu vorbele altui scriitor, iată, așadar, insuportabila ușurătate a ființei. Ca să aibă consistență, identitatea are nevoie de o materialitate pe care o descoperă din belșug în durerea fizică, spre a o pierde, însă, în durerea invizibilă și intangibilă a sufletului. Dacă, privind în urma noastră, cum ne îndeamnă Blecher, ne-am putea „constata” pe noi înșine, am avea confirmarea acestei materialități. Dar nu ar fi, totodată, confirmarea unei alterități?



Dincolo de complexul Peter Pan: Umbrele lui Warhol

Atunci când Wendy, din romanul lui J.S. Barries și mai târziu în filmul de desene animate al lui Walt Disney, hotărăște să coasă umbra ce-i lipsea prietenului ei de călcăiele acestuia, spectatorii înțeleg perfect că înțelesul simbolic trebuie lămurit: primind o umbră, Peter Pan se materializează; aș îndrăzni chiar să spun că își redobândește realitatea din care evada ori de câte ori dorea.

Avem de a face în cazul acesta cu o constrângere simbolică în care umbra reprezintă principiul realității, ce poate dispărea oricând, lăsându-și proprietarul într-o stare de totală uimire. Acesta este un mit modern care, odată integrat în filmul de desene animate al lui Disney, a devenit un mit american cu rădăcini pe cât de importante, pe atât de bogat în consecințe.

Nu am de gând, în cele de față, să pătrund în întreaga complexitate a personajului Peter Pan, băiețelul care nu dorea să ajungă om mare. Abordez subiectul doar pentru a examina una dintre multiplele fațete-cheie ale lumii și personalității lui Andy Warhol, artistul american care și-a lăsat amprenta incontestabilă asupra veacului său.

1981 a fost anul în care Warhol a creat unul dintre cele mai impresionante autoportrete, cunoscut sub titlul UMBRA, pe care l-a

Prezentul articol constituie forma revizuită și adăugită a unei conferințe ținută la Dia Center din New York, în iunie 1999, cu ocazia deschiderii unei expoziții dedicate Umbrelor lui Andy Warhol. Textul a fost publicat în limba germană în catalogul expoziției Schattenrisse (München, Lenbachhaus, 2001). Aș dori să adresez mulțumirile mele doamnei Lynne Cooke, director Dia Center, și doamnei Marion Ackermann, custode al Expoziției de la München, pentru permisiunea de a publica textul în paginile de față, precum și editurilor Reaktion Books (Londra) și Fink (München) pentru acordul de a folosi câteva citate din cartea mea Scurtă istorie a umbrei. (V.I.S.)

integrat într-o serie de zece imagini MITURI (F. Feldman/J. Schellmann, *Andy Warhol Prints. A Catalogue Raisonné 1962–1987*, ediția a III-a (New York, 1997), IIb, pp. 258–267). Datorită poziției finale în acea serie, dubla imagine a lui Andy Warhol capătă semnificația unei semnături în duplicat.

El privește spectatorul din profil, în timp ce prin umbra reflectată studiază forul interior al ficțiunilor pe care le prezintă și cărora le aparține în totalitate: Steaua, Unchiul Sam, Superman, Vrăjitoarea, Mammy, Howdy Doody, Dracula, Mickey Mouse, Moș Crăciun etc. și, în cele din urmă, el însuși: Umbra.

Nu este pentru prima oară când Warhol își face autoportretul și nici pentru prima oară când abordează tema aproape obsesivă a dublurii, dar este mai mult ca sigur că recurge pentru întâia oară la procedeul umbrei pentru a o exprima. În autoportretul său din 1967, ochii îi sunt întorși către spectator, cu mâna face un gest prin care își acoperă gura, capul se păstrează într-o poziție strict frontală, încadrat în mijlocul suprafeței picturale pe un fundal asimetric. Partea stângă este dominată de un ecran mai întunecat, astfel încât această jumătate a feței este atât de adânc implantată în umbra profundă, încât devine aproape invizibilă.

În anumite variațiuni ale acestui autoportret nu există distincții esențiale între fundalul întunecat și această jumătate de față, asigurând astfel o continuitate permanentă între chip și fundal. Umbra este, ca să zicem așa, atât interioară, cât și exterioară: ea divizează atât tabloul cât și chipul. Este modul lui Warhol de a ne invita să descoperim dubla sa natură. Diviziunea este totală. În autoportretul din 1981, fața este întoarsă pentru a putea produce o umbră cu nasul drept și maxilare puternice. Umbra și chipul formează o antinomie: umbra se întinde până în spațiul reprezentării, în timp ce fața este parțial tăiată în cadru. Autoportretul din 1981 se diferențiază de cel din 1967 prin faptul că propune o divizare exterioară, în care ectoplasma umbrei pare să se întindă în căutarea propriei sale libertăți.

Între aceste două fațete ale aceleiași obsesii, „portretul clarobscur” din 1967 și „portretul umbrei purtate” din 1981, se situează alte câteva autoportrete, cel mai important dintre acestea fiind cel pictat în 1978. Fără îndoială, acesta a fost un an crucial în cariera lui Andy Warhol, anul *Umbrelor*, expuse pentru întâia oară în 1979 la Galeria Heiner Friedrich din New York.

Pe un perete alb, chiar deasupra nivelului solului, pentru a accentua faptul că sunt plasate pe o linie de bază ce diferă de aceea a spectatorului, pânzele neînramate se succed una după alta într-un ritm susținut și urmează un traseu ce se încheie în punctul de pornire. Această friză

continuă și circulară este constituită, totuși, din unități independente. Ar fi greu să fie categorisite drept „tablouri”, dat fiind că nu ne-o permite nici forma, nici conținutul lor, ca să nu mai vorbim de contextul expozițional. Cea mai importantă caracteristică a acestor lucrări este, fără îndoială, faptul că, izolată din serie – cumpărată separat și expusă singură – o unitate se autoanulează. Mai mult decât atât, ele sunt „pânze” doar în sensul tehnic al cuvântului și este semnificativ faptul că Warhol a folosit polimeri sintetici pe care i-a aplicat prin tehnica serigrafiei pentru a transfera imaginea pe suportul respectiv (și anume cel moștenit de noi de la tradiția „tabloului”).

Mulți critici au văzut în ele un soi de dialog cu *Picturile albe*, create de Rauschenberg cu mulți ani în urmă.¹

Eu însumi am avansat o interpretare complementară și am insistat asupra faptului că Giorgio de Chirico s-a stins din viață pe vremea când Warhol lucra la ciclul său. Artistul italian a fost unul din idoli permanenți ai lui Warhol. (V.I. Stoichiță, *Short History of the Shadow* (Londra, 1997), pp. 202–217; *Scurtă istorie a umbrei* (Humanitas, București, 2000), pp. 225–248.) După părerea mea, ciclul lui Warhol aduce un ultim și tainic omagiu lui De Chirico, maestrul absolut al metafizicii umbrelor.

Dezbaterea din jurul acestui ciclu a ieșit în evidență cu ocazia expoziției de la Dia Center din 1999. Nu cred că este necesar să revin asupra ei. M-aș concentra mai curând asupra unei probleme paralele, mai exact asupra duplicării și multiplicării în autoportretele sale din 1978.

Warhol nu mai exploatase niciodată cu atâta intensitate modalitățile expresive ale negativului fotografic. Reducția și răsturnarea, acestea erau acum temele discursului său. Tehnica era aceeași cu cea utilizată la marea serie a *Umbrelor* (serigrafie pe polimer sintetic aplicat pe pânză). Este important să menționăm acest lucru, nu doar din cauza coincidenței (nicidecum gratuite) între acea serie și acest portret, dar și datorită implicațiilor ce derivă dintr-o „iconologie a materialelor”, atât de des neglijată de comentatori. (Pentru noțiunea de „iconologie a materialelor”, vezi G. Bandmann, „Bemerkungen zur einer Okologie des Materials” *Städel Jahrbuch*, N.F. (1969), pp. 75–100. Vezi și T. Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zur einer Ikonologie der Werkstoffe*, München, 1994, și cu privire la cazul special al lui Warhol, „Do it Yourself: Notes on Warhol's Techniques”, în K. McShine (ed.), *Andy Warhol. A Retrospective*, New York și Boston, 1986, pp. 63–80.) Ținând seama de toți factorii

1. Pentru receptarea acestei serii, vezi: P.S. Smith, *Andy Warhol's Art and Film* (Ann Arbor, 1986), pp. 198–202.

tehnici ai reprezentării și de încărcătura lor simbolică, am putea spune că autoportretul nu reprezintă doar imaginea în negativ și multiplicată a lui Andy Warhol, dar și imaginea lui polimerizată.

Potrivit *Micului dicționar enciclopedic*, polimerul este o substanță macromoleculară obținută prin polimerizare, a cărei moleculă este alcătuită prin unirea în lanț a unui număr oarecare de molecule de monomer. Polimerizarea este reacția chimică în urma căreia substanțe cu greutate moleculară mică, având caracter nesaturat (monomeri), se transformă în substanțe cu greutate moleculară mai mare (polimeri), păstrând aceeași compoziție procentuală și aceeași aranjare a atomilor în moleculă. Operațiunea aceasta produce materialul ajuns la modă în secolul XX și căruia i se spune, în general, material plastic. Din anii '60 ai secolului XX, Warhol va aplica, cu dublu sens, ceea ce îmi propun să numesc „polimerizarea imaginii”: în mod concret, prin plastificarea tehnică a reprezentării-asemănare și, simbolic, prin atribuirea unei unități netede, artificiale, indestructibile multiplicității vieții. În *Autoportretul* său din 1978, Warhol a împins la limita maximă această îngemănare dintre forma și tehnica reprezentării. Este o imagine bazată pe jocul dublu al negativului fotografic. Ca întotdeauna, negativul reprezintă obiectul în starea sa fantomatică.²

Warhol recursese la această metodă către sfârșitul anilor '60 și a refolosit-o în anii '70/80 în „seria inversată” a celor optsprezece Marilyn multicolore sau în cele douăsprezece Mona Lisa albe. Mesajul este clar și îi datorează foarte mult lui Marcel Duchamp.

Când, în 1978, ajunsese la vârsta de cincizeci de ani, Andy Warhol nu a avut brusc „revelația imaginii polimerice”. Se știe foarte bine că îi puneă întotdeauna pe o pistă greșită pe cei ce încercau să-i afle vârsta. S-ar putea, însă, să se știe mai puțin că în cele „de două ori trei autoportrete” din 1978, Warhol a exprimat într-o manieră modernă vechea temă a celor trei vârste ale omului. Ar fi greu să urmărim când și cum s-a născut interesul său pentru această temă tradițională, probabil cel mai bine reprezentată în celebra pictură a lui Tițian, aflată acum la Londra, studiată și îndelung analizată de Erwin Panofsky în cunoscuta și mult citita sa lucrare *Meaning in the Visual Arts*³. Panofsky, el însuși un mit în lumea

2. În legătură cu această problemă, vezi C.F. Stuckey, „Andy Warhol's Painted Faces”, *Art in America*, 68 (mai, 1980), pp. 112–119 și mai ales R.A. Steiner, „Die Frage nach der Person. Zum Realitätscharakter von Andy Warhols Bildern”, *Pantheon*, XLII (1984), pp. 151–157. Vezi acum și N. Baume/D. Crimp/R. Meyer, *About Faxe: Andy Warhol Portraits* (Cambridge, Mass., 1999).

3. E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (New York, 1955), pp. 146–167.

artei, înainte și mai ales după moartea sa în 1968 la Princeton, demonstrează că semnul tricefal (*signum triciput*) este folosit cu adevărat pentru a crea o complexă alegorie a înțelepciunii (*prudentia*) și a trecerii inexorabile a timpului.

Personal, sunt convins că Warhol a cunoscut această tradiție. Într-un desen realizat în același an, ideea (și forma) portretului tricefal apare chiar mai clar decât în serigrafie iar folosirea vechilor alegorii este cât se poate de vizibilă.

Cu siguranță, Warhol nu a avut nici o intenție de a da publicului său o lecție erudită despre „cele trei vârste ale omului” și despre virtuțile înțelepciunii umane. Dimpotrivă, aș spune, Warhol a propus o formulare nouă și originală a acestei vechi teme în perfectă concordanță cu propria sa filosofie. Această hermeneutică ar putea fi destul de corectă, deși documentele de care dispunem cu privire la subiect sunt pe cât de puține, pe atât de neconcludente. Caracteristica izbitoare a autoportretului lui Warhol se regăsește în cele două grupări de ființe tricefale.

Vechea reprezentare a ființei tricefale, ce a avut un rol atât de important în pictura lui Tițian și în sursele sale iconografice, devine mult mai clară, după lectura, atât de explicită, a operei lui Panofsky.

Notabila absență este compensată de portofoliul *Miturilor*, unde descoperim dialogul tainic dintre Mickey Mouse, animalul-mascotă al imagisticii americane, și autoportretul scindat al lui Warhol.

Să ne concentrăm puțin asupra acestei idei.

Dacă privim cele două mari pânze ce urmează ciclul de serigrafii al *Miturilor*, vom observa că lui Mickey Mouse i se conferă un loc central, în timp ce Warhol își destinează doar locul marginal. Trebuie să mai reținem și faptul că ambele cicluri – *Mickey Mouse* și *Umbrele* – sunt legate de un proces similar al „nerealizării”.

Dacă examinăm cele două coloane, privindu-le de sus în jos, vom putea vedea că, în partea inferioară a fiecărei coloane, personajele își pierd realitatea și printr-o inversiune negativ/pozitiv se transformă în propriile lor fantome.

În coloana *Umbrelor*, umbra purtată se schimbă din întunecată în luminoasă, în timp ce chipul luminat devine întunecat, o adevărată „umbră a umbrelor”, înainte de a pieri complet într-o beznă nediferențiată.

În coloana Mickey Mouse se observă un fenomen asemănător. Ultimul Mickey pare să fie tot atât de „nerealizat” ca și cel dintâi.

Umbra din coloana *Umbrelor* este un substitut al feței și viceversa, în timp ce pentru coloana *Mickey*, artistul recurge la un experiment în care sfârșitul este ecoul începutului, iar celebrul personaj al lui Disney nu pare să fie decât o ficțiune, o fantomă.

Presupun că acesta este și motivul pentru care, în 1981, Warhol a hotărât să adauge ciclului său de *Mituri*, o serigrafie uriașă, imediat după acel Mickey Mouse al său, reprezentând un *Double Mickey Mouse*.

Coincidențele cronologice transcend din nou limitele unor înlănțuiri pur metaforice, sau, ca să spunem mai exact, oferă un fundament acestora din urmă: Warhol – se știe acum, după numeroase cercetări – s-a născut la 6 august 1928 (dată descoperită de A. Brown, *Andy Warhol: His Early Works, 1947–1959*, New York, 1971), iar Mickey Mouse – potrivit istoricilor cinematografului și ai benzilor desenate – s-a născut la 18 noiembrie, în același an. Warhol și Mickey aparțin deci aceleiași „generații” și nu cred că greșesc afirmând că artistul a valorificat coincidența acestei taine atât de bine păstrată.⁴ Să analizăm imaginile direct. *Double Mickey Mouse* nu este doar dublu, este și uriaș, mai ales dacă îl comparăm cu dimensiunile unui șoricel normal: el măsoară exact 77,5 (109,2 cm). Dar Mickey Mouse nu este, bineînțeles, un șoarece normal. El este o mascotă, un simulacru, iar în această calitate dedublarea sa este firească. Cei „doi” din *Double Mickey Mouse* nu privesc dialectica original/copie, iar acest lucru constituie factorul cel mai îngrijorător: cei doi sunt atât originalul cât și copia. Identici și diferiți, ei sunt același și celălalt, interșanjabili și monumentali. Warhol îl (îi) înfățișează pe un fond din pulbere de diamant, procedează tehnic (și simbolic) adesea folosit de el la pseudoicoanele sale. Întregul demers ridică imaginea la înălțimile amețitoare ale postmodernismului, considerat drept epocă a creșterii și triumfului simulacrelor.⁵

Spre deosebire de *Double Mickey Mouse*, autoportretul intitulat *Umbra* abordează problematica reduplicării ca o consecință a unui clivaj. Umbra prezintă profilul unei persoane (Warhol) pe care o putem vedea (de asemenea) în poziție (cvasi) frontală. Să nu uităm că întreaga dialectică a reprezentării occidentale ne-a învățat că frontalitatea – și oglinda – constituie forma simbolică a relației dintre eu și același, în timp ce profilul – și umbra – constituie forma simbolică a raportului dintre eu și celălalt. (Pentru detalii vezi V.I. Stoichiță, *Short History of the Shadow*, pp. 22–42; *Scurtă istorie a umbrei*, pp. 26–37.)

Un astfel de demers nu trebuie să surprindă pe nimeni, dat fiind interesul mai vechi al lui Duchamp pentru umbră, pe de-o parte, și pentru tehnica răsturnării, pe de altă parte. În majoritatea autoportretelor sale, se

4. Pentru detalii, vezi: V.I. Stoichiță, „Les Ombres de Warhol”, *Les cahiers du Musée national d'art moderne*, 66 (Iarna 88), pp. 78–93 (mai ales p. 87) și V.I. Stoichiță, „Mickey Mao. Glanz und Misere der virtuellen Ikone”, în G. Boehm (ed.), *Homo Pictor* (sub tipar).

5. Vezi G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, 1968, pp. 164–168 și G. Deleuze, *Logique du sens*, pp. 292–307.

regăsește câte ceva din acest joc, dar mă voi limita în cele ce urmează doar la câteva exemple. Preferința pentru profil ca „semnătură” poate fi constatată de mai multe ori, atât în autoportretele fotografice din tinerețe, cât și în unele experimente mai târzii. De pildă, pentru monografia lui Robert Lebel, intitulată *Sur Marcel Duchamp* (1958), a desenat un frontispiciu în care chipul său apărea sub forma unui profil conturat pe fondul verde al celebrelor „cutii” (*cutia verde*). Această compoziție a fost folosită și pentru afișul expoziției organizate cu ocazia lansării cărții la librăria „La Hune” din Cartierul Latin. În această compoziție se recunoaște cu ușurință tradiția siluetei fizionomice ale lui Lavater. De ce nu a folosit Duchamp mai devreme această tehnică? Afișul pentru La Hune ne oferă o explicație cât se poate de clară: atât cartea, cât și expoziția pun în discuție un „Duchamp” misterios și, în ultimă analiză, indescifrabil.

În același context, ar trebui să subliniem faptul că, în aceeași perioadă, a mai realizat un autoportret în care profilul este în pozitiv și pe care, în copie, l-a trimis câtorva prieteni. Pentru orice persoană care cunoaște cât de cât retorica gesturilor lui Duchamp și tradiția lavateriană, calea este deschisă către o interpretare disociată a acestor două imagini: ca și la Lavater, pozitivul și negativul sunt complementare, dar – și aici apare intervenția lui Duchamp – profilul negru este cel care, deși rămâne indescifrabil, se oferă marelui public, iar profilul alb, deși nu este nimic altceva decât o iluzie, este destinat prietenilor, întrucât „originalul” nu mai există.

În timp ce profilul veșnic vesel al lui Mickey Mouse este imaginea alienată a „altuia”, în autoportretul său, Warhol creează o tensiune inexorabilă între cele două puncte de vedere. Fotografia se concentrează exclusiv asupra feței. Această față enormă (de aproape un metru pătrat) se revendică dintr-o retorică a măririi și dintr-un format ce nu aparține portretului pictural occidental, ci prim-planului cinematografic. Așa cum s-a spus de nenumărate ori, Warhol considera imaginea mai reală decât realul. Mărirea nu este decât una dintre metodele de hiperrealizare, o alta fiind dedublarea și multiplicarea. Aceasta din urmă, folosită din plin de Warhol în toate portretele sale postmoderniste, este abordată aici într-un mod foarte special: prin intermediul umbrei purtate. Umbra și fața formează o antinomie: umbra se întinde până în spațiul reprezentării, în timp ce chipul văzut din față este decupat de limitele lui. Unde ne aflăm? Fondul albastru ne reamintește de cer, culoarea neobișnuită a feței seamănă mai mult cu reflexiile dintr-o cameră obscură a unui fotograf. Pot cele două spații să se reconcilieze? Poate că da, dar cu o condiție, și anume ca îngemănarea să aibă loc în mod simbolic. În camera obscură a atelierului său, Warhol se

developează. Făcând acest lucru, el se „des-face”. Ceea ce vedem este atât autoportretul, cât și scenariul de producție. Evident, un autoportret/scenariu de producție ce nu putea fi creat decât în epoca fotografiei. Să privim umbra: este plată, unidimensională, iar forma ei, instabilă. Este rezultatul dezvoltării feței, nu doar în sensul unei fotograme, ci, mai concret, ca desfășurarea unui volum într-o suprafață.

„Văd totul astfel, suprafața lucrurilor, un soi de Braille mental, mâinile mele trec doar pe suprafața lucrurilor.”⁶

Sau:

„Dacă vreți să știți totul despre Andy Warhol, nu aveți decât să priviți la suprafață: picturile mele, filmele mele și pe mine, și iată-mă așa cum sunt. Nu este nimic în spatele ei.”⁷

Pentru că suprafața este *eul*, pentru că este persoana, extraordinara desfășurare a feței în umbra purtată nu mai este o operație de confirmare a „prezenței reale”, așa cum o dictase o întreagă tradiție a artei reprezentării occidentale. Este, în schimb, un demers ce vizează faza finală a hiperrealizării persoanei în propriul ei neant. Marea ectoplasmă proiectată pe un fond albastru stropit cu pulbere de diamant, fața fără profunzime și fără formă a aceluia care se examinează semnifică paradoxul reprezentării eului, văzută ca o dispariție monumentală, cosmică.

Aș putea încheia textul aici, dacă nu aș fi simțit că este de datoria mea să explic titlul. Din punctul în care am ajuns, putem admira complexitatea abordării marilor mituri de către Warhol. Nu cred că mai este necesar să explicăm legătura dintre Mickey și Umbre. În ceea ce privește povestea lui Peter Pan, lucrurile sunt mai complicate.

În autoportretul din 1981, Warhol, veșnicul copil, în ciuda celor cincizeci și trei de ani ai săi, declara că umbra sa era mai puternică, mai importantă și mai reală decât propria sa persoană.

6. Citat din C. Berg, „Andy: My True Story”, *Los Angeles Free Press* (17 martie 1967), p. 3. Vezi și Cl. Lebensztejn, „Braille mental”, în *Critique*, 522 (1990), pp. 875–890.

7. Citat din G. Berg, „Andy: My True Story”, *Los Angeles Free Press* (17 martie 1967), p. 3. Vezi și B.D.H. Buchloh, „Andy Warhol's One-dimensional Art: 1956–1966”, în K. McShine (ed.), *Andy Warhol, A Retrospective View* (New York/Boston, 1986), pp. 39–61.

Un singur pas în plus și însuși principiul realității „cusute” își va revendica independența. Autoportretul nu este decât o metaforă și trebuie să așteptăm câțiva ani pentru a afla adevărul din gura artistului. În 1985, Warhol a imaginat o instalație în Zona Cluburilor de Noapte din New York, pe care a numit-o *Sculptura invizibilă*. (Vezi K. McShine (ed), *Andy Warhol. A Retrospective* (New York/Boston, 1986), p. 419.) Pe o mică platformă de lângă un pedestal, îl putem vedea pe Andy Warhol îmbrăcat (ca de obicei) în negru, cu una din perucile sale argintii pe cap. Propria sa fantomă. Ca un negativ fotografic, această instalație îl transformă în imaginea lui, în propria sa fantomă. Cei ce au fost martorii acestei scene aveau să și-l amintească pe Warhol părăsindu-și din când în când locul de pe platformă. Inscriptia de pe perete – „Andy Warhol: «sculptura invizibilă»” – rămâne ambiguă.

Nu există nici o posibilitate de a explica legătura dintre subiectul și obiectul reprezentării, cu excepția tăcerii sugerate de către Warhol însuși. Dacă Peter Pan avea nevoie ca umbra să-i fie cusută de el pentru a deveni „real”, Warhol s-a văzut ca fantomă a eului său invizibil, adevărul fiind că pe acel pedestal nu se află *nimic* și, ceea ce este mai important, în apropierea pedestalului gol, pe platformă, nu se află *nimeni*.

În românește de DELIA RĂZDOLESCU

