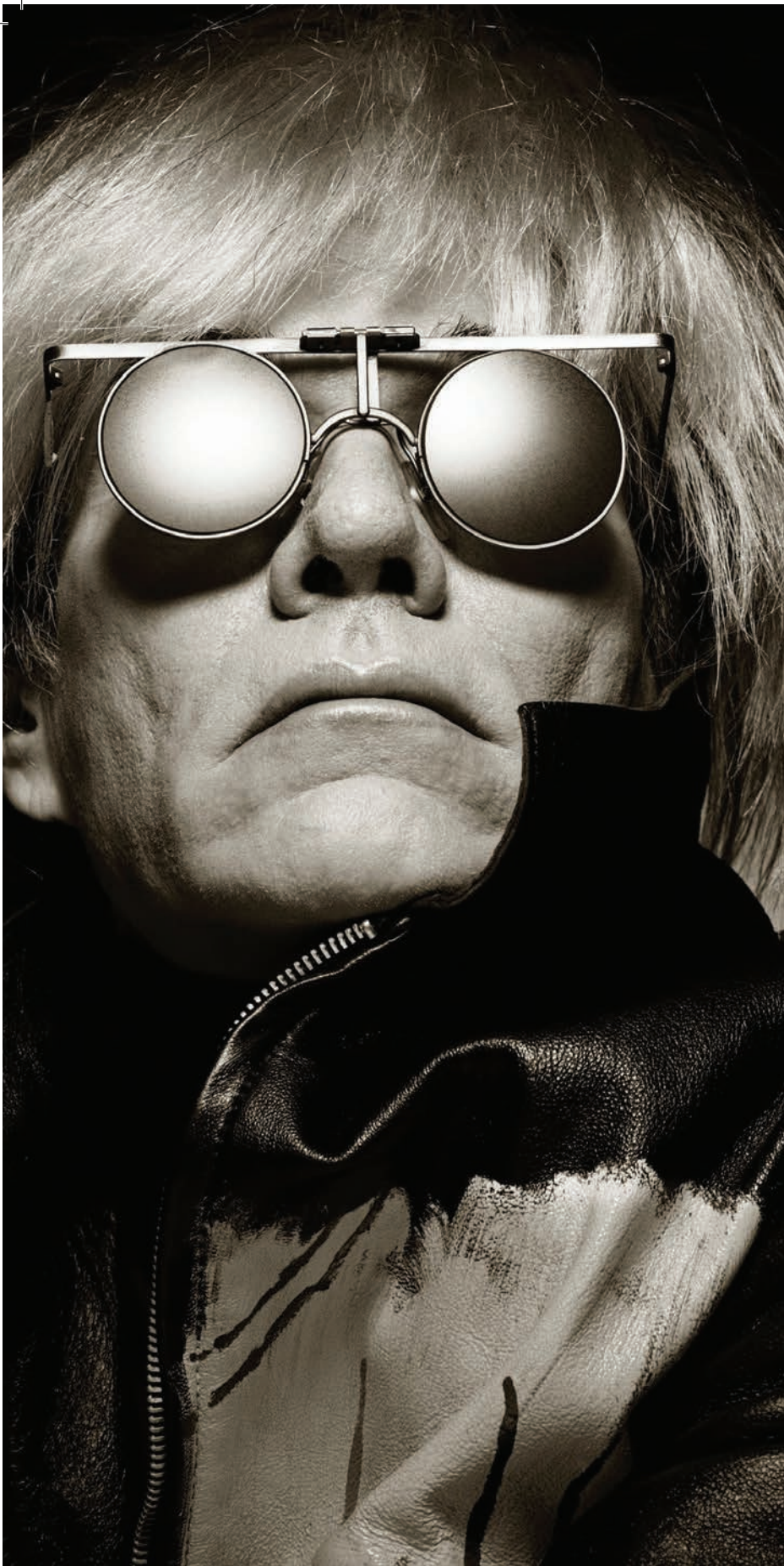


1. S. I. Witkiewicz: *Autoportret na wycieczce w górach*, lata 30., Kolekcja Stefana Okotowicza (dalej: KSO).

2. A. Watson, *Andy Warhol (Terminator)*, 1985, Galeria Camera Work, Berlin.

Autor dedykuje tekst Cioci Helenie Helena Zofia Średniawa (1917–2002), etnografka, historyczka sztuki, badaczka kultury Podtatrza, kustosz Muzeum Tatrzańskiego im. Dra T. Chałubińskiego w Zakopanem, promotorka twórców ludowych, laureatka Nagrody im. Oskara Kolberga.





Marek Średniawa

Dwaj panowie W – Witkacy i Warhol, czyli od Firmy do Fabryki

*Klient musi być zadowolony.
Nieporozumienia wykluczone.*
S. I. Witkiewicz

*Robienie pieniędzy jest sztuką, praca jest sztuką,
a dobry biznes jest największą sztuką.*
A. Warhol

Prolog

Gdy próbuje się spojrzeć na postawę twórczą i dzieło Witkacego ze współczesnej perspektywy, jedną z intrygujących możliwości jest konfrontacja z działaniami i dorobkiem Andy’ego Warhola. Na niektóre wątki – złożoność postaw twórczych, ich powiązanie z filozofią i celebracją własnej osoby oraz na interpretację portretów i autoportretów zwrócili już uwagę Wojciech Sztaba¹

¹ W. Sztaba, *Witkacy. Historia artysty w poszukiwaniu Czystej Formy*, Herrenberg 2004, s. 3.



3. M. Cooper, *Portret Andy'ego Warhola*, 1965, Dom aukcyjny Bonhams.
 4. S. I. Witkiewicz, *Portret wielokrotny*, 1917, KSO.

i Stefan Okołowicz². Szerszą analizę przedstawił w niepublikowanych wystąpieniach konferencyjnych Marek Bartelik³. Wiele związków i podobieństw w działalności Firmy Portretowej i Fabryki (The Factory) dostrzegł również sam autor niniejszego tekstu w swoich poprzednich opracowaniach⁴.

-
- 2 S. Okołowicz, *Stanisława Ignacego Witkiewicza „portret wielokrotny”, „fotografia wielokrotna” czy „fotografia pięciokrotna”?*, „Rocznik Historii Sztuki” 2006, t. XXXI, s. 173–186.
- 3 M. Bartelik, wystąpienie *Men without Qualities: Witkacy and Warhol, Two Notorious Celebrities with the Masses in the Background* na konferencji *Rebels, Martyrs and The Others: Rethinking Polish Modernism*, Birkbeck College, Londyn 12–13 czerwca 2009 oraz *Witkacy and Warhol* na sesji *Witkacy – 21st Century Perspectives*, Waszyngton 29 kwietnia – 1 maja 2010.
- 4 M. Średniawa, *Realnymi i wirtualnymi tropami Witkacego*, [w:] *Witkacy: bliski czy daleki? Materiały międzynarodowej konferencji 2009 r. z okazji 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk, 17–19 września 2009*, red. J. Degler, Słupsk 2013, s. 569–572 i *Wirtualny*

Witkacy i Warhol należą do tej wyjątkowej kategorii postaci w światowej kulturze i sztuce, które najtrafniej charakteryzuje słowo *polimat*⁵, akcentujące wszechstronność i osiągnięcia w wielu dziedzinach. Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) – teoretyk sztuki i teatru, filozof, dramaturg, pisarz, malarz, rysownik, fotograf, krytyk i publicysta, a nawet okazjonalny poeta, kompozytor i librecista. Andy Warhol (1928–1987) – malarz, rysownik, rzeźbiarz, filmowiec, fotograf, grafik reklamowy, producent muzyczny, performer, okazjonalny dramaturg i scenograf, pisarz i wydawca. Dwaj twórcy o środkowoeuropejskich korzeniach, którzy stanęli wobec konieczności zmierzenia się z procesami



- Witkacy*, [w:] *Przyszłość Witkacego*, red. T. Pękala, Kraków 2010, s. 335–349.
- 5 Od greckiego *polymathēs* – „wiele wiedzący” za: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa 2003.



gwałtownych przemian w sztuce, kulturze, nauce, gospodarce i towarzyszącymi im zmianami społecznymi.

Różnica pokoleniowa oraz inne okoliczności kulturowe i geopolityczne sprawiły, że Witkacy za życia był poza Polską artystą praktycznie nieznanym, a rozwój jego kariery ograniczył „szklany sufit” środkowoeuropejskiego zaścianka. Natomiast Warhol – syn rusińskich emigrantów z wioski Miková w północnej Słowacji, urodzony i wykształcony już w Stanach Zjednoczonych, dziedzicząc cały dorobek modernizmu wraz z nowymi społeczno-politycznymi kontekstami, zdołał rozwinąć karierę w iście amerykańskim stylu od „pucybuta sztuki”⁶ do najbardziej rozpoznawalnego artysty-celebryty XX w.



6 Warhol zaczynał jako grafik reklamowy, projektując m.in. reklamy butów dla firmy Israela Millera.

Firma, fabryka i warsztat

Terminy „firma” i „fabryka” wytyczają granicę między dwoma paradygmatami wytwarzania produktów i świadczenia usług. „Firma” wywodzi się od włoskiego *firma*, oznaczającego podpis, *firma-re* – podpisywać, co podkreśla aspekt personalny. Współczesny kodeks cywilny zobowiązuje przedsiębiorców do występowania pod szyldem firmy w umowach, ofertach i reklamach – umożliwia to wskazanie wytwórcy-autora produktów.

Fabryka, w odróżnieniu od firmy, charakteryzuje się masową skalą procesu wytwarzania, która może wymagać specjalistycznych maszyn wraz z ich obsługą. Czynniki rynkowe i ekonomiczne wymuszają na fabryce daleko posuniętą racjonalizację produkcji, co prowadzi do uniformizacji zarówno komponentów, jak i produktów końcowych, które są dostarczane w długich seriach różniących

się co najwyżej detalami, np. kolorem, konfiguracją czy akcesoriami. Konsekwencją takiego sposobu postępowania jest anonimowość produktów.

Malarstwo jest współcześnie uważane za sztukę, ale dawniej było zwykłym rzemiosłem. Do XIX w. wizja malarza pracującego w odosobnieniu, którego głównym celem była własna ekspresja, praktycznie nie istniała. Od średniowiecza malarze, podobnie jak inni rzemieślnicy, byli zrzeszeni w gildiach, które ustalały relacje między mistrzem-majstrem i podległymi mu pracownikami oraz nadzorowały metody pracy i wykorzystywane materiały. Typową formą działania były warsztaty prowadzone przez mistrza mającego uczniów. Reprezentatywny przykład stanowi pracownia Rubensa, w której strona kreatywna i koncepcyjna należała do mistrza, natomiast wykonanie obrazów było w części powierzane wykwalifikowanym asystentom pracującym nad fragmentami malowideł, rysunkami, szkicami olejnymi i modelunkiem miedziorytów. Opisany sposób powstawania dzieł stanowi dla historyków sztuki źródło kłopotów przy atrybucji. Przypisanie obrazu konkretnemu artyście zakłada, że jest on autorem pracy w całości lub w znacznym stopniu. Stwierdzenie o pochodzeniu obrazu z pracowni określonego malarza oznacza natomiast, że jest on jego pomysłodawcą, ale dzieło mogło zostać wykonane przez pomocników pod jego kontrolą, a sam mistrz, być może, jedynie je wykończył i opatrzył podpisem. Problem autorstwa, tak istotny od kiedy powstały muzea, galerie i rozwinął się globalny rynek sztuki, istniał zatem od dawna.

Pochodną kwestii autorstwa dzieł jest odróżnienie oryginału od kopii. Walter Benjamin uważał, że kopia jest okaleczoną wersją oryginału, ponie-

5. J. Głogowski,
Nena Stachurska,
ok. 1930, Ossoli-
neum.



6. S. I. Witkiewicz,
*Portret Neny Sta-
churskiej*, 9 maja
1931, Muzeum
Tatrzańskie.

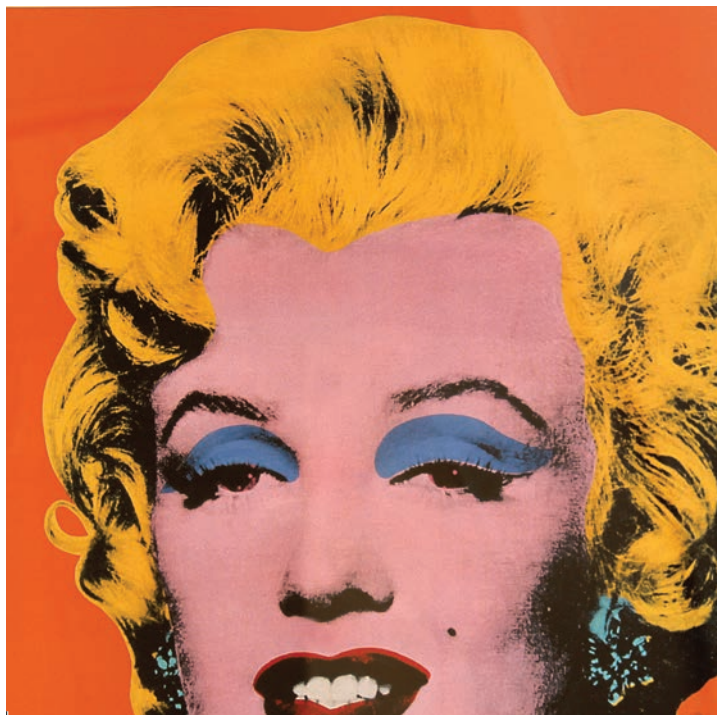




7. G. Kornman,
Marilyn Monroe,
fotos reklamowy
do filmu *Niagara*,
1953, który był dla
Andy'ego Warhola
podstawą do serii
siodrukowych
portretów aktorki,
domena publiczna.



8. A. Warhol,
Złota Marilyn, 1967,
edycja Sunday
B. Morning.



waż utraciła swój pierwotny związek z miejscem i czasem powstania, oraz że jest pozbawiona „aury” wynikającej z zanurzenia w tradycji. Powstanie szybkich i tanich technik rejestracji i reprodukcji obrazów, od klasycznej fotografii po współczesne cyfrowe media, finalnie zatarło granicę między kopią a oryginałem. Pierwszym krokiem ku temu był gest Marcela Duchampa. Artysta przez prowokację – arbitralne wyróżnienie pospolitego przedmiotu – utożsamiał i podniósł do rangi dzieła sztuki wytwarzane seryjnie produkty fabryczne jako dzieła „gotowe”, „ready-made”. W ten sposób zakwestionował tradycyjnie pojmowany status i sens sztuki. Jego następcami stali się Witkacy i Warhol, każdy na swój własny sposób.

Koniec Sztuki

Witkacy, zauważając „mechanizujące się życie”, zanik indywidualności i wieszcząc „koniec sztuki” zarówno w tekstach teoretycznych (por. *O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym*⁷), jak i w dramatach (Leon w *Matce*: „Sztuka upadła i niech koniec jej będzie lekki – można się bez niej obejść zupełnie dobrze”⁸), traktował po części założenie Firmy Portretowej jako konceptualny gest w groteskowej formie, a jednocześnie sygnał ostrzegawczy i demonstrację odrębności

-
- 7 S. I. Witkiewicz, *O zaniku uczuć metafizycznych w związku z rozwojem społecznym*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, [t. 8:] *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002, s. 189 i n.
- 8 S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 7:], *Dramaty III*, oprac. J. Degler, Warszawa 2004, s. 186–187.

swoich przekonania o Sztuce przez duże „S”. Produkty Firmy zawierają z jednej strony silny rys indywidualności twórcy, ponieważ są sygnowane przez autora i opatrzone szczegółowymi adnotacjami dotyczącymi stanu jego świadomości w trakcie powstawania dzieła, a z drugiej widać w nich dążenie do uchwycenia charakterystyki psychologicznej portretowanych osób. Po kilkunastu latach działania Firmy jej założyciel konstatuje, choć w nieco innym kontekście:

Jako właściciel wielkiej firmy gębowzorów, czyli będąc po prostu psychologicznym portrecistą, mam tę wadę, że gęba ludzka w niesamowity sposób mnie interesuje. Normalnie idąc po ulicy, musiałem każdą twarz zarejestrować: wziąć ją w siebie, szybko strawić, „intuicyjnie” określić i wyrzygać⁹.

Witkacy mimo stanowczej deklaracji o zerwaniu ze sztuką nie potrafił jednak przestać być artystą w tradycyjnym znaczeniu tego słowa.

Warhol, śledząc poczynania współczesnych mu twórców, już na początku kariery doszedł do podobnego przekonania jak Witkacy. Uważał, że sztuka osiągnęła kres rozwoju i, krytykując dominujący w tym czasie ruch abstrakcyjnego ekspresjonizmu, wyraził to wprost w wywiadzie z 1963 r.: „Sztuka umarła [...]. Nikt nie myśli. Nikt już nie używa wyobraźni. Wyobraźnia się skończyła”¹⁰. Rozumiał zachodzące procesy i miał do nich ironiczny dystans, ale zarazem perfekcyjnie się w nie wpisywał, a nawet wzmacniał ich dynamikę praktykami artystycznymi. W innym z wywiadów powiedział:

9 S. I. Witkiewicz, *Dzieła zebrane*, [t. 12:] *Narkotyki. Nieumyte dusze*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1993, s. 254.
10 K. Goldsmith, *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews 1962–1987*, New York 2004, s. 23. Wszystkie tłumaczenia w artykule – autor.

9. S. I. Witkiewicz,
Portret Neny Stachurskiej,
23 kwietnia 1931.
Muzeum Pomorza Środkowego
w Słupsku (dalej: MPŚ).



10 S. I. Witkiewicz,
Portret Neny Stachurskiej, 9 kwietnia 1930, KSO.





11. A. Warhol,
*Portret Marilyn
Monroe*, 1967, Tate
Modern.



12. A. Warhol, *Marilyn Monroe*, 1967,
Dom aukcyjny
Sotheby's.



„Jeśli nie możesz czegoś pokonać – przyłącz się do gry”¹¹. Natomiast Witkacy, w odróżnieniu od Warhola, wyznaczył sobie wewnętrzną czerwoną linię i do końca zachował wiarę w możliwość przeżycia metafizycznego, które towarzyszy prawdziwej Sztuce. Warhol nie zawahał się pójść dalej i przekroczył wiele granic – kiczu, pustki, zamierzonej powierzchowności, automatyzacji właściwej dla maszyn i taśmy produkcyjnej, a w konsekwencji również pozornego zaniku indywidualności twórcy. Przyjął postawę zdystansowanego, wręcz obojętnego obserwatora rejestrującego przepływ jałowych przekazów informacyjnych i reklamowych oraz towarzyszących im obrazów stanowiących ikony kultury masowej i społeczeństwa nastawionego na bezrefleksyjną konsumpcję, gdzie tragiczne przeplata się z trywialnym. Paradoksalnie dokonał też aktu kreacji polegającego na wyrzeczeniu się sztuki i uczynieniu z powszechnie dostępnych towarów symboli i znaków nowej formy sztuki popularnej – pop-artu. Nie przeczy temu w rozmowie z 1963 r. z dziennikarką Gretchen Berg (G. B.):

G. B.: Co ci się podoba?

A. W.: Powierzchnia.

G. B.: W takim razie to wszystko, co możemy zobaczyć; jeżeli chce się poznać Andy’ego Warhola, to wystarczy spojrzeć tylko na Twoje obrazy i Twoje filmy, i to wszystko.

A. W.: No tak.

G. B.: Pod spodem nie ma nic.

A. W.: Nie, nie ma¹².

Wypowiedź ta zaskakująco współbrzmi z mottem powieści Witkacego *622 upadki Bunga, czyli*

11 A. Michelson, B. H. D. Buchloh, *Andy Warhol*, Cambridge, MA 2001, s. 71.

12 Zob. warholstars.org/Warhol_Danto_2.html (dostęp: 18 października 2023).

Demoniczna kobieta: „Głębia ziewa na powierzchni, a powierzchnia okazuje się dnem głębi”.

Firma Portretowa „S. I. Witkiewicz”

Witkacy, nie widząc zainteresowania swoją realizowaną według założeń Czystej Formy, „wysoką” twórczością malarską, w 1924 r. porzucił malarstwo olejne. Stało się to również pod presją innych czynników, w tym kłopotów finansowych. Sam artysta napisał: „Wystawiam tego roku same portrety, ponieważ moich kompozycji nikt nie ceni, nie potrzebuje i nie kupuje, a krytyka je przemilcza lub pisze o nich rzeczy nieistotne, a nawet czasem bzdury”¹³, a także:

Dążyłem konsekwentnie do przeprowadzenia mojej teorii w praktyce, ale nie programowo i przez gwałt, tylko drogą naturalnego rozwoju od naturalistycznego, ale kompozycyjnego pejzażu, poprzez kompozycje obciążone znacznie treścią literacką i portrety, już wtedy psychologiczne, a nie cieleśnie-naturalistyczne, aż do ostatnich kompozycji w r. 1924, w których zakończyłem moją artystyczną pracę w malarstwie, uznawszy wysiłki dalsze w tym kierunku za bezpłodne, niezależnie zupełnie od jakichkolwiek koniunktur powodzenia czy niepowodzenia, na które uwagi nigdy nie zwracałem¹⁴.

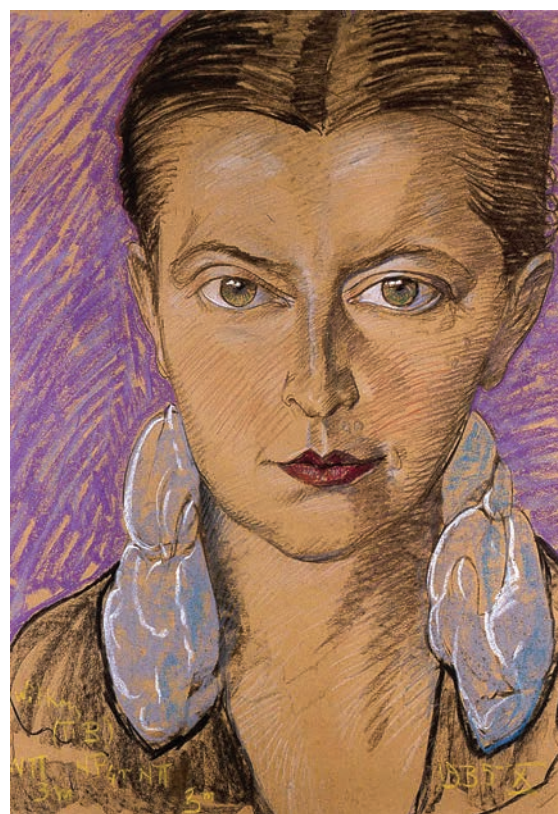
Od tej pory zajął się wykonywaniem portretów na zamówienie według określonych przez samego siebie zasad. *Regulamin Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz”*¹⁵ informował nie tylko o dostępnych wzorcach – typach portretów (A, B, B+d, C, D,



13 S. I. Witkiewicz, *Parę dość stosunkowo luźnych uwag o portrecie w ogóle i moich portretach w szczególności*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, [t. 10:] „O Czystej Formie” i inne pisma o sztuce, oprac. J. Degler, Warszawa 2003, s. 23.
14 Tenże, *Bilans formizmu*, [w:] tamże, s. 123–124.
15 Tenże, *Regulamin Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz”*, [w:] tamże, s. 27–31.



13. S. I. Witkiewicz, *Portret Neny Stachurskiej*, kwiecień 1929, MPŚ.



14. S. I. Witkiewicz, *Portret Walerii Marii Głogowskiej*, październik 1935, MPŚ.



15. A. Warhol, *Prze-
strzelona jasno
Niebieska Marilyn
Monroe*, 1964.
Kolekcja Petera
Branta.



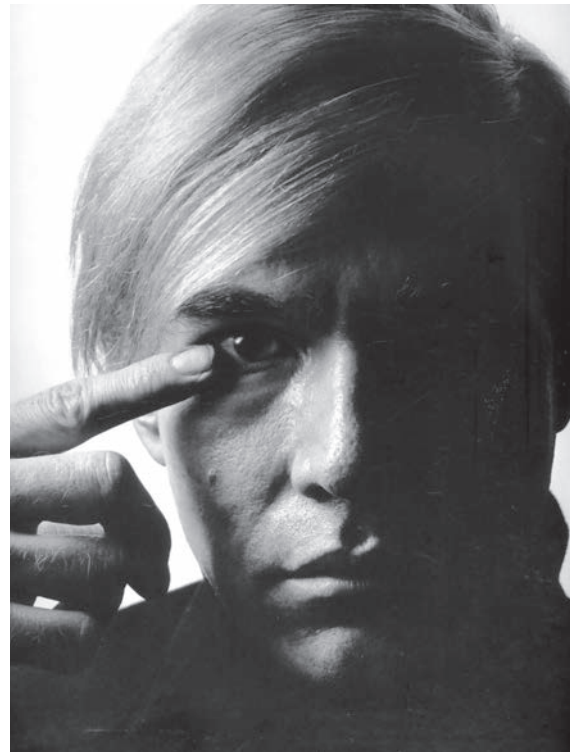
16. A. Warhol,
Carolina Herrera,
1979, wł. prywatna. ■

E, B+E), technice wykonania, cenniku i regułach współpracy z klientem, ale był też swoistą formą manifestu artystycznego właściciela¹⁶. Komercyjny charakter Firmy podkreślały język i forma *Regulaminu*, utrzymane w konwencji umów biznesowych, a także świadoma eliminacja terminów „sztuka”, „artysta”, „dzieło” czy „obraz” oraz uwzględnienie w § 15 wynagrodzenia dla „agentów firmy” pozyskujących zamówienia. Największą popularnością cieszył się typ B – w zasadzie realistyczny – „wylizany”, z ewentualną idealizacją czy „upiększeniem” modelu po lekki rys karykaturalny (wariant B+d). W wytworach Firmy można dostrzec doświadczenia z psychologicznej fotografii portretowej – ciasny kadr, wyeksponowanie oczu i zalecane przez ojca za Rembrandtem „nieustraszone spojrzenie sięgające do dna wzroku modelu”.

Komercyjna skala „produkcji” portretów wymagała stosowania szybkiej i taniej techniki. Stąd wybór połączenia suchego pastelu, węgla, kredek i ołówka, co zapisano w § 8 *Regulaminu*. Mimo ograniczenia liczby typów, Witkacy w przewrotny sposób obwarował się prawem do wspomaganego używkami trybu „artystycznego”, wprowadzając „bezcenny” typ C z wariantami – z granicznym przypadkiem kompozycji abstrakcyjnej (Czystej Formy). Był on zarezerwowany głównie dla przyjaciół i osób bliskich.

Według różnych szacunków Witkacy wykonał od 5 do 7 tys. portretów, w większości w znormalizowanym formacie około 65 × 48 cm, niemal każdy opatrując podpisem, datą i rozbudowaną

16 O Firmie Portretowej „S. I. Witkiewicz” zob.: A. Kostołowski, *Firma Portretowa „S. I. Witkiewicz”*, „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 3, s. 59–65, nr 4, s. 62–69; B. Zgodzińska, *Witkacy w Słupsku. Firma Portretowa „S. I. Witkiewicz” / Witkacy in Słupsk: The „S. I. Witkiewicz” Portrait Painting Firm*, tłum. B. Brodniewicz, Słupsk 2010; P. Piotrowski, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Warszawa 1989; W. Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 112–122.



sygnaturą. Zawierała ona skróty odnoszące się do stanu świadomości twórcy i okoliczności powstania dzieła (np.: NP, NΠ, napafot, C, Co, Et, Peyotl, Mesk) oraz adnotacje, zarówno poważne, jak i żartobliwe czy wręcz groteskowe. Gdy sam uważał portret za nieudany, kwalifikował go jako typ U – „upadek talentu” lub „talent umarł”, i sygnując dzieło jednym z wielu wymyślonych *ad hoc* pseudonimów, np.: „Maciej Witkasiewicz”, czynił gest uchylecia się od autorstwa. Mimo oficjalnego oświadczenia, że: „[...] zakończył swą artystyczną pracę w malarstwie”, Witkiewicz nadal wystawiał swe dzieła pod szyldem Firmy, kontynuując grę z publicznością i krytykami. W budzący dziś uśmiech sposób zauważa to prasa, m.in. „Ilustrowana Republika” pod nagłówkiem: „«Witkacy» założyli fabrykę portretów. Oryginalny pomysł znakomitego malarza i poety. «Regulamin dla klientów». Nie wolno krytykować. Umowa na raty i weksle” omawia przedsięwzięcie, stwierdzając, że: „Malarstwo jest handlem i rzemiosłem, ale taki «kupiec» musi mieć wielki talent” i konkludując: „Regulamin Witkacego idzie niewątpliwie z duchem czasu. Stawia malarstwo portretowe na

17. S. I. Witkiewicz,
Kolaps przy lampie,
ok. 1913, KSO.

18. P. Halsman,
*Portret Andy'ego
Warhola*, 1968,
Philippe Halsman
Archive.

płaszczyźnie organizacyjnej i handlowej jak każde inne rzemiosło...”¹⁷.

Autor *Szewców* jako jeden z pierwszych, jeszcze w czasach początków radia, kina i prasy popularnej, ostrzegał przed zagrożeniami towarzyszącymi rozwojowi kultury masowej. Obawiał się komercjalizacji, presji popularności i wypierania „treści istotnych” przez to, co dziś nazywamy „sformatowanymi” mediami, które kierują się głównie kryterium oglądalności czy słuchalności. Walczył z gnuśnością umysłową, brakiem kompetencji krytyków i hochsztaplerstwem artystycznym jako teoretyk sztuki, krytyk i polemista, a także jako artysta – posługując się, oprócz poważnej argumentacji, parodią i groteską. Obnażał pustkę myślową dadaistów i parodiował manifesty artystyczne futurystów, kpiąc z nich m.in. w jednodniówce „Papierek Lakmusowy”. Opublikował w niej groteskowy *Manifest (Fest-mani)* piurblagistów i zbiór ich „najlepszych utworów” sygnowany przez wymaginyowanych twórców. Należeli do nich



17 „Ilustrowana Republika” 1929, R. VII, nr 166, s. 4.



bądź programowo nieakceptowanymi zjawiskami i trendami, w szczególności antyintelektualizmem i zanikiem indywidualności.

Fabryka Warhola

Początki Fabryki sięgają 1963 r., kiedy Warhol kupił loft przy ulicy East 47th w Nowym Jorku. Jej lokalizacja z czasem się zmieniała, ale nazwa pozostała. Powstanie „Oddziału Portretowego” Fabryki – Warhol Enterprises w połowie lat 70. poprzedziła, podobnie jak u Witkacego, deklaracja artysty o zerwaniu z malarstwem: „Już nie maluję,

Marceli Duchąński-Błaga, Tristan de Tourmentelles i Paul Desbauches, kojarzących się z krytykowanymi i wyśmiewanymi dadaistami i futurystami, m.in. Marcellem Duchampem i Tristanem Tzarą, a jednocześnie swoim brzmieniem sugerujących gwałtowne zamieszanie, rozpustę¹⁸. Była to osobista forma reakcji na miałość intelektualną i bezkrytyczne poddawanie się modom przez rodzimych artystów. Choć Witkacy ostro krytykował komercjalizację i schlebienie masowemu gustom, to sam był konsumentem kultury popularnej i wykorzystywał jej chwyt i schematy (po przetworzeniu ich do karykaturalnej lub groteskowej formy) jako materiał dla własnej twórczości. Schemat filmu akcji posłużył za szkielet konstrukcyjny dramatu *Szalona lokomotywa*. W *Sonacie Belzebuba* piekło przypomina wystrojony kabaret, a na jednym z rysunków *Księżę Ciemności kusi św. Teresę przy pomocy kelnera z Budapesztu*. Witkiewicz wytyczył jednak wyraźną granicę między postawą własną a krytykowanymi



18 Franc. *tourmente*: gwałtowne niepokoje społeczne lub polityczne, zamieszanie rewolucyjne; franc. *débauche*: rozpusta, rozwiązłość.

19. J. Głogowski, *Stanisław Ignacy Witkiewicz – seria min*, 1931, KSO.

20. A. Warhol, *seria min*, ok. 1963, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.



zarzuciłem to około rok temu i teraz robię tylko filmy. [...] Malarstwo było tylko fazą, przez którą przeszedłem”¹⁹.

Fabryka oferowała klientom portrety wykonywane szybką i prostą techniką łączącą fotografię



19 K. Goldsmith, *I'll Be Your Mirror...*, dz. cyt., s. 88.



i sitodruk z malarstwem i rysunkiem, w znormalizowanym formacie około 1 × 1 cm, w cenie 25 tys. dolarów za pierwszy, 15 za drugi, 10 za trzeci i 5 za kolejne, co można uważać za niepisany „regulamin”. Podczas sesji z modelem Warhol robił kilkadziesiąt fotografii polaroidem umożliwiającym natychmiastowe uzyskanie zdjęcia, z których wybierał kilka ujęć do przeniesienia na błony fotograficzne w formacie około 20 × 25 cm. Następnie wybierał obraz i po wykadrowaniu „upiększał” klienta, zwykle przez wydłużenie szyi, zmniejszenie nosa, uwydatnienie ust, rozjaśnienie karnacji itp. Kolejnym etapem było przygotowanie kolorowego podkładu, nanoszenie na podmalówkę sitodrukowej podobizny uzyskanej z powiększenia i ewentualne ręczne wykończenie detali²⁰. Jedna fotografia służyła jako szablon dla wielu obrazów w różnych wariantach kolorystycznych oraz dla dzieł stanowiących multi-

20 Warhol zlecał współpracownikom wstępne podmalowanie rulonów płótna dwoma kolorami tła: cielistym dla mężczyzn i różowym dla kobiet, by od razu mieć je gotowe do wykonania portretu.

21. S. I. Witkiewicz, *Autoportret „pęknięty”*, ok. 1910, KSO.

22. A. Warhol, *Autoportret z kamuflażem*, 1986, Philadelphia Museum of Art.

plikację wybranego motywu lub kadru. Najbardziej znanym przykładem jest seria portretów Marilyn Monroe z lat 60., w szczególności *Dyptyk Marilyn* i *Złota Marilyn* powstałe w 1962 r. wkrótce po śmierci aktorki. W tym przypadku Warhol wykrzystał gotową fotografię reklamową autorstwa Gene’a Kornmana do filmu *Niagara* (1953). Dyptyk tworzą dwa płótna z mozaiką 5 × 5 powtórzonego zdjęcia Marilyn w różnych wariantach barwnych. Lewa część zawiera wizerunki w jaskrawych kolorach, natomiast prawa to stopniowo zanikające srebrzyste, czarno-białe portrety.

Opisana procedura pozwoliła Warholowi rozwinąć seryjną produkcję dzieł, zwłaszcza że często ograniczał swój udział do nadzoru fazy powstawania obrazów, a wykonanie powierzał asystentom. Historia zatoczyła koło. Fabryka, działając w XX w. w odmiennych warunkach społecznych, gospodarczych i kulturowych, w istocie odtworzyła wiele elementów ze sposobu funkcjonowania dawnych warsztatów malarskich.

Paul Morrissey, były menedżer Fabryki, wręcz twierdził, że „nie istnieje coś takiego jak autentycz-

ny Warhol”²¹. Sam artysta świadomie się do tego przyczynił, zastępując odręczne sygnowanie prac stemplowaniem ich faksymile podpisu: „Zdecydowałem się używać gumowej pieczętki zamiast podpisu, ponieważ chciałem uciec od stylu. Uważam, że sygnatura jest częścią stylu, a ja nie wierzę w styl”²². Mówiąc też: „Dlaczego nie pytacie mojego asystenta Gerarda Malangi?”²³ Wykonał wiele moich obrazów”²⁴, rzucił wyzwanie ugruntowanym w sztuce XIX i XX w. pojęciom oryginału i autorstwa. Podkreślał prowokacyjnie:

Sądzę, że ktoś powinien być w stanie namalować wszystkie moje obrazy za mnie. Nie jestem w stanie wykonać każdego obrazu w sposób czysty i prosty, i tak samo jak pierwszy [z nich]. Myślę, że byłoby wspaniale, gdyby więcej ludzi wzięło się za sitodruk, także wtedy nikt by nie wiedział, czy to mój obraz, czy kogoś innego”²⁵.

Wyjaśniał dalej: „Powodem, dla którego maluję w ten sposób jest to, że chcę być maszyną. Wszystko, co robię, wykonuję jak maszyna, ponieważ tak właśnie chcę”²⁶.

21 H. Lydiate, *This Is Not by Me*, „Art Monthly” 2006, no. 294.

22 G. Malanga, *Archiving Warhol: An Illustrated History*, London 2002, s. 145.

23 Gerard Malanga wniósł istotny udział w powstanie wielu znanych prac, np. *Triple Elvis*.

24 N. Finkelstein, *Inside Andy Warhol*, „Cavalier” 1966, vol. XVI, no. 159, s. 88.

25 G. R. Swenson, wywiad z A. Warholem, „Art News” 1963, vol. LXII, no. 7, yumpu.com/en/document/view/11467406/andy-warhol-interview-with-gene-swenson-art-news-1963-aw- (dostęp: 18 października 2023).

26 Tamże.

23. S. I. Witkiewicz, *Autoportret pod postacią kobiety*, wł. prywatna, reprodukcja dzięki uprzejmości Domu Aukcyjnego Agra-Art.



24. A. Warhol, *Autoportret w przebraniu kobiecym*, 1981. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.



W pewnym sensie Warhol zachowywał się jak maszyna. Fabryka przepuszczała przez siebie i oszczędnie przetwarzała, unikając wartościowania, strumień obrazów charakterystyczny dla komercyjnych mediów kultury masowej. Wizerunki utrwalające wydarzenia tragiczne – katastrofy, wypadki, morderstwa, przeplatają się tam z serialami, reklamami i obrazami ilustrującymi trywialne sceny



25. J. Kochanowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz i Roman Jasiński, 1932, KSO.

z życia celebrytów. Strategia Warhola polegała na zastąpieniu tworzenia oryginalnych kompozycji selekcją gotowego materiału wizualnego w sposób zacierający granicę między sztuką wysoką i niską, a także na równoprawnym zestawianiu obiektów z tych sfer. W ironiczny sposób negowało to klasyczne pojmowanie sztuki, unikatowość dzieła i rolę artysty. O ile Duchamp, wystawiając pisuar i nadając mu tytuł *Fontanna*, pokazał, że artysta może zdecydować: przetransformować banał – przedmiot użytkowy w dzieło sztuki, to Warhol posunął się dalej, odrzucając akt decyzji/transformacji i stwarzając sytuację, w której banał pozostawiony sam sobie mógł być traktowany jako sztuka wysoka. Warto dodać, że w 1966 r. doszło do spotkania obu artystów w Nowym Jorku i Warhol nakręcił krótki film z udziałem Duchampa w ramach serii *Screen Tests*²⁷.

Wspomniane praktyki ostentacyjnie podważały autorstwo dzieła i zatarły tradycyjną różni-

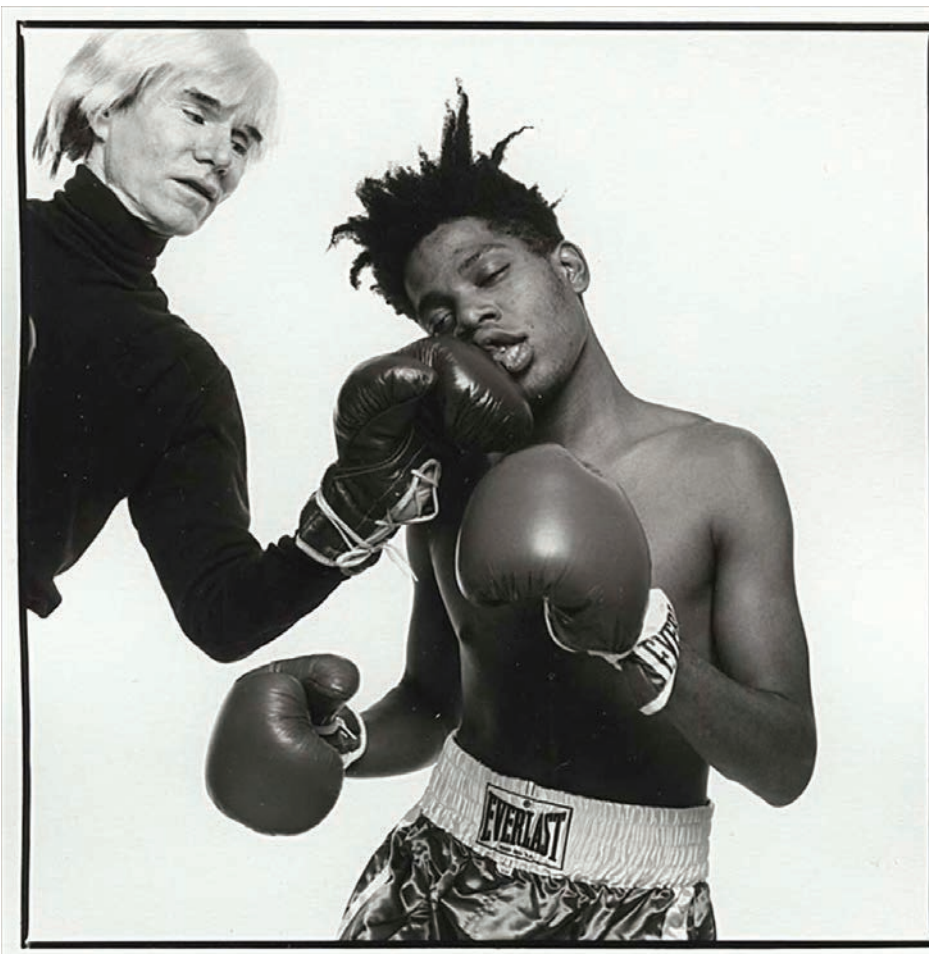
27 *Screen Tests* to seria krótkich, niemych, czarno-białych portretów filmowych (zachowały się 472) wykonanych przez Warhola w latach 1964–1966, przedstawiających postacie od szyi w górę na neutralnym tle.

cę między oryginałem a kopią. Ich zaskakującym dla kolekcjonerów finałem była decyzja Fundacji Andy’ego Warhola z 2012 r. o zaprzestaniu wystawiania certyfikatów autentyczności prac swojego patrona.

Firma i Fabryka – porównanie produktów

Podjęcie gry i przyjęcie proponowanej przez Witkacego i Warhola biznesowej perspektywy daje pretekst do porównania produktów Firmy i Fabryki. Wyniki zaskakują, ponieważ „wytwory” wykazują wiele uderzających podobieństw, zarówno w warstwie wizualnej, jak i w samej koncepcji. Fabryka zasadniczo wytwarzała portrety w typach A, B i B+d, według taksonomii Firmy, z daleko idącą idealizacją i upiększeniem („operacje plastyczne na negatywach”), uwydatnieniem ust i oczu, co szczególnie wyraźnie daje się zauważyć w portretach kobiecych. Zwraca uwagę podobny sposób ujęcia twarzy charakteryzujący się daleko idącym uproszczeniem, sprowadzającym twarz modelki do płaskiej plamy barwnej w żywych psychodelicznych kolorach, przylegającej do jednobarwnego

26. M. Halsband,
Nokautujący cios –
Andy Warhol i Jean-
Michel Basquiat,
1985, Salomon
Contemporary,
New York.



tła. Wizerunki Neny Stachurskiej u Witkacego i Marilyn Monroe u Warhola powtarzają się wielokrotnie, lecz w inny sposób. Portrety Neny to zbiór ponad 90 bardzo rozmaitych ujęć modelki w różnych typach, stanowiący próbę dotarcia do jej duchowego „ja”. Natomiast Marilyn Warhola jest już tylko multiplikacją, w odmiennych wersjach kolorystycznych i układach, przechwyconego z mediów fotograficznego obrazu-ikony, co w ironiczny sposób akcentuje mechanizm repetycji właściwy dla kultury popularnej i reklamy.

Obszarem wspólnym są (auto)portrety fotograficzne i malarskie. Obaj artyści wcielają się w różne role, ukrywają pod maską lub przebraniem (również kobiecym), tworzą wizerunki wielokrotne, rejestrują serie min i dokumentują performanse. Szczególną uwagę zwracają pełne dramatyzmu: „pęknięty” autoportret Witkacego za szybą i seria autoportretów Warhola ze zwichrzoną peruką i kamuflażem.

Obu artystom zawdzięczamy stworzenie reprezentatywnych wizerunków elit artystycznych, naukowych, politycznych i finansowych własnego kraju i – w przypadku Warhola – świata.

Epilog – Warhol amerykańskim post-Witkacym?

Można zaryzykować stwierdzenie, że Warhol i jego Fabryka są w dużym stopniu spełnieniem anty-utopijnej wizji przyszłości sformułowanej przez Witkacego, w której następuje demitologizacja artysty sprowadzonego do komercyjnego producenta seryjnych dzieł, gdzie dominuje nuda i banał, zaciera się granica między sztuką i życiem, brak miejsca na przeżycie metafizyczne. Warhol spełnił wizję z niezwykłą skutecznością i z nieporównywalnie lepszym wynikiem finansowym niż Firma, mówiąc wprost: „Artysta!!! Co rozumiesz pod pojęciem «artysty»? Artysta też może kroić salami!” i dalej: „Dlaczego ludzie myślą, że artyści są kimś wyjątkowym? To

praca jak każda inna”²⁸. Opinia ta jest zdumiewająco zbieżna z wypowiedzią Witkacego: „Nie ogłaszałem manifestów o istotności fotograficznie wylizanych portretów, traktując tę sprawę jak rąbanie drzewa lub noszenie pakunków w porcie”²⁹.

Warhol już pod koniec lat 60. narzekał: „Bardzo jestem zmęczony malarstwem. Wciąż próbowałem je rzucić, gdyby udało się żyć z filmów, wydawania gazet czy czegoś innego. To takie nudne, malować ciągle ten sam obraz”³⁰. Słychać tu echo podobnych odczuć Witkacego wyrażone w następujących strofach:

Firma Portretowa

Dziś albo jutro
Na bordo papierze
Muszę się uporać
Z twą mordą frajerze.
[...]
Nie jest to przyjemność duża
Cały dzień malować stróża
I za taki marny zysk
Zgłębiać taki głupi pysk³¹.

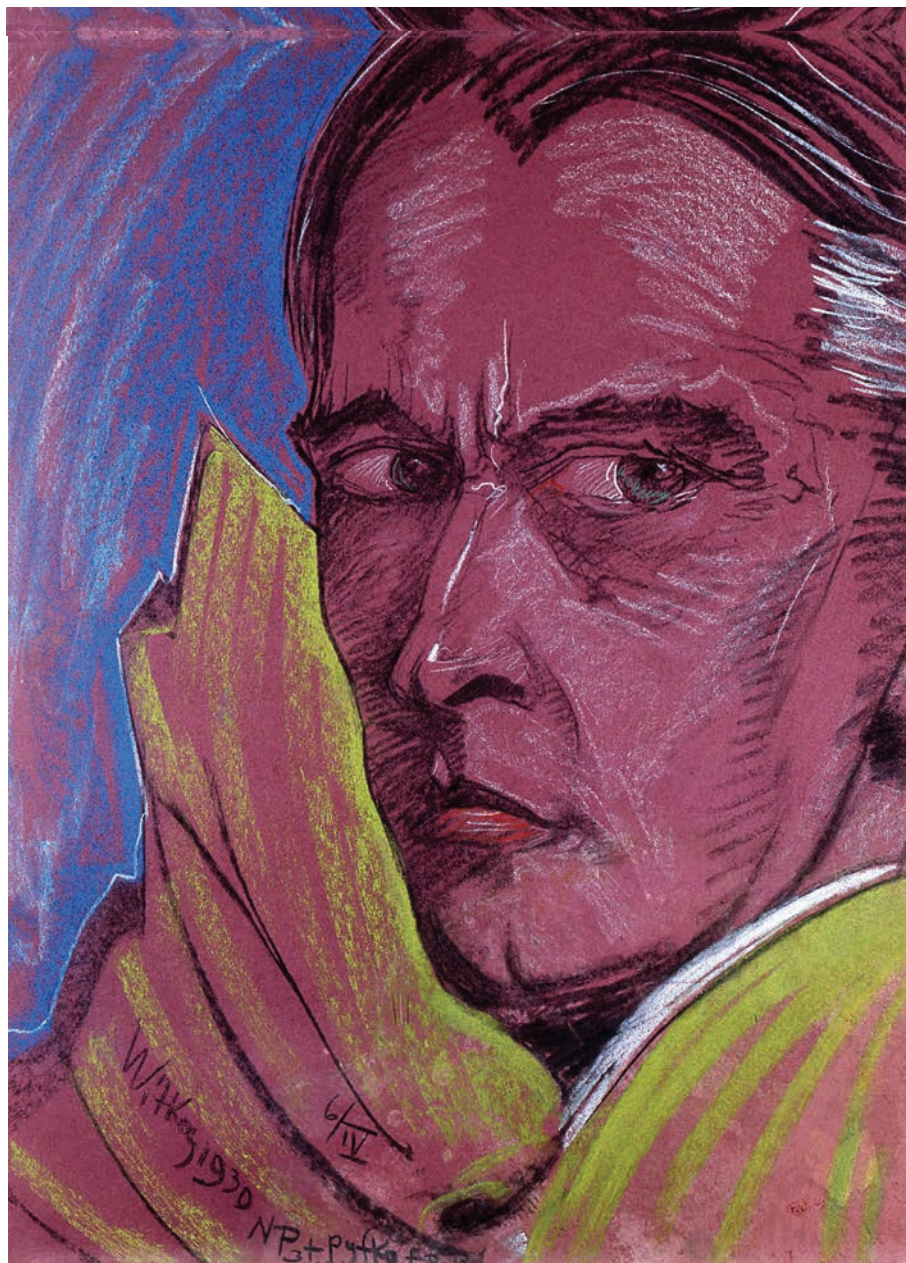
Warhol świadomie przekroczył granice wyznaczone sobie przez autora *Nienasycenia*. W odróżnieniu od Witkacego nie walczył z otaczającym

28 Zob. thephilosophyofandywarhol.blogspot.com/2009/09/12-art.html (dostęp: 18 października 2023).

29 S. I. Witkiewicz, *O skutkach działalności naszych futurystów*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane* [t. 9:] „Teatr” i inne pisma o teatrze, oprac. J. Degler, Warszawa 1995, s. 227–228.

30 G. O’Brien, wywiad z A. Warholem, „High Times” 1977, no. 24, s. 21.

31 *Wistość tych rzeczy jest nie z świata tego*. Stanisława Ignacego Witkiewicza wiersze i rysunki, wybrały i do druku podały A. Micińska, U. Kenar, Kraków 1977, s. 114.



go światem komercji, celebrytów i wszechobecnej reklamy, lecz świadomie poddał się fali zmian i dzięki niej osiągnął sukces i światową sławę. Zaadaptował się do sytuacji, znakomicie wyczuwając i eksploatując mechanizmy działania społeczeństwa konsumpcyjnego w epoce masowych mediów i tworzącej się kultury w płynnej nowoczesności³². Czynił to z dystansem i ironią, ale jednocześnie z żelazną konsekwencją zajmował się kreowaniem swojej popularności i wizerunku

32 Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011.

27. S. I. Witkiewicz, *Autoportret*, 6 kwietnia 1930, MPŚ.

28. A. Warhol, *Autoportret*, 1967, Kolekcja Froehlich, Stuttgart.



artysty-celebryty, stając się, podobnie jak portretowane przez niego postacie, ikoną popkultury. Notabene rusińskie korzenie Warhola w kontekście wizualnych form jego twórczości – płaskie dwuwymiarowe seryjne portrety, użycie formy dyptyku, stosowanie złotego tła (np. portret *Złota Marilyn*, 1962) i odniesienie do tematów religijnych – rodzą również pytanie o możliwość inspiracji klasyczną ikoną.

W przypadku obu twórców mamy do czynienia, poza wątkiem komercyjnym, z otoczką artystycznej prowokacji i ironii³³, a także gry z rynkiem, klientami i krytykami sztuki. Ironia i groteska u Witkacego mają odcień dramatyczny, są sposobem na przewyciężenie sprzeczności między własną wizją sztuki a działalnością Firmy Portretowej w sferze kultury popularnej. Natomiast Warhol przyjmuje postawę ironicznego, prawie przezroczystego i świadomie unikającego interpretacji swych dzieł pośrednika w po-

33 Dziękuję Wojciechowi Sztobie, który zwrócił uwagę na ten właśnie aspekt.

jawianiu się wizualnych form osób, przedmiotów i znaków. Oprócz sławnych obrazów dosłownie przedstawiających masowe produkty komercyjne: puszki z zupą firmy Campbell, butelki coca-coli i odtworzonych przestrzennie jeden do jednego pudełek proszku do prania Brillo, przykładem takiej pracy jest plakat do Fifth New York Film Festival w Lincoln Center w 1967 r., będący po prostu powiększoną do dużego formatu repliką biletu wstępu. Jury II Międzynarodowego Biennale Plakatu w 1968 r. w Warszawie przyznało mu I nagrodę w kategorii „Plakaty o tematyce kulturalnej”³⁴.

Ironia, odmienna w swym charakterze u Witkacego i u Warhola, może stanowić wspólną oś rozważań nad Firmą Portretową i Fabryką, a także tło do dalszych studiów nad dziełem i postawą obu „artystów – przedsiębiorców”.

Ważnym wątkiem jest też współczesna recepcja ich twórczości. Zdecydowanie większy sukces

34 Zob. postermuseum.pl/biennale/laureaci/mbp-2 (dostęp: 18 października 2023).

osiągnął na tym polu Warhol. Fakt, że jego rodzice urodzili się w wiosce Miková wystarczył, by w 1991 r. utworzyć w pobliskich Medzilaborcach na Słowacji Muzeum Sztuki Nowoczesnej jego imienia, w którym zgromadzono ponad 400 obiektów. Witkacy, mimo że był wieloletnim mieszkańcem Zakopanego i jest jedną z najbardziej rozpoznawalnych jego postaci, nie doczekał się w mieście nawet swojej ulicy (jest tylko ulica jego ojca – Stanisława Witkiewicza) czy skweru, nie mówiąc już o muzeum czy większej stałej ekspozycji (mała salka poświęcona Witkacemu w filii Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, tj. w Galerii Sztuki XX wieku w willi Oksza, nie wystarczy). We wrześniu 2018 r. Instytut Witkacego złożył wspólnie z Muzeum Tatrzańskim wniosek na ręce burmistrza o utworzenie muzeum, jak dotąd bez skutku. Sytuację ratuje Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, gdzie od 1982 r. jest stała ekspozycja Witkacego, a od 2019 r. niemal cała kolekcja licząca ponad 260 prac pokazywana jest w Białym Spichlerzu na wystawie stałej i czasowej.

Co do zaskakującego podobieństwa wizualnego tematów i form omówionych prac oraz działań performatywnych obu artystów, można argumentować, że zostały tu dobrane w sposób subiektywny i dość powierzchowny. Znacznie ważniejsza i głębsza jest bliskość poglądów na sztukę i rolę artysty. Obydwa aspekty stanowiły impuls do tego, by podjąć próbę konfrontacji dzieł Witkacego i Warhola na wspólnej wystawie. Przygotowania są w toku.

Życie w przewrotny, czasem zaskakujący, a nawet chwilami wręcz metafizyczny sposób spleta pośmiertne losy bohaterów tego tekstu oraz ich dziedzictwo. Istnieje poszlaka, że Warhol mógł pod koniec życia poznać twórczość Witkacego dzięki swojej bliskiej znajomej, artystce Yoko Ono, która



29. A. Warhol, *Dyptyk Marilyn*, 1962, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts.

w latach 80. i później odwiedzała Polskę w związku z wystawami w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski i ma w swojej kolekcji kilka jego prac³⁵. Życzenie Warhola, by inni mogli tworzyć za niego obrazy, zostało spełnione przez pojawienie się programów graficznych³⁶ oraz aplikacji wykorzystujących sztuczną inteligencję, które w sposób automatyczny pozwalają zamienić zdjęcia w cyfrowe obrazy naśladujące stylistykę jego prac bądź nawet takie samodzielnie wygenerować³⁷. Stroniący od komercji i blichtru autor *Nienasycenia* „został wykorzystany” jako patron luksusowego domu handlowego Vitkac mieszczącego się nieopodal jego warszawskiego mieszkania przy ul. Brackiej 23. Wreszcie, reakcja na wyrażony tu pogląd, że Warhol jest amerykańskim

35 Na konferencji prasowej przed swoją wystawą „Fly” w CSW powiedziała: „Twórczość Witkacego odkryłam kilka lat temu i uległam fascynacji jej intensywnością. Mam kilka jego oryginalnych portretów w swojej kolekcji”, zob. wiadomosci.onet.pl/yoko-ono-w-zamku-ujazdowskim-o-witkacym-i-17-wrzesnia/qww6n (dostęp: 18 października 2023).

36 Zob. popartstudio.nl (dostęp: 18 października 2023).

37 Zob. openai.com/dall-e-3 (dostęp: 18 października 2023).



30. Grupa „Witkacy Cacy Cacy”, Portret Eugeniusza Lorka w Wielkoformatowej Galerii Stanisława Ignacego Witkiewicza w Słupsku (budynek przy al. 3 Maja), 2014. Fot. P. K. Nowotny.

post-Witkacym, zmaterializowała się już godzinę po wygłoszeniu referatu na międzynarodowej konferencji *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia?* w Słupsku. Po sesji jej uczestnicy zostali przetransportowani na uroczystość odsłonięcia reprodukcji portretu Eugeniusza Lorka³⁸ na ścianie budynku przy al. 3 Maja, kolejnej pracy w wielkoformatowej galerii stworzonej przez miejscową grupę artystyczną „Witkacy Cacy Cacy”. Na dole portretu ukazał się napis (ujęty w „klamry” graficznych podobizn obu twórców): „Warhol jest mecenasem Wielkoformatowej Galerii S. I. Witkiewicza w Słupsku”³⁹. Nie ukrywam, że nie tylko ja poczułem metafizyczny dreszcz.

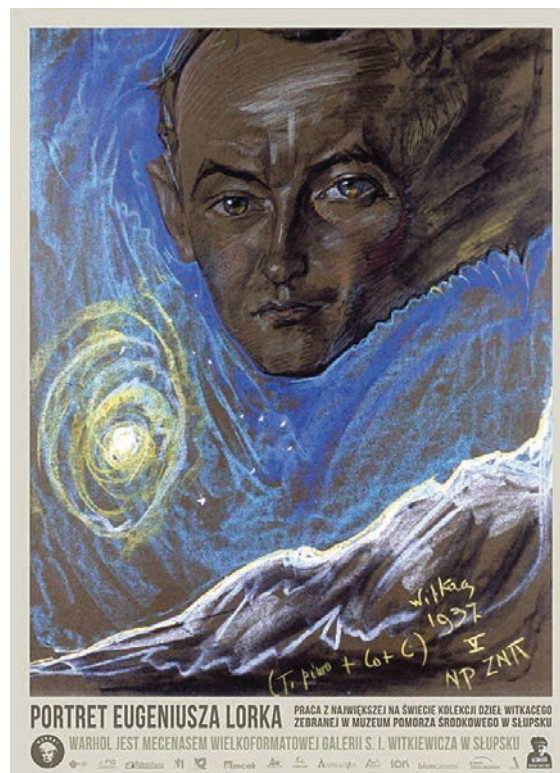


Artykuł stanowi zmienioną wersję tekstu z tomu *Witkacy 2014: co jeszcze jest do odkrycia? Materiały*



38 Portret Eugeniusza Lorka w Wielkoformatowej Galerii S. I. Witkiewicza w Słupsku został odsłonięty 19 września 2014 r.

39 „Warhol” to nazwa znanego słupskiego klubu i pubu organizującego koncerty, projekcje filmów i wystawy.



międzynarodowej konferencji naukowej z okazji 75. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza, Słupsk, 17–20 września 2014, red. J. Degler, Słupsk 2016, s. 385–401. Jego przekład został opublikowany w zmodyfikowanej wersji w słowackim kwartalniku artystycznym „Profil” 2023, nr 2, s. 68–89.

W!

Marek Średniawa

Two Gentlemen W – Witkacy and Warhol. From The Firm to The Factory

An article comparing Witkacy and Andy Warhol. Juxtaposing these two 'artist-entrepreneurs,' their creative strategies, and works, reveals a puzzling convergence in their views on art. It also unveils the proximity of creative themes and a surprising visual resemblance between the Portrait Painting Firm and the Factory product.