



Seized shipment: Did a leak kill ... Seized shipment: Did a leak kill ... Seized shipment: Did a leak kill ...



Seized shipment: Did a leak kill ... Seized shipment: Did a leak kill ... Seized shipment: Did a leak kill ...



Seized shipment: Did a leak kill ... Seized shipment: Did a leak kill ... Seized shipment: Did a leak kill ...



Off register: o retrato por Andy Warhol

Fernanda Lopes Torres

Olhando as Marilyns e os Death Disasters, de Warhol, alertamos para sua “apresentação” do individualismo contemporâneo. Sem tematizar celebridade/massa anônima, ele repete imagens que, submetidas a nossa tendência de leitura linear, viram unidades temporais na tela. Daí uma sensação física de tempo – encontro com o indivíduo que é cada um de nós.

Andy Warhol, individualismo contemporâneo, repetição, estrutura temporal.

“Business Art é o passo que vem depois da Arte. Eu comecei como artista comercial e quero terminar como *Business Artist*.”¹ A conhecida ambição de Andy Warhol coincide com perspicaz identificação da iminente saturação pública da arte como condição *sine qua non* para a sobrevivência do artista. Imediatamente acomodado à nova presença social da arte, ele reconhece sua impotência diante do que definitivamente não pode ser mudado. Exclamações monocórdias, não-edição das imagens, repetição do “exatamente o mesmo”,² táticas irônicas por meio das quais ele resiste à realidade dada com a realidade dada.³ Espécie de resignação lúcida a partir da estrita adesão à lógica produção-consumo através da serigrafia, em que o artista confirma e repete, reitera e anula o cotidiano ordinário, porque “quanto mais você olha para a mesma coisa, mais o significado vai embora, e melhor e mais vazio você se sente”.

Uma suposta desistência de existir, rápida e equivocadamente localizada na atitude *blasé* do artista, coincide com o contemporâneo cansaço de existir. “Não gosto de tocar as coisas”: com sua linguagem característica, tão banal quanto precisa, Warhol detecta o fim de um estado de corporeidade reflexiva nas imagens incorpóreas, cada vez mais abundantes. O que num primeiro momento parece opinião ou aversão *pessoal* às coisas, consiste na “voz” de sua *persona* a dublar o indivíduo contemporâneo, esgotado pelo esforço de se ligar ao outro, cujos conteúdos privado e público – assim como os seus próprios, é claro – encontram-se em redefinição. Afinal, só se é em relação ao outro. Sem a pretensão de reverter a dificuldade de se ligar ao outro, ele a exagera, evidencia o torpor “produzido” no frenético dia-a-dia através de seu trabalho diário, nas serigrafias.

A mancha gráfica warholiana

Andy Warhol multiplica a mesma fotografia em silk-screen duas, quatro, 16 vezes, numa única tela (*Death Disasters*) ou em inúmeras (*Marilyns*), produzindo uma pulsação serigráfica. Definida antes pela escolha do processo de reprodução do que por uma ação energética, essa espécie de pintura é constituída por falhas de impressão. Variáveis gráficas, imprevisíveis em suas particularidades, previstas, contudo, na fase de impressão manual, promovem a ligeira sensação de mudança da imagem ao longo das seqüências. A imagem é a mesma, mas *parece* diferente. Ao eximir-se de maior responsabilidade sobre a imagem final, o artista insiste no choque do acidente ou no *close-up* da celebridade; revela o evento irreversível pela repetição.

Na série dos acidentes, de 1964, a conjunção entre os cinza-ópticos resultantes dos acontecimentos técnicos inerentes ao processo (quantidade de tinta utilizada ou alteração da pressão empregada durante a impressão) e a disposição seqüencial das imagens dá a ilusão de movimento. A sensação é a da lenta tomada de uma cena que, no entanto, não se desenvolve progressivamente no tempo. Movimento contraditório, pois não se confirma por nenhuma mudança no estado inicial da coisa retratada; estranha sucessão sem causalidade que nos mobiliza num percurso ininterrupto pela seqüência de imagens na (vã) busca do início *e/* ou do fim do acontecimento. Persiste um único momento, ao qual forçosamente voltamos, em torpor alerta. Warhol nos obriga a confrontar a mesma imagem, com a qual permanecemos em perpétuo recomeço.

Aparentemente aleatório, o processo da repetição dessas imagens é muito bem calculado. A começar

Tuna Fish Disaster, 1963
Serigrafia e acrílico sobre tela,
316 x 211cm, coleção Saatchi.
Fonte: Catálogo *Andy Warhol*
retrospective, Paris, Éditions du Centre
Pompidou, 1990

pela cuidadosa seleção das fotografias, bizarras ou chocantes, descartadas para veiculação precisamente por sua capacidade de perturbar. Warhol as reduz à relação de luz e sombra, trabalha a cor de “fundo” e as “diagrama” a partir do enquadramento da cena original. Ao decidir pela orientação vertical de *Bellevue*, por exemplo, ele acentua as fortes diagonais na matriz fotográfica, assim como reforça o sentido seqüencial dos elementos na cena da colisão com a horizontalidade de *Green Burning Car*. E o que é mais importante: tira proveito de nossa tendência a ler as imagens “falhadas” em coerência temporal linear evolutiva para promover o movimento da tela impressa. Combinação de instantâneo fotográfico e abstração num “processo serigráfico de pintura”,⁴ a mancha gráfica mantém a tensão entre imagem (constante) e repetição (movimento).

Algo semelhante ocorre nas Marilyns produzidas no mesmo ano. Assim como quase todos os norte-americanos de imediato reconhecem a imagem da atriz em telas de cinema ou páginas de periódicos, num piscar de olhos nós a identificamos ao longo da seqüência de serigrafias, em que a mesma imagem fotográfica é impressa em preto sobre áreas de cor correspondentes a cabelo, face, batom, sombra (das pálpebras), brincos e gola de roupa. O “colorido” da face ganha pequenas mudanças de tom nas várias telas, e as cores de fundo sofrem brusca variação de matriz e saturação, qualificando e nomeando as Marilyns – azul, verde, vermelha, laranja. Sem abalar a imediata identificação da figura, um sutil desencaixe entre as áreas de cor e a imagem propriamente dita garante mobilidade “gráfica” à série. Cortada praticamente à altura do rosto e destituída de qualquer sinal de contraste ou sombra, a figura adquire aspecto estático, coincidindo com seu próprio enquadramento. Assim é que sobressaem as zonas de cor, que, bem demarcadas e ligeiramente fora de registro, produzem vibração de frequência curta, conforme nos movemos de uma tela para outra.

Podemos identificar o “tom” distinto de cada figura ou, mais objetivamente, sentir seu maior ou menor afastamento. Para tal, o contraste e a variação de matriz e saturação das cores são decisivos. Em *Shot Orange Marilyn*, a combinação entre o rosado opaco claro de sua face, o preto da imagem e o laranja muito luminoso do fundo – tão saturado quanto o amarelo do cabelo – provoca a sensação de avanço da imagem em nossa direção. E um ar de deboche, talvez, sugere aquela figura tão iluminada que parece um tanto fora de

foco e/ou um pouco maior junto à “assentada” *Shot Sage Blue Marilyn*, cujo fundo azul celeste recua em relação à face de rosado opaco e escuro. Já o preto de *Shot Sage Blue Marilyn* integra-se, por assim dizer, ao rosado transparente de sua face, como um sombreado, a conferir efeito naturalista à figura. Toda ela, aliás, incluindo o fundo azul-petróleo, ganha tom acinzentado, a sugerir distância espacial e temporal.

Warhol bem sabe que Marilyn Monroe são suas imagens – “presença ricamente imaginada, mas que nunca esteve realmente ali”.⁵ E ao exagerar o que ela “realmente é” pela repetição ele nos leva a conhecê-la na sucessão das serigrafias. Promove nosso encontro com a atriz ao reelaborar nas telas a velocidade com que ela é consumida nos meios de comunicação; decupa graficamente sua imagem no plano da parede da sala de exposições, onde fica, sempre a nos escapar. Menos técnica de reprodução do que método de trabalho, a serigrafia permite ao artista desmontar e remontar a imagem, acelerando sua sucessão por meio do jogo entre os campos de cor, estabelecido pelo contraste e, principalmente, por seu discreto desencaixe. Tal aceleração mútua de cor e imagem garante à série vibração de frequência curta. Surge, então, a Marilyn vermelha que dá lugar à azul, em seguida à verde, etc., de modo tão intermitente quanto rápido, tal como sua imagem “desliza” pelo fluxo cotidiano entre a atmosfera cultural pública e o imaginário pessoal de cada norte-americano.

O *sex appeal* da Marilyn que fascinava de *beatniks* e intelectuais a políticos como J. Kennedy e Edgar Hoover, vira “atração serigráfica”. Pois, da escolha da imagem-base da série⁶ à impressão no quadro, passando pela ampliação na matriz de tecido, sua presença imaginária viva se esvazia progressivamente ao longo do processo serigráfico. Resulta um encontro inconcluso. A Marilyn vira uma intermitência de superfícies colorida que estabelece um ritmo visual para a (ansiosa) pergunta “qual é a minha ligação com ela?”.

O incerto individualismo contemporâneo – um sentimento físico de tempo

Ao experimentar aquela pulsação gráfica “entramos em contato” com duas modalidades essenciais do individualismo contemporâneo. Pois só ao captar a imagem da face exageradamente frontal da Marilyn que se aproxima/afasta intermitente ou *durante* o esforço

de identificar os anônimos corpos acidentados chegamos a “conhecer” a celebridade icônica (*proximidade* da celebridade) e o anonimato abstrato (*afastamento* dos corpos). A rapidez com que acompanhamos a sucessão das Marilyns ou o ritmo lento na identificação das vítimas dos acidentes define uma sensação temporal capaz de transformar em experiência estética a impalpável identidade contemporânea. Ao recuperar aquelas presenças esvaziadas nos veículos de comunicação de massa e reativá-las, por assim dizer, em seqüências gráficas, Warhol simula a espécie impalpável de presença contemporânea. Como, afinal, se ligar ao outro? Sem propor o (impossível!) resgate de um estado de reflexividade corpórea, o artista produz uma sensação concreta de tempo⁷ capaz de suscitar o sentimento físico de existir.

A insistência no “exatamente o mesmo” aspecto frontal da celebridade ou o choque inicial do acidente segue a dinâmica das entrevistas, nas quais Warhol responde com outra pergunta (às vezes a mesma). Ao multiplicar uma matriz fotográfica numa ou em várias telas, ele parece nos indagar exaustivamente sobre determinada celebridade ou sobre certo acontecimento veiculado pela imprensa. Procedimento padrão: observar e absorver o cotidiano nova-iorquino mediatizado, levar de volta ao espectador a *media-image* praticamente sem nela interferir, repeti-la ao longo da(s) tela(s) para então deixar que ela siga o curso serigráfico. Warhol nos devolve a pergunta e assim deixa vagar uma resposta que, suspensa, acaba por nos responsabilizar inteiramente pela interpretação. Sem o peso de direção definida, a resposta “propriamente dita” pode ser tomada tanto em sentido literal quando no oposto ou, principalmente, em nenhum deles, sem se esgotar numa direção.

Um vazio, espaço para existir, conforme lemos em sua Filosofia,⁸ é perseguido literalmente em obras como *Green Burning Car* (1963). A cena impressa duas vezes na parte superior da tela é reduzida a uma camada serigráfica que desliza pelas duas faixas horizontais inferiores sugerindo passagens de tempo distintas. Entramos então no ritmo estabelecido pela mudança dos elementos da cena: o automóvel capotado em chamas, o corpo lançado para fora dele, “agora” pendurado no poste da cena, e o homem que caminha tranquilo ao fundo saem de suas posições originais e determinam novas relações na imagem total. Encoberta

pela imagem do carro pendurado no poste da cena que deslizou para a esquerda, a roda traseira do carro não aparece na faixa intermediária. Já na inferior, o corpo aparece apenas uma vez no canto esquerdo, enquanto o passante do fundo surge três vezes, como se avançasse, cada vez mais rápido, no sentido contrário ao da leitura, para fora do quadro – o que é reforçado pela concentração de tinta sob a qual a pequena figura parece desaparecer aos poucos. Permanece nítido na terceira faixa, à esquerda, o corpo no poste, enquanto o resto da cena parece ir-se extinguindo com as sobreposições que terminam por encobrir parcialmente a fumaça e a roda em chamas.

O vazio correspondente à área retangular no canto inferior direito marca a cadência do que podemos chamar de cena-camada, na medida em que os elementos da matriz fotográfica adquirem valor equivalente àqueles da matéria serigráfica. Elementos híbridos, tinta acrílica e tinta serigráfica alternam-se como valores de cheio e de vazio, presença (de cor) e ausência (de imagem). Assim o vazio que bloqueia as imagens e determina uma pausa física na duração da cena sugere certa permanência. Simultânea e inversamente, esse espaço sem impressão enfatiza a “substância” da qual são feitas ele mesmo e todas as áreas de luz das imagens. Ininterrupta reversão entre matéria e imagem, indefinição entre real e ilusão, a cena-camada articula a intermitência de imagem e espessura de cor⁹ que forma a mancha gráfica warholiana.

Impossibilitados de avançar por essa mancha, permanecemos num fluxo contínuo com a mesma imagem. Ficamos com o tempo daquela seqüência que, numa espécie de refluxo, repercute sobre nós mesmos. Assumimos assim uma posição receptiva em relação ao objeto-imagem. Uma postura intensificada nos Screen Tests, quando o ator/atriz olha fixamente para a câmera/para nós, que, sem enredo a seguir, encaramos sua imagem. Estabelece-se então uma conversa sem conteúdo, um estado de conversa, por assim dizer. Sem constituir propriamente um objeto com o qual travamos diálogo, a imagem parece espacializar-se na sala de exibição, e vira a duração mesma de nossa experiência. A interferência, sempre discreta, de Warhol é decisiva: ele exhibe em 16 quadros por segundo o que foi gravado em 24. O efeito é o da câmera lenta, passagem latente de tempo da (não) ocorrência.

Tal qual um moto-contínuo cinematográfico (ou serigráfico), o incômodo foco nos objetos parados (ou a repetição das imagens) provoca em nós uma sensação física de tempo. Warhol estende na tela a duração de ações cotidianas, espacializa ali um outro a partir do qual o público pode se envolver consigo mesmo e com o que efetivamente o rodeia:

Normalmente, quando vai ao cinema, você se sente num mundo de fantasia, mas quando vê algo que o incomoda, envolve-se com a pessoa a seu lado ... Você pode fazer mais coisas assistindo a meus filmes do que a outros tipos de filme: pode comer e beber e fumar e tossir e olhar para frente ou olhar para trás, e eles ainda estarão lá.¹⁰

A função do filme não é embalar o espectador no ritmo de sua trama (inexistente, afinal), mas sim a de fornecer à audiência um ritmo constante na tela, de modo que cada um dos espectadores se envolva com as tramas de sua própria existência, com seus atos mais banais, assim como prestar atenção àquela pessoa logo ali, a seu lado.

Como, afinal, fazer a ligação com o outro em meio ao novo e incessante revezamento entre fantasia privada e realidade pública? Eis o tema de nosso retratista nos anos 60, testemunha *in loco* da anestesia moral e emocional familiar ao homem contemporâneo. Menos interesse pelos acidentados em particular ou pela idéia de acidentes, a série *Death Disasters* articula o modo warholiano de pensar a definitiva perda da emoção nos anos 60.¹¹ Designer inteligente, ele varia cor, tamanho e quantidade da imagem, a fim de nos obrigar a "ver" – pois, afinal, ninguém olha realmente para nada, declara Warhol em mais de uma ocasião – a (im)possibilidade de ligação com o outro capaz de garantir nossa existência. O retrato de Warhol é busca do outro,¹² a começar por nós, seus interlocutores na sala de exposições. Obcecado pela existência humana – vide a série das caveiras, tentativa de "fazer o retrato de todo mundo" –, focaliza a partir das *midia-imagens* a natureza do tempo, da vida e da morte. Assim ele realiza seu próprio trabalho-existência:

Suponho ter realmente uma interpretação ampla de 'trabalho', porque acho que só estar vivo é tanto trabalho em algo que você nem sempre quer fazer. Nascer é como ter sido seqüestrado. E então vendido à escravidão. As pessoas estão trabalhando a

cada minuto. A maquinaria está sempre funcionando. Mesmo quando você dorme.¹³

"Proprietário de fábrica"¹⁴

Sempre árduo, o trabalho da existência ganha, na segunda metade do século 20 o caráter de incerteza,¹⁵ nada menos do que uma espécie de coroamento do projeto de emancipação iniciado no século 18. O indivíduo deve instituir-se por si mesmo.¹⁶ É "difícil ser seu próprio roteiro", sintetiza Warhol que empreende a *Factory* a fim de cumprir essa tarefa. Funcionando em regime de trabalho artístico coletivo, sua fábrica de arte é movida pela "incerteza com o modo de existência da individualidade contemporânea".¹⁷ O *staff*, formado por pessoas muito talentosas, mas cujo talento era difícil definir e quase impossível comercializar, de acordo com o próprio artista, era uma gente perdida que, somada à alta produtividade do lugar, exigida pelas novas condições de produção de massa,¹⁸ compõe retrato realista da sociedade norte-americana. Menos exceções do que inerentes à formação daquela sociedade supostamente bem-sucedida e rica, as pessoas "erradas"¹⁹ garantem ao artista acesso direto à "ineficiência" que a caracteriza. Fotografias e filmes da época revelam ambiente fantasmagórico, em tudo oposto à imagem solar de uma feliz democracia constituída pelo acesso potencial de todos à abundância.²⁰

A *Factory* garante a Warhol as condições de trabalho, ou seja, suas próprias condições de existência. Sob regime precário, por assim dizer, já que ali ele continuava a produzir "lixo" (pinturas/serigrafias); mas também filmes, com destaque, no que aqui nos interessa, para os *Screen tests*. Pois, ao fixar uma câmera ligada diante de um "ator"/frequêntador²¹ da *Factory*, o artista lhe oferece um antídoto óbvio à dificuldade de instituir-se. Warhol bem sabe que a câmera expressa uma inquietação pela ligação com o outro, pois lembra que só ao ser reconhecido pode nascer o sentimento de existir. Assim é que, ao filmar seu pessoal, o artista



lhes proporcionava a possibilidade de existir – ao menos diante de uma câmera –, do mesmo modo como eles lhe garantiam tal possibilidade – daí ele afirmar que não dirigia a Factory, era ela que o dirigia.

O trabalho com o pessoal da Factory nos Screen tests obedece ao esquema de reciclagem feita com as imagens rejeitadas e/ou consumidas nas séries de acidentes – “tipo de *peinture noire*”, capaz de apresentar “uma visão pessimista da *vida americana*”, como bem identifica o historiador da arte Thomas Crow.²² Mas, mais do que dramatizar o consumo pela *temática* da morte, cabe enfatizar que Warhol expõe o equívoco fatal de um elo social baseado no consumo pela *diagramação* das imagens. Observemos uma das serigrafias da série Tuna Fish Disaster (1963) e o preciso diagnóstico do artista: “consumir é mais americano do que pensar”, emitido na última parte de sua *Filosofia*.

Warhol identifica o raciocínio do consumo com o próprio modo de pensar americano, tomando-o como seu procedimento artístico. Mais do que entender a obra de arte como mercadoria comparável às de outros mercados especializados, ele mimetiza, por assim dizer, o ciclo de produção-consumo, a partir, porém, do produto já consumido. Obedecendo à produção em série, ele repete uma imagem descartada como se a reciclá-la, e assim converte a obsolescência planejada em processo produtivo. Repete a imagem, e assim cancela a perda de interesse imediata ao súbito interesse por ela despertado. O mecanismo de seu consumo rápido reverte-se para o bom funcionamento da obra, e, para a impossível solução econômica da obsolescência planejada, ele propõe sua espécie “estética” de economia: do desperdício ou consumo cotidiano de um produto à permanência na obra, a imagem resiste na diagramação inteligente da série Tuna Fish Disaster, por exemplo, corrente de morte instaurada pelo consumo.

O “tema” da morte só ganha sentido pleno pelo efeito da rediagramação da página de jornal com a notícia do envenenamento de duas donas-de-casa por atum enlatado. Publicadas originalmente numa coluna dupla de jornal, as fotos das “personagens” (lata e mulheres) servem de base para a serigrafia como um módulo que, ao ser repetido, enfatiza a relação entre os três elementos da “história” numa grade. Nas diferentes serigrafias, tais elementos, mais ou menos nítidos, são dispostos de modo a reelaborar continuamente seu vínculo indissolúvel. Nosso olhar ziguezagueia pelas fi-

leiras das dramáticas formas circulares escuras (topos das latas) intercaladas pelos rostos das donas-de-casa, promovendo uma leitura da mesma notícia de forma ininterrupta e não linear. Warhol reitera os elementos ao modificar sua relação na grade, produzindo verdadeira cadeia de consumo e morte.

Trata-se de uma espécie de crônica social em que, mais do que os elementos, importa a relação entre eles – *diagramação* capaz de exibir o déficit de existência na sociedade americana. Após acompanhar o ciclo de consumo-morte na serigrafia em questão, cabe ler na *Filosofia* de Warhol seu abrupto reconhecimento do arrogante domínio econômico dos EUA, cultura da abundância que, pautada no desperdício, em tudo se opõe à troca capaz de assegurar identidade autêntica:

Na Europa e no Oriente as pessoas gostam de comercializar – comprar e vender, vender e comprar (...) os americanos não estão interessados em vender – de fato, eles preferem jogar fora a vender. O que eles realmente gostam é de comprar – pessoas, dinheiro, países.²³

“Encontra-se em jogo menos o consumo de objetos do que de si mesmo como relação de integração a um grupo”:²⁴ o sociólogo americano David Riesman reconhece o papel social desempenhado pelo consumo nos Estados Unidos da década de 1950. Nele o indivíduo veria legitimado seu pertencimento a determinado grupo social, definindo sua identidade individual/social. É o que ocorre com as mulheres de classe média de Tuna Fish Disaster, a compartilhar os mesmos penteados, as mesmas roupas, os mesmos sorrisos, e a mesma comida – hábito de consumo capaz de identificá-las como membros de um grupo e de matá-las. Ao contrário da violenta morte provocada pelo carro americano, supremo símbolo da abundância consumista, a estúpida morte causada por uma inocente lata de atum choca ainda mais – a lembrar que a morte espregueira no mais banal item de consumo cotidiano.

Essas crônicas de modalidades de morte da sociedade americana falam, no entanto, de falta mais grave. Pois o efeito colateral da repetição daquelas cenas de morte – intermitência de ausência/presença, afastamento/aproximação – simula junto às telas a experiência real da dificuldade de nos conectar a imagens impalpáveis cada vez mais abundantes. Efeito: o de uma temporalidade pesada, nós sabemos, como se Warhol

Green Burning Car, 1963
Serigrafia e acrílico sobre tela,
203x228cm, col. particular
Fonte: Catálogo da exposição *Andy Warhol Series and Singles*, Basel, Fondation Beyeler, 2000

nos obrigasse a ficar com o tempo daquele evento serigráfico exatamente proporcional ao nosso próprio tempo. Ali, na duração do encontro com a obra, ele nos conduz, por assim dizer, para nossa sensação de existir. O “tema” da morte é mote para a vida. Em “*****” (de Quatro Estrelas) Warhol projeta simultaneamente sobre a mesma tela diferentes rolos de filme, cada um deles acompanhado por sua própria trilha sonora. Com 25 horas de duração, o filme foi, compreensivelmente, exibido apenas uma vez em sua versão completa e sintetiza o assunto de nosso artista: o déficit de vida em relação à duração da existência.²⁵

O quadro é produto reciclado desse déficit: reelaboração do desperdício (morte) com vistas ao verdadeiro comércio (vida) com o espectador no encontro com a obra. Assim é que o retrato feito por Warhol da sociedade americana não se esgota num comentário sociológico datado ou no impacto da Pop. Como se retratasse o conteúdo (supérfluo) de determinado evento, ele deixa para nós o diferencial do tempo, que então aparece pesado. Efeito colateral de seu exercício de existir, essa sensação física de tempo corresponde a uma espécie de distensão entre expectativa e experiência²⁶ estabelecida visualmente, através da diagramação, *na experiência* da obra. A duração, conceito-objeto warholiano, permanece na sucessão de retratos através da expectativa ininterruptamente preenchida pela “mesma” experiência. Espécie de multiplicação por zero, a repetição da imagem aciona um déficit de existência consoante com a estrutura temporal contemporânea. Daí a qualidade específica do confronto warholiano: incômoda permanência de um vazio que exige de cada um de nós, interlocutores de Warhol *hoje*, a tomada de decisão sobre nossas vidas *agora*.

Fernanda Lopes Torres graduou-se em Desenho Industrial na Escola Superior de Desenho Industrial – Esdi/Universidade Estadual do Rio de Janeiro em 1990. Mestre (2001) e doutora (2006) em História Social da Cultura pela PUC-Rio, atualmente é professora substituta do Instituto de Artes da Uerj.

Notas

1 Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol (from A to B and back again)*. New York/London: Harvest books, 1977: 144.

2 A suposta ação, de fato, uma mesmice, dos programas de televisão, Warhol contrapõe a unidade a ser repetida: “Eu sou muito citado ao dizer ‘Eu gosto de coisas tediosas’. Bem, eu disse e quis dizer isso mesmo. Mas isso não significa que eu não fique entediado

com elas. Claro que o que eu acho tedioso não deve ser o mesmo que outras pessoas acham, já que eu nunca aguento assistir a todos os shows de ação mais populares da TV, porque eles são essencialmente a mesma coisa básica, ainda que os detalhes sejam diferentes. Mas eu sou justamente o oposto: se eu vou sentar e assistir à mesma coisa que eu vi na noite passada, eu não quero que ela seja essencialmente a mesma – eu quero que ela seja exatamente a mesma. Porque quanto mais você olha para a mesma coisa, mais o sentido vai embora, e melhor e mais vazio você se sente.” Warhol, Andy. *POPism: The Warhol 60s*. New York/London, 1980: 50.

3 O filósofo Sören Kierkegaard constata que o irônico anula a realidade dada com a realidade dada. Kierkegaard, Sören. *O Conceito de Ironia*. Petrópolis, Vozes, 1991: 50.

4 Expressão empregada com propriedade por Peter Gidal, em excelente análise das serigrafias e dos filmes de Warhol. Gidal, Peter. *Andy Warhol, film and paintings*. New York: Da Capo Press, 1991.

5 Crow, Thomas. Saturday Disasters: trace and reference in Early Warhol. In Michelson, Annette (ed). *Andy Warhol (October Files)*. Cambridge/London: The MIT Press, 2001: 51.

6 Trata-se de uma insignificante fotografia p/b utilizada como *still* publicitário do filme *Niagara* em 1953. Thomas Crow chama a atenção para o intervalo de quase 10 anos entre a foto e a imagem mais recente da estrela: Warhol teria medido uma distância histórica entre sua vida e sua função simbólica, enquanto evitava os sinais de envelhecimento e de colapso mental. Crow, 2001: 53.

7 Para Danto, em *Empire* nós adquirimos a consciência do tempo a partir da coincidência dos tempos real e narrativo. “Sentar para assistir a uma sessão inteira de *Empire*, por todas as suas oito ou mais horas, em que nada além de nada acontece, produz o efeito colateral de tomar a experiência do tempo palpável, através de um experimento sensorial de privação. Nós não temos consciência do tempo nas imagens em movimento dos filmes comuns, porque muita coisa acontece sem que haja tempo para que o tempo mesmo venha a ser um objeto da consciência. O tempo normalmente fica aparte das nossas experiências, de modo que, como dizemos, nós ‘matamos o tempo’, procurando distrações. Em *Empire* o tempo não é morto, mas restaurado à consciência...” Danto, Arthur. O filósofo como Andy Warhol. In *Ars*, Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, ano 2, n. 4, 2004: 103.

8 “Então, por um lado, eu realmente acredito em espaços vazios, mas por outro lado, porque eu ainda estou fazendo alguma arte, eu ainda estou produzindo lixo para as pessoas colocarem em seus espaços que eu acho que deveriam ser vazios.” Warhol, 1977: 144.

9 Referência irônica a color-field paintings, essa presença colorida é colocada em questão pelo próprio princípio do processo serigráfico que começa pela produção do negativo da imagem na matriz serigráfica. Ali a área “vazia” corresponde justamente à região sensibilizada pela luz que, ao permitir a passagem da tinta, resulta numa zona “cheia” de cor. Própria à natureza do processo fotográfico que integra a serigrafia, tal reversão cheio/vazio fica explícita em *Jacquie, prateada* que aparece em negativo ou em positivo conforme a variação do ângulo de incidência de luz sobre ela.

10 Andy Warhol. Apud Goldsmith, Kenneth (ed). *Ill be your mirror: the selected Andy Warhol interviews*. New York, Carrol & Graf Publishers, 2004: 92.

- 11 "Durante os anos 60, eu acho, as pessoas esqueceram o que as emoções deveriam ser. E eu não acho que elas alguma vez se lembraram. Eu acho que uma vez que você vê emoções de um certo ângulo você nunca pode pensar nelas como reais novamente. É o que mais ou menos aconteceu comigo. Eu não sei realmente se eu fui alguma vez capaz de amar, mas depois dos anos 60, eu nunca mais pensei em termos de amor novamente". Warhol, 1977: 145.
- 12 Afinal, só existimos em relação ao outro, vide o subtítulo da genial *Filosofia de Andy Warhol* – "from A to B and back again" – em que os termos fundamentais da relação – A (Andy) e B (um outro, ao qual o artista se refere como "this B") – são fixados, sucedendo-se em diálogos como corpo do texto. Já nas primeiras linhas da extensa conversa introdutória, o autor faz o primeiro movimento de conexão com o outro, mediado pelo telefone, apresentando em seu estilo abrupto o tema de sua filosofia: a (m)possibilidade da existência contemporânea.
- 13 Warhol, 1977: 96.
- 14 Resposta de Warhol em entrevista, ao ser perguntado sobre sua profissão. Watson, Steven *Factory Made: Warhol and the sixties* New York: Pantheon Books, 2003: 123.
- 15 O sociólogo francês Alain Ehrenberg refere-se à incerteza do indivíduo contemporâneo que flutua na fronteira entre privado e público, numa sociedade de indivíduos em que "estilos de vida" não mais são definidos por divagens sociais, em que as identidades pessoais não são organizadas coletivamente. Ehrenberg, Alain. *L'individu incertain* Calmain-Lévy, Hachette Littérature, 1995: 194.
- 16 Distante do indivíduo iluminista que tem a existência justificada pelo contrato fictício estabelecido entre os homens, ou daquele oitocentista que deve ser uma pessoa por si mesma num grupamento que tira dele próprio a significação de sua existência, o indivíduo contemporâneo acaba por tornar-se inteira e tristemente responsável por si. Sem regras de autoridade nem modelos disciplinares de gestão de condutas, ele é obrigado a se instituir. "Nós entramos numa sociedade de responsabilidade de si cada um deve imperativamente encontrar um projeto e agir por si mesmo para não ser excluído da ligação, qualquer que seja a fraqueza dos recursos culturais, econômicas ou sociais que ele dispõe." Ehrenberg, 1995: 170.
- 17 Ehrenberg, 1995: 194.
- 18 Em determinado período de 1967 a Factory atinge a cota de um filme por semana e 80 serigrafias por dia. Colado à crescente disponibilidade de objetos artístico-culturais em exposições e reproduções para público cada vez maior, Warhol reconhece a improdutividade da antiga noção de criatividade que fundamentava a arte. O que não se limita a distinguir a produção de objetos individuais da produção em série (questão já em pauta na primeira metade do século 20): entra em jogo o caráter da concepção/autoría da obra. Enquanto Moholy-Nagy encomenda obras por telefone numa fábrica e assim resiste com sua noção de "criatividade essencial" (Ver Crone, Rainer. Form and Ideology. In Garrels, Gary (ed.) *The Work of Andy Warhol* New York: Dia Foundation, 1996), Warhol coloca em jogo uma espécie de expansão dessa criatividade. Consumidores da mesma Coca-Cola seriam "criadores" em potencial, vide a série "Do it yourself", feita ao modo dos livros infantis de colorir, com áreas delimitadas e enumeradas.
- 19 O certo se mostra errado, e vice-versa ou o ruim se revela bom, e vice-versa: e tal lógica, afinal, não parece tão estranha ao atual escuso repertório de projetos ou anteprojetos. Mais uma vez, vale seguir o raciocínio literal de Warhol, para quem "as pessoas erradas sempre pareceram tão certas". Pois, se em meio a várias pessoas "boas", é difícil fazer distinções, então, a coisa mais fácil é escolher "a pessoa realmente má", afinal, ele observa, se é mais fácil, é geralmente o melhor. Warhol, 1977: 83.
- 20 Tal imagem resulta da manipulação do simbolismo do consumo pela administração Kennedy como uma verdadeira arma ideológica: felicidade e riqueza estariam garantidas pelo acesso potencial de todos à abundância.
- 21 Vale atentar para a declaração de Ondine, um dos frequentadores da Factory: "Ele [Warhol] não estava filmando pessoas fazendo coisas. Ele estava deixando que as pessoas o refletissem de um modo... Na minha vida eu nunca fui capaz de... tomar meus movimentos e meus gestos e minhas idéias e seja lá o que for, eu pensei, e condensá-las em 20 minutos e ter tudo que eu quisesse dizer e fazer, totalmente refletidos num pedaço de filme. Warhol foi a pessoa que me deu aquele fórum. Aquela estatura." Ondine Apud Watson, 2003: 185.
- 22 Para Thomas Crow, a série dos acidentes seria o trabalho mais poderoso de Warhol: ao dramatizar o colapso da troca da mercadoria, o artista expõe a imagem produzida em massa como portadora dos desejos na sua inadequação pela realidade de sofrimento e morte.
- 23 Warhol, 1977: 229.
- 24 "Sem quaisquer normas herdadas, esse indivíduo necessita de algo externo em que se apoiar, com o qual se relacionar para afirmar sua existência – reconhecer e ser reconhecido, pertencer a um grupo social. O consumo ganha assim um papel social – uma promessa de felicidade que tem na posse do objeto o certificado de pertencimento a um grupo social." D. Riesman. Apud Ehrenberg, Alain. *Le culte de la performance*. Calmain-Lévy: Hachette Littératures, 1991: 152.
- 25 "Eu sabia que nunca mais o projetaria novamente com essa duração, então, ele foi como a vida, nossas vidas, passando como um *flash* diante de nós; passaria somente uma vez e nunca mais o veríamos novamente." Warhol, Andy Apud Bourdon, David. *Warhol* New York: Harry Adams, 1989: 265.
- 26 Para o historiador alemão Reinhardt Koselleck, não há história que possa ser constituída independentemente das experiências e expectativas de agentes humanos ativos. Koselleck, Reinhardt. *Futuro Passado*. Rio de Janeiro, Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006: 306. Antropologicamente preexistente, na modernidade a tensão entre experiência e expectativa é concebida como separação consciente entre espaço de experiência e horizonte de expectativa a ser constantemente preenchida pela ação humana – tal é a noção moderna de tempo histórico. Cada vez mais larga, a diferença entre experiência e expectativa, no entanto, parece se desconectar do assentamento das condições para permitir que se viva e que se aja.