UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

**Através do espelho:
A constituição da pintura inicial de Andy Warhol (1956 – 1968)**

Tiago dos Santos Mesquita

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Lorenzo Mammì

São Paulo, 2009

Resumo:

Na década de 60, Andy Warhol começou a trabalhar com as técnicas da serigrafia. Copiava imagens gráficas e fotográficas e as transferia diretamente para a tela. O artista abandonou os modos mais tradicionais de pintura e passou a trabalhar com a apropriação de imagens reproduzidas em série nos cartazes, fotografias, embalagens e no cinema. O uso destes clichês gráficos causou controvérsia. Uma série de discussões tentava entender a escolha do artista a partir de interlocuções dele com a obra de outros criadores e como uma interpretação de fatos da realidade social. A partir destas análises, este trabalho busca construir uma interpretação alternativa que entenda as razões para a modificação de procedimentos e linguagens na obra de Andy Warhol e o seu impacto na produção do século XX.

Abstract:

Andy Warhol started to work with the silkscreen techniques in the 1960s. Graphic and photographic images were copied and transferred straight onto canvas. The artist abandoned the traditional modes of painting and began working with the appropriation of serialized images from billboards, photos, packages and film. The use of such clichés was controversial. In several discussions, critics tried to understand Warhol's choices from his dialogue with other artists and as an interpretation of the facts of social reality. This study attempts to build an alternative interpretation that tries to understand the reasons for the modification of procedures and poetics in the Andy Warhol's work and his impact on the 20th century art.

SUMARIO

Agradecimentos	4
Introdução	7
Capítulo 1	22
Capítulo 2	43
Capítulo 3	71
Capítulo 4	96
Conclusão	137
Bibliografia	143

AGRADECIMENTOS

Precisei de muito tempo para transformar uma série de questões soltas em um projeto de mestrado. O processo foi muito instrutivo. Não teria concluído se não contasse com a ajuda preciosa de grandes amigos, professores, colegas e parceiros intelectuais.

Algumas das perguntas que animaram esta pesquisa vêm de longe. O meu irmão, Lauro Mesquita, sempre teve paciência para ouvi-las e trazer os meus pés de volta para a terra. Tal como Cláudia Mesquita, que me ensinou a pensar com mais serenidade.

Durante a graduação, um pequeno grupo de estudos com Demétrio Toledo, Joaquim Toledo e Itaquê Barbosa foi fundamental na minha escolha pela vida intelectual. Estes amigos continuam a me incentivar e me ensinar. Sem eles, provavelmente eu não saberia como levar uma pesquisa adiante, não tenho palavras para agradecê-los.

Do mesmo modo, não sei como agradecer ao Lorenzo Mammi. Ele me acolheu como seu orientando e foi um orientador paciente, dedicado e rigoroso. É uma honra tê-lo como professor e amigo.

O departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo me deu as melhores condições de trabalho. Além de sua estrutura, é um privilégio contar com a ajuda de um quadro de funcionárias tão competente. Sou muito grato a todas elas, especialmente à Maria Helena e à Mariê. Os professores Leon Kossovich, Luiz Henrique Lopes dos Santos e Vladimir Safatle chamaram a atenção para aspectos importantes nos trabalhos de fim de curso. O apoio da Fapesp também foi fundamental.

Durante a visita aos Estados Unidos, contei com a companhia e a ajuda de Kenneth Goldsmith, Joshua Abrahams, Monica de La Torre, Peter Gabriel, Alessandra

Luiza e Ana Prata, que sempre conversou sobre este e todos os outros assuntos comigo. Matt Wrban, da Andy Warhol Foundation, me ajudou na pesquisa nas chamadas *time capsules*. Mostrou-me tudo o que eu procurava e tudo que eu não sabia que procurava. O acesso a este material mudou os rumos da pesquisa.

No período da redação do texto, Paulo Werneck me apoiou como poucos amigos fariam. Leu a dissertação e fez sugestões preciosas. Ele também sempre esteve disposto a ouvir minhas inquietações e dificuldades. Outras pessoas me ensinam muito, desde a época em que resolvi trabalhar como crítico de arte. Rodrigo Naves sempre esteve disposto a ajudar. Minha dívida intelectual e pessoal com ele é imensa. Alberto Tassinari me influenciou muito mais do que ele imagina. Tive a alegria de contar com os dois na minha banca de qualificação. De forma rigorosa, apontaram problemas e mostraram caminhos mais razoáveis para o texto.

Como este trabalho foi uma aventura de um crítico pelos meandros da filosofia da arte, muito do que foi pensado aqui se deve ao que aprendi com artistas e críticos. Conversas memoráveis com Rodrigo Andrade e Fábio Miguez me fizeram começar o projeto. Aprendi muito com Rafael Campos Rocha, Cassio Michalany, Célia Euvaldo, Nuno Ramos, Sérgio Sister, Paulo Monteiro, Wagner Morales, Beatriz Toledo, Wagner Malta Tavares, Jordão Correa Neto, Fábio Zimbres, Tatiana Blass, Romulo Fróes, Renata Tassinari, Sônia Salzstein, Taisa Palhares, Renata Lucas, Daniel Steegman, Cíntia Marcelle, Felipe Cohen, Marina Freire, Paulo Sérgio Duarte, Cauê Alves, José Augusto Ribeiro, Wallace Matsuko, Afonso Luz, Tatiana Ferraz, Vanda Klabin, Tadeu Chiarelli, Rodrigo Moura, Emanuele Grossi, Zé Bento e Marina, Paulo Pasta, Bruno Dunley, Rodrigo Bivar, Rob Mazurek, Lúcia Koch, Ana Elisa Igreja e Marina Rheingantz.

Também conversei sobre Warhol com Leandro Saraiva, Roberta Veiga e

Marco Aurélio, Leonardo Ferreira, Rodrigo Tavares, Bruno Martins, Carlos Teixeira, Gabriela Abdala, Alê Casatti, Mariana Levy, Alexandre Ceará, Kirlian Siquara e Raquel, Clara Ramos, Nilza Michelleto, Murilo Brasileiro e Paula, Rosalind Fowler, Ana Paula Hisayama, Fernanda Martinelli, Bruno Souza, Luiz Felipe Roscoe, Danilo Queiróz e Fábila Lima, Arthur Dantas, André Maleronka, Daniel Pitta, Raquel Mello, Thyago Nogueira e Zé Guilherme Pereira Leite.

Para colocar a vida em ordem, contei com o apoio fundamental de Mário Mateus e de grandes amigos, como Gustavo Vidigal, Fábio Maleronka, Gilson Alves, Adriana Nunes, Marina Fuentes, Renata Simões, Lucimara Carvalho, Fabiano Scodeler, Arthur Dantas, Marcos Gerez, Maria Letícia Zioni, todos do Hurtmold, Chaka e agregados, Edmundo Clairefont, André Brian, Helena Pimenta, Patrícia Fróes, Livia Torres, Rafael Bernardo, Davi Bernardo, Renato Lopes, Nino Andrés, Flávia Castanheira, Renata Barros, Carolina Trindade e Carolina Monteiro.

Ninguém foi mais importante, no entanto, do que meus pais, Marcos Mesquita Filho e Vânia dos Santos Mesquita, e Juliana Carvalho, minha namorada. Sem evitar a pieguice, já que se trata de uma dissertação sobre Andy Warhol, posso dizer que os meus pais me deram tudo o que eu tenho de melhor. Se eu tiver alguma qualidade, foi um presente deles.

A Juliana, por outro lado, ao me fazer tão feliz, atenua os meus defeitos. Acho que sem o seu apoio, compreensão e carinho, o meu fôlego para escrever este trabalho teria se esvaído há tempos. Este texto, de forma modesta, celebra a sorte que eu tive em encontrá-la.

INTRODUÇÃO

*If you can bring nothing to this place
but your carcass, keep out.*

William Carlos Williams

Self-portrait, 1967

Warhol foi um dos artistas mais conhecidos do século XX, mas também uma personalidade pública. Produziu filmes, festas, revistas, programas de televisão. Promoveu outros artistas, bandas de rock e iniciou uma publicação de grande prestígio, a *Interview*. Entre as suas inúmeras atividades, a mais conhecida foi a incansável promoção e criação de um personagem de si mesmo. Autor de frases memoráveis, hoje ele é um dos símbolos da cultura dos Estados Unidos.

Essa repercussão multiplica as abordagens possíveis da obra e do artista. Ele pode ser tratado como ícone cultural, figura de culto, empreendedor, símbolo de um tipo de atitude, entre outras coisas. Por isso, muitas vezes, sua obra foi ofuscada por sua biografia. O que mais atrapalha do que ajuda. Assim, esta pesquisa precisou ser orientada por questões definidas. Partiu de algumas perguntas a que não conseguíamos encontrar respostas nas melhores análises da obra de Warhol. Perguntas que, embora perpassassem a sua relação com os artistas que o precederam ou que foram contemporâneos a ele, só podem ser respondidas por uma interpretação atenta da sua obra.

Precisamos rever a obra do artista com atenção, rever as perguntas que os estudos preliminares haviam deixado e definir quais as perguntas que aquele corpo de trabalhos artísticos nos colocaria.¹

Aqui, o interesse é a obra artística de Warhol, mais especificamente os caminhos que algumas escolhas da sua pintura permitiram. Quem conhece a trajetória de Andy Warhol sabe que, na década de 1960, seu trabalho foi se tornando cada vez mais mecânico, serial e impessoal. A marca da mão do artista desapareceu gradativamente. E sua pincelada aspirava à precisão de uma máquina de offset.

¹ Um ótimo estudo sobre Andy Warhol como personalidade pública é Pop trickster fool: Warhol performs naivete, de Kelly M. Cresap.

Entender o sentido de trabalhos que tinham na réplica e na precisão da máquina os modelos a serem, no mínimo, admirados, foi o ponto de partida desta dissertação. Em outras palavras, como entender uma obra de arte que quer repetir e copiar as coisas mais bobas, no bojo de um caldo de cultura modernista, em que se buscou, no mais das vezes, a transformação do jeito das pessoas olharem, seja pela ideia de inconsciente surrealista, seja pela percepção dos construtivistas ou pelo gesto libertador da arte abstrata de tipo americano e do grupo Cobra.

Para entender a especificidade da obra do artista, primeiro precisamos entender o trajeto que o levou aos temas e técnicas que nos fizeram ver naquelas telas a reprodução de imagens que já estavam por aí. Isso para tentar compreender qual seria o sentido do artista utilizar aquelas imagens prontas nos seus quadros.

Fomos a fundo até a sua produção inicial, para traçar o percurso de um artista que saiu de uma pintura feita com técnicas mais tradicionais, ainda que retratasse temas da cultura de consumo, para outra, em que utilizava imagens mecânicas, fotografadas, levadas à superfície da tela a partir da técnica gráfica e mecânica do silkscreen.

Partindo da evidência que as imagens gráficas ou fotográficas serigrafadas na tela de Warhol atuavam como elementos ostensivos, qual seria o raciocínio que os agruparia e daria sentido artístico àquelas imagens pintadas? Para rastrear isso, foram pesquisadas as interpretações possíveis tanto na bibliografia especializada quanto nas análises mais gerais da arte feita na segunda metade do século XX.

Nesses trabalhos de Andy Warhol tudo é evidente. Em suas pinturas, ele usa imagens prontas que são aplicadas na tela por meio de silkscreen. A tela pode ter cor ou não. Aparece como uma ambientação cênica daquela imagem ou não. O desenho não adere à cor, nem quando ela é aplicada sobre o traço. Dessa forma, o artista não nos faz ver a imagem como algo totalmente diferente do que ela é. Vemo-la tal como a

conhecemos.

Muitos autores que interpretaram a sua produção se perderam em justificativas de tipo sociológico, estético e até lógico que deixaram a obra lá atrás. O que se fala sobre o artista muitas vezes parece distante do que vemos em seus trabalhos. Durante anos, a interpretação de Andy Warhol foi coberta por brumas. Tornou-se a interpretação do temperamento do artista, do seu personagem, de suas estratégias de marketing e de suas supostas relações com as formas de arte e de estética da modernidade. E essas brumas tornaram-se ainda mais densas. Muitas vezes o controverso personagem de si mesmo ele criou ajudou nas controvérsias; por outro lado, a adesão do artista a movimentos estéticos ou históricos da interpretação da arte também auxiliaram na confusão. Assim, o artista foi visto ora como a linha de frente do capitalismo, ora como seu epitáfio cultural. Pensou-se nele como o antimodernismo por excelência e uma defesa da antiarte. O que foi ficando distante, no entanto, foi a sua obra e o modo como o ele articulava os seus elementos.

Este trabalho pretende apresentar alguns desses mal-entendidos, explicá-los e oferecer uma interpretação alternativa a eles. Partimos de uma hipótese principal: o sentido histórico da obra não viria primordialmente da interlocução da obra com os artistas de seu período, nem do sentido da arte dado pelas instituições que cuidariam dela.

Tampouco pode ser capturado apenas pela escolha de ícones ou elementos que denotariam proximidade ou distância com a sociedade contemporânea à obra. O sentido dessa obra parece se revelar em suas formulações. De uma trajetória que não é regular nem apenas o desdobramento de uma ideia, mas elaborações visuais que podemos chamar de ficcionais.

O uso do termo ficção é tomado de empréstimo do crítico americano Leo

Steinberg. Em seu livro clássico, *Outros critérios*, o autor comenta algumas decisões de Jasper Johns quando pinta a sua bandeira como formas de elaborar uma ficção. Uma narrativa formal e visual que se articula entre o objeto escolhido como motivo, as técnicas e os elementos utilizados. Essa forma não seria uma resposta a sentidos históricos, nem um posicionamento do artista frente à sua trajetória, mas um modo de contar algo através da imagem.²

Sobre a arte pop, ele fala: “Não me parece que a qualidade estética de uma obra possa ser experimentada como uma variável independente, nem que seja realmente isolada por meio de um juízo crítico. A experiência nos indica antes de tudo que a qualidade cavalga na crista de um estilo e que, quando um movimento ou estilo é rejeitado como tal, as diferenças qualitativas no interior dele tornam-se inacessíveis. Há dez anos, todos os críticos formalistas norte-americanos descartavam a arte pop *in toto*, essa rejeição global não admitia levar em consideração nenhuma qualidade ou particularidade individual”.³ Na suas interpretações sobre a nudez na Renascença o crítico retoma o tema da dificuldade de falar dos trabalhos quando está em jogo a entrada de um juízo definitivo sobre um estilo na história.⁴

Assim, o mero posicionamento do artista frente a questões estéticas ou históricas não dá conta de como a sua obra opera e qual o sentido dela para nós. A sua posição diante da sucessão de estilos que caracterizou a modernidade é importante e revela a relação da obra com certo tipo de público; no entanto, não se pode reduzir a isso o sentido da obra. Aqui, o sentido da obra de Warhol será procurado na tentativa de

² STEINBERG, Leo – “Jasper Johns: os sete primeiros anos de sua arte (1962)” e “Outros critérios (1968-1972)” in STEINBERG, Leo: Outros Critérios São Paulo, Cosac Naify 2008. (tradução Célia Euvaldo) (pp. 64 e 94).

³ Idem, ibidem (pp. 94 e 95).

⁴ STEINBERG, Leo – The sexuality of Christ in Renaissance Art and his Modern Oblivion. Chicago, University of Chicago Press 1983, 1996 (2º ed.).

compreensão de suas obras, individualmente. Dissociando o artista de um projeto estético *a priori*.

Essa hipótese pede explicações, e duas parecem mais prementes. A primeira é teórica, do cuidado que devemos ter quando tratamos de autores importantes que construíram interpretações importantes sobre o assunto sobre o qual dissertamos. Embora reconheçamos que essas interpretações da pintura do Warhol sejam da maior relevância e fundamentem muito das informações e análises que fazemos aqui, tentaremos identificar o inconveniente dessas visões mais cristalizadas sobre Warhol. Em que medida essas teorias impediram que se fosse mais longe na interpretação e, mais do que isso, que a obra do artista não fosse utilizada como um álibi crítico, que nos deixasse mais distante da obra e mais perto de concepções prontas do desenvolvimento da história da arte.

A segunda explicação é um cuidado que se pretende tomar quando da análise dos trabalhos. Como a leitura das obras tentará responder a essas lacunas. É importante frisar que a análise dos trabalhos não pretende fazer uma leitura de uma trajetória linear do artista, mas sim cotejar um trabalho com outro e entender quais os procedimentos ficcionais utilizados por Warhol. Daí, tentar tirar uma especificidade do seu trabalho. O objetivo aqui é entender a peculiaridade do artista, para que se possa esboçar a compreensão de um sentido da obra de arte muito distinto do que foi feito anteriormente. Como o sentido estético da obra de Warhol parece não relacionado com a transformação do material estético apropriado,⁵ o que ele faz com a obra de arte.

A passagem do tempo foi favorável a esta dissertação. Com a documentação recente e a organização de todo o acervo de Andy Warhol, parece possível reavaliar o impacto e a trajetória de sua obra. A análise e a avaliação dos trabalhos nos ajudam a

repensar o sentido da última fase da produção moderna. Essa obra já foi assimilada há algum tempo, portanto uma leitura mais próxima dos trabalhos parece possível e urgente. Uma descrição detida da linguagem de Andy Warhol funcionará como um contraponto ao que parece insuficiente na bibliografia apresentada anteriormente.

Aqui, se pensará como a poética da pintura de Andy Warhol foi construída. Isso parece mais fácil depois que as disputas em torno de seu trabalho arrefeceram e ele se tornou um artista consolidado. Agora é só tentar entender como ele articula os elementos que escolhe. Assim, aqui se pretende analisar o que cada obra faz com os elementos escolhidos, como utiliza a cor, as figuras e qual é o sentido de suas opções técnicas.

Parte deste trabalho foi feito durante a pesquisa empírica da obra do artista. Durante a pesquisa, pude visitar o museu da Andy Warhol Foundation, em Pittsburgh, e trabalhar em seus arquivos. Foi feito um levantamento no que o museu chama das “cápsulas do tempo”. Lá se pode entrar em contato mais próximo com a organização dos procedimentos de trabalho de Warhol, suas opções de montagem de exposição (quando elas existem) e mesmo de suas preferências de objetos e imagens a serem retratados e referências estéticas. Pesquisaram-se também os seus catálogos, matérias de jornal, correspondências etc. Sem falar do acervo de obras e projetos artísticos do museu.

Além disso, fontes recentes e muito interessantes ressaltam a relação da obra do artista com a literatura⁶ e o design.⁷ Parece providencial um olhar metódico sobre a

⁵Penso em material não no sentido físico mas no material cultural.

⁶ WOLF, Reva - Andy Warhol: Poetry and Gossip in the 1960s. Chicago, University of Chicago 1997. GOLDSMITH Kenneth (org.) - I'll be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews: 1962-1987. New York: Da Capo Press 2004.

⁷ GOLEC, Michael J. - The Brillo Box Archive. Lebanon (New Hampshire): Dartmouth College Press 2008.

trajetória de Warhol, que reconstrua o modo como ele pensou uma obra e outra, tentando entender uma poética que se desdobrou nos trabalhos, para entender o que ele fez.

Tendo como fonte primordial os quatro *catalogues raisonnés* do artista, o material foi organizado de acordo com a data de produção e uma pequena história da obra.⁸ Os catálogos, organizados por George Frei e Neil Printz, introduziram subgrupos dessa obra nos anos 1960, e isso é de grande valia para o trabalho. Esses subgrupos, de acordo com os autores, por vezes seguem as nomenclaturas dadas por Andy Warhol em seu estúdio e por vezes não a seguem.⁹ Quando não, partem de aspectos gerais da obra de Andy Warhol. O importante é que eles não fazem generalizações conceituais, nem agrupamentos forçados.

Junto com essa análise valiosa, foram utilizados alguns elementos das exposições de Warhol. Na maior parte das vezes, o artista pensava na exposição como uma mera reunião dos trabalhos. No entanto, nessa época ele chegou a desenhar layouts de montagem e projetos em que relacionava uma obra com a outra, e até o espaço em torno dos trabalhos. Às vezes, essas relações eram primordiais no funcionamento da obra.

Essas escolhas parecem importantes na forma do artista criar suas obras e pô-las em relação umas com as outras. Por isso, tentamos nos aprofundar nelas para fazer a

⁸ ANGELL, Callie - Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné, Volume One (Andy Warhol Catalogue Raisonné). Harry N. Abrams, Inc, New York 2006.

FELDMAN, Frayda & SCHELLMANN, Jorg (Ed) - Andy Warhol Prints: A Catalogue Raisonné 1962-1987. Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, 4ed. 2003.

FREI, George - The Andy Warhol Catalogue Raisonné Vol. 1: Paintings and Sculpture 1961-1963. London, Phaidon Press, 2002.

FREI, George e PRINTZ, Neil - The Andy Warhol Catalogue Raisonné Vol. 2: Paintings and Sculpture 1963-1969. London, Phaidon Press, 2004.

⁹ FREI, George - The Andy Warhol Catalogue Raisonné Vol. 1: Paintings and Sculpture 1961-1963. London, Phaidon Press, 2002.

FREI, George e PRINTZ, Neil - The Andy Warhol Catalogue Raisonné Vol. 2: Paintings and Sculpture 1963-1969. London, Phaidon Press, 2004.

leitura de alguns trabalhos. Olhar para esses elementos, na minha compreensão, permite uma caracterização mais acurada da obra de Warhol. Soma-se, inclusive, à questão que parece orientar o trabalho: as inovações técnicas do artista nos idos de 1962. O olhar sobre as razões, consequências e interpretações da mudança técnica da obra de Warhol, de uma pintura mais tradicional para os meios mecânicos de reprodução como a fotografia, o silkscreen, o filme parecem mais claros dessa forma.

A grande virada de sua obra nos anos 1960 e que serviu como marca desse seu trabalho é mais bem interpretada se pensarmos em seus usos e na forma como ele permitiu descobertas ao artista, não somente como um princípio que produziu obras idênticas por um longo período de tempo. A opção técnica não encerra o sentido de suas obras. Feita essa escolha, sua reflexão parece ter ido adiante. Por isso, organizaremos esses trabalhos, e mais do que reconstruir um raciocínio que os disponha de forma linear, será tentada uma interpretação de cada obra, em busca de um sentido particular delas. Assim, acredito que um raciocínio mais complexo de Andy Warhol poderá ser sugerido.

Por isso, a organização a ser feita do seu trajeto recorrerá a linearidades mais fáceis. Tentaremos primeiro entender a peculiaridade dos trabalhos e depois encontrar os vínculos que juntam umas às outras. Acredito que revelar esse modo de reflexão nos permitirá entender como a obra do artista funciona, e, por fim, como pode operar uma obra que não é exemplo nem uma transformação do olhar, no sentido modernista.

Como Andy Warhol é figura-chave em boa parte das narrativas dominantes sobre a arte recente,¹⁰ resta saber o que há de correto no lugar atribuído ao artista e em

¹⁰ Alguns dos textos gerais onde o artista aparece como um protagonista desse processo histórico: BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind – Art Since 1900, Nova York, Thames & Hudson 2004; KOESTENBAUM, Wayne – Andy Warhol, Nova York, Penguin Books 2001. FOSTER, Hal – The Return of the Real, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology 1996;

que medida as leituras de sua obra acabam viciando o debate sobre a arte de agora. Para isso, parece mais do que necessário abaixar a voz da teoria, tentar entender o que ele nos deixou e ver em que medida nos dá pistas sobre no que se tornou a criação artística recente.

Como já foi mencionado anteriormente, também foram estudadas algumas das principais análises da passagem da arte moderna para a arte contemporânea. Estudaram-se as teorias de Arthur C. Danto, Hans Belting, Benjamin Buchloh, Alberto Tassinari, Giulio Carlo Argan, Fredric Jameson, Thierry de Duve, Anette Michelson, Thomas Crow, T.J. Clark, entre outros. O motivo de se ater ao assunto foi buscar formas interpretativas que inscrevem Warhol como um dos fundadores de uma nova forma de articular os elementos visuais.

Muitos dos estudiosos da obra de Andy Warhol dedicam-se a interpretações mais gerais da arte. Por vezes, se utilizam do artista para explicar como vêm a relação da arte com a sociedade, com o capitalismo e mesmo da criação moderna com a tradição. Marco Livingstone, por exemplo, fala de como a arte passou a se comportar, em relação à produção imediatamente anterior, depois que Warhol passou a trabalhar com a serigrafia.¹¹ A análise é esclarecedora, para dizer o mínimo. O filósofo Arthur C. Danto encontrou nas *Brillo Boxes*, caixotes de madeira que imitavam as caixas com os produtos que saíam da fábrica direto para os supermercados, um novo modo de definir a arte conceitualmente. A partir desse trabalho, desenvolveu toda uma teoria das definições e redefinições do conceito de arte na história. Esse trabalho também lida com

CROW, Thomas – Modern Art in the Common Culture. New Haven Yale University Press, 1996;
DANTO, Arthur C. – Beyond the Brillo Box, The visual arts in post-historical perspective, Nova York, Farrar – Strauss – Giroux 1992
BUCHLOH, Benjamin – Neo Avant-garde and Culture Industry. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2001.

¹¹LIVINGSTONE, Marco, “Do it yourself: notes on Warhol’s techniques” in Kynaston – Andy Warhol: a Retrospective. Nova York: Museum of Modern Art, 1989.

uma dimensão filosófica da produção ao pensá-la como um conceito que propõe uma relação social e linguística com o espectador.

As esculturas foram o motivo maior da reflexão estética e histórica de Danto.¹² Através dos trabalhos ele definiu a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, como a passagem da história da arte para a pós-história da arte.

Acredito que essas leituras tenham me levado à próxima etapa do trabalho. Feito o estudo mais histórico e teórico das obras de Andy Warhol, passou-se a uma tentativa de encontrar onde a sua obra se tornava específica; aqui a descrição falhava, por encontrar identificações imediatas com conceitos estéticos e com a obra de outros artistas, enquanto a obra mostrava particularidades e uma maneira de operar seus materiais e formas que dava ao artista sentido específico. Por propor-se outra interpretação, tendo como fundamento a trajetória da própria obra do artista e as razões poéticas que o levaram adotar novas técnicas de se fazer pintura e a apropriação de um repertório pronto de imagens.

Foi definido o estudo do período da obra de Andy Warhol que vai de 1952 até 1968, com atenção especial às pinturas feitas entre 1961 a 1968. É na década de 1960 que o artista se torna um pintor no sentido mais pleno da palavra. Suas imagens perdem o caráter ilustrativo e se comportam como pintura. Não uma pintura tradicional, mas algo em um limite da própria técnica.

Embora utilizasse ícones pop, figuras dos cartuns, do cinema, das propagandas e do desenho animado, ele quer que a sua pintura tenha qualidades pictóricas específicas. Mesmo que tenha pouca pintura, no sentido técnico do termo. Por isso,

¹² DANTO, Arthur C. – Después del Fin del Arte. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997. Não é demais lembrar que o tema da pós- dominou o debate cultural do período em que esse texto foi escrito.
DANTO, Arthur C. – “Warhol and the politics of prints” in FELDMAN, Frayda e SCHELLMANN, Jörg, Andy Warhol Prints: A catalogue Raisonné 1962-1987. The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts,

interessava-se pelo trabalho dos seus predecessores, artistas da escola de Nova York, como De Kooning, Pollock e Franz Kline.¹³

Nesse período de pouco mais de uma década, o artista promoveu uma série de reviravoltas no meio de arte dos Estados Unidos. Trata-se do período mais rico na produção de Warhol. Nessa época, ele arrisca os primeiros trabalhos fora das ilustrações e da arte comercial (campo profissional em que atuou por muito tempo e continuou a trabalhar nos anos 1960)¹⁴ para se concentrar no trabalho artístico. Passa a desenvolver uma linguagem, e aos poucos também lida com pintura, gravura, cinema e escultura.

O período que pretendemos trabalhar vai até 1968, quando o artista fez as suas primeiras exposições retrospectivas. De acordo com Anette Michelson, a partir de 1969, Warhol passa a trabalhar em outro sistema.¹⁵

Seus trabalhos passam a envolver um maior número de assistentes e ele passa a se ocupar do que ele chamava de *business art*. Parte considerável de seu trabalho passa a se assemelhar com a obra de um grande costureiro¹⁶ (segundo Michelson) ou como um produtor de cinema dos antigos estúdios de Hollywood. Mas a sua melhor época como pintor talvez seja antes disso, com trabalhos que guardam semelhanças e questões conceituais comuns, mas são variados, e com uma gama imensa de questões estéticas. A atenção da pesquisa está voltada, sobretudo, para a pintura e os trabalhos feitos a partir de procedimentos menos artesanais e mais seriais. A ideia é mapear algumas questões da obra produzida entre 1961 e 1968.

1997.

¹³ Sobre a determinação de Warhol em se tornar pintor ver KOESTENBAUM, Wayne – Andy Warhol. Nova York, Penguin Books 2001. (p. 56). Sobre sua preocupação com as qualidades pictóricas ver WARHOL, Andy e HACKETT, Pat – Popism: The Warhol Sixties. San Diego e Nova York, A Harvest Book 1980.

¹⁴ KOESTENBAUM, idem.

¹⁵ MICHELSON, Anette – “Where is your rupture? Mass culture and *Gesamtkunstwerke*” in MICHELSON, Anette – Andy Warhol (October Files 2). Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2001. (p. 93)

Nos anos sessenta, sua obra passa a se comportar de maneira diferente, tanto do ponto de vista técnico quanto do ponto de vista semântico. Mas acho importante construir uma trajetória desses trabalhos. Por isso, iniciaremos a análise das obras a partir dos seus desenhos inspirados nos textos de Truman Capote, em 1952, e iremos até os seus filmes-pintura de 1968. Aliás, é importante mencionar o aspecto de consagração que esses trabalhos trouxeram ao artista na época. Ele já era um dos artistas mais bem-sucedidos do mundo, a ponto de Henry Gedzahler o convidar para reabrir o Metropolitan, em 1967, com a estreia de seu filme *Empire*. Esse talvez seja o ponto de chegada da análise.

Em 1962, depois da abertura da exposição de Andy Warhol na Ferus Gallery, em Los Angeles, até o artista Edward Kienholz, que na época convivia de perto com a criação de Warhol, identificou no uso da simulação de imagens repetidas, transferidas para a tela por meio do silkscreen, uma imitação da fabricação de produtos em uma linha de produção, como um ato de “protesto social”.¹⁷

Por outro lado, muito esforço foi feito para colocar Warhol como o antípoda da vanguarda que veio do expressionismo abstrato. Tudo isso porque a obra de Warhol foi usada como exemplo, ilustração e mesmo descrição de fenômenos anedóticos ou menos importantes em sua reflexão estética. É essa dificuldade de interpretar o trabalho de Andy Warhol e, sobretudo, a sua herança histórica, que essa pesquisa pretende abordar.

No primeiro capítulo, serão abordados os aspectos dessas interpretações considerados questionáveis. Não se pretende retirar a importância que essas análises têm. Afinal, trata-se de análises densas, argutas, que orientam boa parte dos estudos sobre a arte contemporânea, inclusive este. Além disso, trata-se de autores que

¹⁶ Idem.

¹⁷ Cf. CROW, Thomas – *The Rise of the Sixties*, Londres, Lawrence King Publishing 1996. (p. 85)

continuam a nos ensinar a ler a obra de Warhol. Acredita-se, no entanto, que esses autores foram se afastando da obra ou tomando aspectos do trabalho como todo o trabalho. Por isso, aqui partiremos de uma leitura desses autores e dos entraves que eles oferecem à mirada mais detida do trabalho de Andy Warhol nos anos 1960.

Daí, passamos ao porquê desse incômodo. Ao longo dos anos, a imagem da obra de Warhol foi interpretada como algo unitário, uma escolha estética que se reproduz nos objetos e se repete ao longo do tempo. Seria um programa feito de escolhas premeditadas, úteis para falar da vida na sociedade de consumo, ofender os bons princípios da arte mais tradicional e o que havia de mais aceito no gosto moderno. Isso não é falso, mas não é tudo. Warhol parece chocar mais por colocar lado a lado coisas aparentemente incompatíveis do que por mostrar desprezo ou raiva por qualquer coisa. Por isso, parece mais interessante entender o que ele colocava ao lado de quê, e por que escolheu dadas maneiras de apresentar suas telas e objetos.

Não nos interessa tanto esse aspecto polêmico. Aqui pretendemos ver como o artista fez arte a partir daquilo que era tão banal e simples. Por isso eu pretendo, no segundo capítulo, passar à análise dos trabalhos. Essa interpretação, e a tentativa de entender por que Warhol escolhia as imagens que escolhia e por que ele as tratava de determinadas maneiras e qual o sentido ficcional que isso tinha será tratado nessa parte do trabalho.

A parte da obra de Andy Warhol que nos interessa foi feita durante a década de 1960, basicamente. No período, ele era um artista inconveniente, que parecia ter achado uma forma nova e radical de fazer arte. Foi quando fez o seu melhor e mais variado trabalho. Como se trata de falar de uma nova forma de fazer arte, com elementos não-artísticos, ou melhor, não-tão-artísticos, será este o período no qual nos concentraremos. A pergunta ser respondida aí é a mudança técnica do artista, que progressivamente foi

abandonando as técnicas mais tradicionais e passou para a transferência de imagens.

Depois, no terceiro capítulo, continuo a tentar estabelecer esta trajetória, mas agora com o objetivo de localizar os usos que o artista fez da imagem fotográfica, e como a pintura acontece nesta nova forma de trabalho.

Por fim, tentarei diferenciar o que esse modo de fazer arte tem de tão diferente dos outros modos que precederam a pop dos Estados Unidos. Abordaremos diferenças estilísticas de Warhol em relação a alguns artistas do modernismo (como Duchamp e Picasso) e alguns de seus contemporâneos (como Peter Blake, Jasper Johns e Richard Hamilton). Essa parte do trabalho será acompanhada de outra, em que se tentará apreender, depois de tanta fruição, qual seria então o sentido ficcional daquelas obras.

CAPÍTULO 1

As ideias são uma coisa e o que acontece é outra

John Cage

Campbell's Soup Cans, 1962

Em algumas das narrativas mais conhecidas sobre a mudança radical que a arte moderna teria sofrido na segunda metade do século XX, o nome de Andy Warhol sempre aparece com destaque. Muitas vezes tais interpretações históricas e críticas foram desenvolvidas no calor da hora, tentando legitimar as novas produções frente ao público e ao circuito de artes no momento em que elas eram exibidas, ou levantando problemas que as obras sugeriam no momento em que se emitiam as suas certidões de nascimento.

Essa é a sua vantagem. Muitas vezes, no entanto, tal esforço deslocava essas obras já no nascedouro e as recrutava para conflitos que nem sempre pareciam claros. Passaram a ser usadas como resposta artística para questões pontuais ou atribuições que parecem não dizer respeito aos trabalhos. Mesmo estratégias mercadológicas acabaram sendo levadas a sério, como a do galerista Leo Castelli, que separava a arte americana entre “os meus artistas e os de Greenberg”.¹⁸ Parece que Warhol era mais do que um artista “de Castelli”. A avaliação que o coloca apenas fora do conjunto dos “artistas de Greenberg” parece empobrecedora. Mas a pesquisa lidará com esse tipo de definição. Assim, boa parte do trabalho será desfazer essas definições e buscar uma articulação de sentidos que venha da interpretação dos elementos da obra. Essas definições foram construídas no tempo e parecem ter se cristalizado em boa parte da interpretação, a ponto de se tornarem lentes de leitura da obra de Andy Warhol.

No início do texto “A política cultural do pop”, o crítico e historiador Andreas Huyssen fala de um enorme debate travado na Alemanha, no momento em que as obras dos principais artistas da arte pop desembarcavam no país.¹⁹ Organizada por Ileana Sonnabend em 1964, foi a primeira grande exposição dos artistas identificados como pop fora dos Estados Unidos. Esteve na França, Alemanha, Suécia, Holanda e Bélgica.

¹⁸ Cf. CROW, Thomas – *The Rise of the Sixties*, Londres, Lawrence King Publishing 1996.

¹⁹ HUYSEN, Andréas – “A política Cultural da Pop” in Memórias do Modernismo, Rio de Janeiro,

Os artistas causaram reações eufóricas: da adesão incondicional ao ódio incontido. Essas reações inclusive descrevem o clima crítico em torno das vanguardas da época. Testemunhas de um período excelente nas artes, muitos dos que escreviam sobre arte viam naquela chuva de intenções algo decaído. A reação maior, no entanto, veio de críticos conservadores. Que repudiaram a arte moderna.

As reações ajudam a entender algo do clima intelectual na época em que os trabalhos de Warhol apareceram. Huyssen coleta sentimentos fortes e contraditórios.

O crítico descreve sentimentos radicais que tomaram conta da intelectualidade alemã e do público de arte em geral. Retornaram questões como o uso de meios industriais para fazer arte. O debate que existia na Alemanha desde o aparecimento dos primeiros nomes da Bauhaus ganhou vida de novo. A ideia do artista criador, o artista expressionista armado de todo o seu comunitarismo. Mas essa discussão levou a adiante um debate riquíssimo da cultura alemã. Algo que indignou o público alemão foi o uso, nos espaços feitos para as finíssimas artes visuais, de elementos descartados do mercado de consumo. Coisa vulgar, rés-do-chão.

Se antes a nudez ofendia, causou comoção o transporte de objetos estéticos não vistos tradicionalmente como museais, bem como tradicionais pinturas e desenhos que imitam a linguagem dos *mass media*. À esquerda e à direita, os detratores propagaram aquilo como algo impuro e contaminado. O uso de símbolos e linguagens da sociedade de consumo gerou controvérsia. Aliás, a grita dos críticos acompanhava o escândalo do público dos Estados Unidos. Através de seus órgãos de comunicação mais populares, o público expressava seu desgosto com obras de arte tão pouco “artísticas”. Por exemplo, em 1964, a revista *Life* pergunta em manchete se o companheiro de jornada de Warhol, o pintor Roy Lichtenstein, “Seria o pior pintor dos Estados

Unidos?”.²⁰ Ele e Andy Warhol são acusados de plágio, charlatanismo e despertam a fúria dos representantes da cultura.²¹

Se no começo de sua carreira Warhol ainda lidava com o desenho de objetos kitsch, com alguma simplificação formal, mas às vezes até uma certa suavidade nos anos 1960 ele passa a manipular imagens retiradas diretamente de anúncios de jornal, rótulos de mercadorias, cédulas de dinheiro e histórias em quadrinhos. No início desse processo, pinta ou desenha aqueles ícones. Antes disso, no entanto, tem uma carreira bem-sucedida como artista gráfico. No início deste processo, ele pinta ou desenha aqueles ícones. Antes disso, no entanto, tem uma carreira bem-sucedida como artista gráfico. Bolava padrões gráficos a partir das propagandas das antigas revistas americanas e as modernizava, com elementos das artes plásticas e da comunicação visual. Algumas destas soluções ele incorporará à sua pintura mais tarde, como o uso de manchas de cor gráficas que escapavam ao contorno do desenho. Nas pinturas e objetos que o público descrito por Huyssen viu, feitas a partir de 1962, ele copia as imagens a partir do silkscreen. Faz uma pintura impessoal, que relaciona imagens reiteradas pelos meios de circulação gráfica de massa. Paulatinamente, a ideia de banalidade é ressaltada. A exposição gerou toda a sorte de reações da intelectualidade mais bem preparada da Alemanha. Em geral, tentam filiar Warhol à resistência ou à oposição de questões de que ele não tinha conhecimento ou, se tinha, nunca pensou em como responder.

O artigo de Huyssen nos conta diversas reações do público alemão a trabalhos desse tipo. Alguns os denunciaram como a queda definitiva da cultura europeia e a sua “coca-colonização”. A Europa se rendia ao culto do capitalismo massificado. Segundo

²⁰ BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind – Art Since 1900, Nova York, Thames & Hudson 2004. (p. 445)

essa versão, a arte pop marcava o declínio da civilização. Seria o fim de uma arte profunda, e sua degeneração em valores superficiais dos bárbaros norte-americanos.

No entanto, outra interpretação conservadora, mais populista, se entusiasma com as obras. Enxerga nelas uma forma da “arte” atingir as massas. A pop foi vista como a solução para o hermetismo da arte informal da Europa e dos Estados Unidos. Nessa avaliação, a validade da pop seria reacionária, pois permitia que a arte deixasse para lá aquela choradeira introspectiva e incompreensível, funcionando quase como uma barreira à vanguarda. Um contraponto proibitivo aos trabalhos mais radicais que antecederam a pop. Outra leitura, mais parecida com a primeira versão, aconteceu em um nível mais culto. Alguns intelectuais se atemorizaram com a pop. Parecia que nada mais estava imune à mercantilização das relações e à coerção da indústria cultural. Nessa versão, a crítica apontava a conversão da arte autônoma em entretenimento.

Na mesma mão, os intérpretes que se ocupam das pinturas de coca-cola e sopas Campbell’s feitas por Warhol, perguntavam se aquelas obras seriam uma crítica ou uma adesão à sociedade de consumo. Por aí, elaboraram diversas hipóteses, desde uma virada realista da pop, que revelaria a semelhança das obras com as mercadorias de supermercado e sua superficialidade – e, com isso, o nonsense das relações mediadas pela chamada forma mercadoria, nome dado às relações sociais mediadas pela troca de valores de uso por um equivalente geral: o dinheiro –, até uma redefinição dos parâmetros de funcionamento da obra de arte moderna.

O debate se estende ao uso duchampiano da imagem. Aquelas pinturas, que reproduziam imagens prontas, seriam uma afirmação do vazio da arte ou da falta de critérios das instituições. Essas manifestações, que Huyssen descreve, embora sejam de natureza e procedência diversas, parecem convergir num mesmo ponto, que o autor não

²¹ Idem.

trata: todas as avaliações têm em comum o fato de demonstrarem um juízo sobre a obra, que passa ao largo da elaboração que essa obra faz, de como os elementos estão dispostos no trabalho. De maneira geral, o que se rejeita ou se aceita nessas interpretações levantadas pelo crítico alemão são posições acerca de fatos do mundo, mais do que a respeito das obras, especificamente. Um raciocínio que coloca em segundo plano as soluções propriamente artísticas de Warhol.

Saindo de um historicismo menos elaborado para a crítica de arte profissional, encontramos outras divergências de interpretação. O próprio Andreas Huyssen, no texto mencionado, deixa veredas abertas pelo seu justificável compromisso com uma teoria ao tentar interpretar a pop. Sua análise não trata especificamente da obra de Warhol, mas do impacto da pop na cultura da Alemanha Ocidental na década de 1960. Sua releitura das reações dos formadores de opinião é riquíssima. Através dele, notamos que a pop foi capaz de mobilizar um universo mais amplo que o público de artes e se viu questionada por estudiosos do capitalismo, da militância e pelos jovens que entupiam as salas de cinema.

As pinturas de Warhol aparecem como o principal exemplo de sua análise da arte pop. Apegado à noção de dialética, Huyssen lê a obra do artista a partir de sua ambiguidade. No entanto, a ambiguidade não parece residir na obra do artista, como ficção, mas num partido que ela supostamente tomaria. Sobretudo nas relações que ela estabelece com a cultura e seus meios de circulação. O crítico coleciona citações do pintor e tende a ver a obra tanto como uma possibilidade de a arte se aproximar do cotidiano como uma celebração da vida reificada no capitalismo.

No entanto, ao invés de se concentrar nas razões que levaram o artista a escolher tais ou quais ícones, ou no modo como ele organiza as imagens na tela, parte do pressuposto de que essa obra é um ready-made. Mas, diferente de Marcel Duchamp,

aqui o ready-made não é o deslocamento de um objeto não-artístico, que visava criticar o gosto burguês e a falta de critérios diante da modernidade. É uma continuação desse processo, onde a arte já está definitivamente absorvida pelo capitalismo. A seu ver, quando Duchamp ataca a *Monalisa* e coloca bigodes na Gioconda, o seu alvo não é Leonardo da Vinci, mas um gosto que cultuava essa obra como um objeto sacro. É o caráter inquestionável da obra-prima que é provocado.²²

Segundo o autor, Warhol dá um novo passo nessa história. Conscientemente ou não, ele levaria em conta que até mesmo as ações contestadoras de Duchamp foram assimiladas pela cultura de museu e a cooptação burguesa. Tornaram-se objetos de culto, como a *Monalisa*. Suas obras se utilizam de imagens gastas e produzidas em série para constituir uma arte que no fim se torna anúncio, ilustração e estampa para a produção de produtos. Aqui, a arte mostraria sua completa rendição ao que Theodor Adorno e Max Horkheimer definiram como Indústria Cultural. Seriam feitas para o público se relacionar com elas como se elas fossem vedetes dos meios de comunicação de massa. Viria daí o caráter ambíguo da obra, que ao mesmo tempo aceitaria sua posição de mercadoria, mas, por lidar com temas banais, abriria a possibilidade de a arte se aproximar da vida cotidiana, lhe dando novos sentidos. Pois “a pop art chamou nossa atenção para o imaginário do cotidiano, querendo que a separação entre alta arte e baixa arte fosse eliminada [...] se rompia a torre de marfim da arte, que passava a contribuir para uma mudança do cotidiano”.²³

Embora exista essa relação entre o gosto culto e o gosto popular, bem como a ideia da arte como espetáculo, e mais, embora a tentativa de se confundir essas fronteiras na arte pop seja verdadeira, não parece convincente que os artistas só

²² HUYSEN, Andréas – “A política Cultural da Pop” in Memórias do Modernismo, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ 1996, pp. 101-104.

pensassem nessa tática de guerrilha contra um gosto estabelecido. A interlocução atribuída a alguns gestos de Warhol não se comprova historicamente. Ele não é apenas o artista que coloca uma peça de supermercado no museu e dispõe os mais procurados na fachada de um edifício. É o artista que reúne esses elementos mais para falar sobre as possibilidades da arte e os sentidos peculiares de usar uma ou outra imagem.

Neste trabalho, tentarei responder, em primeiro lugar, qual é o sentido da mudança da obra de Warhol de uma pintura mais tradicional, como a feita do fim da década de 1950 até 1961 para outra, iniciada em 1962 e que o artista prossegue com a sua melhor produção.

Embora se aprenda muito com o que Huyssen escreve, ele não parece ter paciência para olhar os trabalhos. Sua leitura se preocupa mais com o contexto da ação do que com a organização dos trabalhos. Ao invés de olhar para a obra de arte, ele extrai de certas escolhas biográficas, e de pronunciamentos de Warhol, uma posição sobre tendências históricas vinculadas a um paradigma interpretativo caro ao autor, o marxismo frankfurtiano. Por isso, ele pensa a obra como uma posição na história da imagem e não como uma reflexão artística, que sugeriria uma espécie de ficção a partir de indícios visuais na tela. É um partido, não uma criação que, através de uma estrutura visual, quer contar algo para o seu público. Os trabalhos são vistos como escolhas culturais; aliás, como uma estética destas escolhas, que não falam nada além do que escolheram. Assim, o artista não parece ter o que dizer a respeito da experiência mais imediata com aqueles signos e imagens em seu trabalho, mas atuaria mais ou menos como um representante da cultura de consumo em entrada veloz pela porta da frente dos museus. Mais do que erros, a leitura deixa lacunas.

A suposta tomada de posição definiria a virtude da pintura. Como o próprio

²³ Idem, p. 116.

Huyssen afirma: “A inovação técnica central na obra de Warhol é o uso da fotografia combinada com a técnica do silkscreen. Porque essa técnica faz com que seja possível a distribuição ilimitada das obras de arte, ela tem potencial para assumir a função política”.²⁴ Aqui ele ecoa a disjuntiva de Walter Benjamin, no texto sobre “a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”: existe a possibilidade de se estetizar a política, de forma regressiva, ou politizar a estética, de forma emancipadora.²⁵ No entanto, isso parece ter pouco a ver com as pinturas.

Tal juízo revela um problema mais fino e mais complicado: a pouca importância do sentido artístico que ele atribui ao trabalho de Warhol. Menos do que algo que condense sentido, o trabalho é visto como uma atitude frente à arte e a sociedade da época. Assim mesmo, rápido e imediato. Não se trata da constituição de uma obra, mas da resposta a problemas teóricos e mercantis. Não guarda relação nenhuma com o que ele fazia antes em seus trabalhos. Aparece como uma revelação. Além disso, a sua trajetória não revela a necessidade do artista tomar decisões e nos mostrar coisas diferentes, é um procedimento que se repete, como se o artista fizesse o mesmo trabalho várias vezes: só mudam os temas. Importa apenas se ele está ou não está alinhado com um tipo de racionalidade específica. Assim, ele coloca um determinado padrão de racionalidade contra Warhol, mas não tenta entender a obra. Supõe uma peleja onde ela não existe. Deixa a ver navios os leitores que acompanharam as suas boas formulações sobre arte e o capitalismo do pós-guerra com seriedade. A sua crítica de arte é sem arte.²⁶ Apesar de o texto falar muito bem de aspectos da obra de

²⁴ idem, p. 113.

²⁵ BENJAMIN, Walter – “A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Magia e técnica, arte e política: Ensaaios sobre literatura e história da cultura* – Obras Escolhidas volume I. São Paulo, Brasiliense 1994. (p. 196).

²⁶ MAMMI, Lorenzo - “Mortes Recentes da Arte” in *Novos estudos CEBRAP* no. 60, São Paulo, julho de 2001. (p. 78)

Warhol com relação às formas de rebeldia dos anos 60.

De forma completamente diferente, o uso de imagens banais e reificadas é comentada por um dos mais importantes intérpretes americanos da obra de Warhol: o crítico de arte e filósofo norte-americano Arthur C. Danto. Em sua análise, muito se deve ao próprio caráter da obra. Ele comenta a ausência de marcas que indiquem o que é imitado e o que é idêntico nas esculturas *Brillo Box* de Andy Warhol.²⁷

A partir de 1964, o artista criou uma série de trabalhos tridimensionais, onde reproduzia de modo quase idêntico as caixas de produtos como o sabão em pó Brillo, as sopas Campbell's, os pêssegos Del Monte e o ketchup Heinz. Aqui, a arte pouco se diferencia de qualquer outra coisa. Isso, para Danto, revelaria uma liberação da arte do rigor estilístico e da sua definição na história. Em outro livro, chama isso de “transfiguração do lugar comum”,²⁸ que seria “a reprodução do que todos conhecemos como objeto de arte elevada; os objetos domésticos ordinários: histórias em quadrinhos, latas de sopa, cartuns, *cheeseburgers*”.²⁹ Assim, as diferenças entre o que é artístico e o que não é artístico tornam-se ainda mais confusas. As propriedades físicas dos objetos de arte não parecem deixar isso claro, e a relação entre os objetos toma a dianteira no sentido artístico da obra. A análise é fina. O autor tenta descobrir as razões que transformaram em obras de arte objetos que antes não teriam sentido artístico. Fala a respeito de uma nova cultura de museu, que viria do século XVIII, mas se consolidaria apenas na segunda década do século XX e também de uma espécie de transformação no sentido social da arte, marcado pela ideia de legitimação institucional da obra. Onde a arte é um significado social autorreferente, que atribui valor social aos objetos.

²⁷ DANTO, Arthur C., Después del Fin del Arte. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997. (pp. 57-59).

²⁸ DANTO, Arthur C., A transfiguração do lugar comum. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

²⁹ DANTO, Arthur C. – Beyond the Brillo Box, The visual arts in post-historical perspective, Nova York, Farrar – Strauss – Giroux 1992.

Warhol seria uma espécie de gênio nessa operação. Articularia o sentido artístico de objetos que até então estariam longe de ser arte. Assim, o objeto era incorporado e obrigava o espectador a se relacionar com a arte sempre de um modo renovado. Ele seria o campeão na transformação de arte em não-arte. Uma operação que mexia não só com a feitura dos objetos mas com uma reorganização nas instituições que avaliam e reconhece o objeto de arte como tal. Aqui, não se trata de uma miopia em relação ao sentido artístico da obra de Warhol. No entanto, muito preso a uma narrativa da história da arte, Danto se furta a pensar como essa operação da imitação atua no trabalho de Warhol.³⁰ A imitação é uma categoria central para os que aproximam do uso de sua imagem, no entanto é difícil pensá-la como uma troca pelo que é copiado. Warhol simula o ato da cópia como um ato de criação de alto nível. O que importa para Danto em relação às caixas é só a confusão a respeito do que seria original e o que seria cópia; como aquilo foi parar em um museu. Como Warhol monta essas réplicas na galeria, como ele trata da ideia de série nesse trabalho específico e como ele dá esse aspecto ao material escolhido, são perguntas que Danto deixa em aberto.

Pois se de fato, os cubos de madeira tornam-se muito parecidos com as caixas imitadas, eles também passam a ser ordenadas no espaço, e como esculturas guardam algum sentido intrínseco. Esse sentido artístico parece interessar à compreensão do que a obra de arte – se é que podemos chamá-la assim – se tornou nas últimas décadas, sobretudo por incorporar uma lida com relações banais, muito presentes na arte até hoje. Portanto, a pergunta não seria: o que diferencia esses objetos de outros, mais ordinários? Prefiro pensar em outra questão: como esta imitação do ordinário constitui sentido artístico? Pois aqui, não é apenas a incorporação do não-artístico como obra de arte que

³⁰ Para uma crítica desta ideia da arte contemporânea como um vale tudo que sempre acontece na margem do sentido do que é arte, ver MAMMI, Lorenzo - “Mortes Recentes da Arte” in Novos

parece estar em jogo, mas o sentido artístico de compor ambientes a partir de cubos que imitam materiais ordinários. O ato de pintar pensado como esforço em copiar com perfeição o que a máquina faz. Como a cópia desse similar e a mostra de cópias de coisas similares faz sentido em uma galeria. O modo de distribuição dessas caixas variava, mas sempre tinha forte sentido. De certa maneira, as *Brillo Boxes* anteciparam o minimalismo. Alguns trabalhos eram expostos equidistantes um do outro, em uma superfície dócil. Portanto, alguma criação é feita a partir dessa definição, mas aqui o que se pensa é o uso da imagem, não o desafio que esse uso sugere para o pensamento de arte.

Curiosamente, ao se prender a conceitos rígidos e por atribuir a Warhol uma obsessão de transformar o não-artístico em arte, Danto deixa escapar o que há de ficção em Warhol, e pior, perde a chance de avaliar sua obra. Embora conheça como poucos a produção do artista, furta-se a avaliá-la.

Essa ideia do não-original também cativou uma parte importante da fortuna crítica de Andy Warhol. Acho que algumas lacunas do pensamento de Warhol, e sobretudo da pergunta que pretendemos fazer à sua obra –por que a sua pintura abandonou as técnicas tradicionais e se aproximou de uma reprodução mecânica de imagens previamente prontas – serão esclarecidas por alguns desses autores que circulam em torno da revista *October*.

Mais interessado numa crítica do modernismo, sobretudo dos modelos de interpretação da crítica de arte ligada ao modernismo, Benjamin Buchloh também trata de um sentido do ordinário e do não-artístico que invade a obra de Warhol. Parte da confusão entre arte comercial e arte culta que o artista estabelece no começo de sua carreira. De fato, Warhol foi muito bem-sucedido nos dois campos, e provavelmente o

uso de uma linguagem contaminou a outra; a comparação da atividade paralela do artista, aliás, daria um belo estudo comparativo. Mas no estudo de Buchloh, de 1989, a comparação entre os diferentes ramos da produção serve para que ele deduza das escolhas de Warhol a um colapso “da alta cultura numa cultura industrial”.³¹ Aqui, mais uma vez, Warhol é tratado como um contraponto a um modo de fazer arte antes dele. Sua obra é vista como uma resposta a algumas controvérsias que povoam a teoria da arte.

Associado a esse processo histórico, Warhol modificaria o papel do artista. Esse passaria a lidar com objetos justapostos e que não negariam a sua essência, mas atribuiriam um novo sentido a ela, um sentido tautológico. Lá, as coisas apareceriam tais como elas são. O artista partiria da construção da arte a partir do lugar-comum. O que terminaria aqui é a arte como modificação dos sentidos, e alteração de uma visão.

A questão é rica e merece ser analisada com mais cuidado. O crítico fala de uma mudança na relação da arte com seus objetos, sua forma de dispor as coisas no espaço e mesmo com o seu público. A obra não aspira mais a uma construção de uma imagem que imite um olhar e sirva de contraponto ao modo como vemos. Também não aspira à construção de uma imagem que complete ou atue como negação da vida – como uma imagem exemplar, no caso da pintura harmônica de um Rafael, por exemplo, ou uma relação mais intensa com a vida, como a pintura de Matisse. No caso de Warhol, trata-se de buscar um sentido para as coisas que estão aí, mas sem apontar para redenção alguma. A arte de Warhol é feita pela distribuição das coisas no espaço, objetos não transformados. Em um nível formal a interpretação é muito interessante e se aproxima de uma das principais referências deste trabalho, o livro *O espaço moderno*,

³¹ BUCHLOH, Benjamin – “Andy Warhol’s One-Dimensional Art: 1956 – 1966” in MICHELSON, Annette – Andy Warhol (October Files 2). Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2001.

de Alberto Tassinari.³²

A análise de Buchloh, no entanto, deixa algumas dúvidas pertinentes. Primeiro é a relação mais imediata que estabelece num meio mais imediato, recebendo respostas diretas de outros artistas. Mais uma vez, Warhol aparece como um empenhado destruidor da tradição moderna. Buchloh diz inclusive que os trabalhos de Warhol da segunda metade dos anos 60 “aspiram à destruição da dimensão metafísica do modernismo”.³³ Não sei em que medida a afirmação é correta, certamente seu trabalho era menos idealista no modo de pensar a imagem, mas sua figuração também tratava com tipos bem ideais. Em seus retratos de 1963 e 1964, Andy Warhol junta imagens em que esses personagens muitas vezes estão a encenar. Imagens cênicas, de um teatro que disfarça o retratado e o apresenta como a imagem de um personagem ficcional. Um fantasma criado por aí e que agora existe em um imaginário sustentado pela grande e poderosa máquina dos meios de comunicação de massa. Mas são personagens que, mesmo quando vistos, não são quem são na tela.

Isso não parece destruir uma tradição anterior, nem a obra parece ter esse interesse. Embora Warhol fizesse muita piada com os outros artistas, acho que o seu humor dizia mais respeito às suas insuficiências do que a uma produção de arte que tenha como interlocução a escrita sobre arte contemporânea a ele.

Claro que o gesto de se apropriar de imagens e dispô-las na tela com a cor que convier tem algo de uma tentativa de transformação da arte. No entanto, esta dissertação trabalha com a hipótese de que essa transformação não é uma resposta a nenhum interlocutor, mas uma trajetória de um campo fictício que o autor constrói com paciência entre os anos 50 e 60.

(p. 07).

³² TASSINARI, Alberto – O Espaço Moderno. São Paulo, Cosac & Naify Edições 2001.

No texto de Buchloh as redefinições da relação com a obra de arte no trabalho de Warhol é toda feita na negativa. O autor pensa a adoção de procedimentos em relação à imagem não como um novo modo de organizar o material visual e mostrar que aquelas imagens adquirem tal sentido de tal e qual forma. Sua abordagem pensa no que o trabalho de Warhol desmente o pensamento sobre arte anterior a ele. Ele aparece como uma contraprova que comprova a insuficiência de métodos e abordagens sobre a arte moderna.

Aqui existem dois pressupostos fortes. O primeiro é que a obra de Warhol foi feita como um contraponto; o segundo é que ela tem como interlocutora privilegiada a reflexão sobre o que era o modernismo e o antimodernismo. Embora o argumento muitas vezes seja convincente, factualmente, parece difícil provar tanto uma coisa como outra. Pelo o que indica a historiografia, não existe nenhum impulso antimodernista na obra de Warhol.³⁴ Aliás, é difícil encontrar, de forma mais concreta, algum tipo de ponto de vista contrário na obra de Warhol, seja ela visual ou escrita. Mais do que destrutiva, a obra de Warhol parece inclusiva, mesmo que para incluir tudo ele tenha que tratar o mundo de forma anestesiada, como mundo impossível de ser transformado. Essa sanha de assimilação é um componente estético importante, por isso parece difícil detectar uma oposição muito clara a alguma coisa, e mais difícil entender sua obra como uma declaração a respeito de eventos da arte. De outra forma, ela reelabora formas fictícias, formas de articular a imagem, mas como um discurso poético. O texto de Buchloh é bom e dá boas pistas para pensarmos na relação da obra de arte de Warhol com a história, mas essa pesquisa não o acompanha no momento em que resolve transformar supostas interlocuções, como os motivos que animaram o artista na criação

³³ Idem, p. 32.

³⁴ Em Popism, Warhol afirma que o artista que ele aspira ser, pela produtividade, é Picasso.

de uma obra de arte.

Ao pensar dessa forma, Buchloh perde as especificidades da obra de Warhol. De modo geral, elas são pensadas como uma negação do que foi feito antes de Warhol começar a pintar. A pergunta que fica da leitura desse texto importante é, para além de um raciocínio que funciona na contramão dos meios artísticos, não existe outro tipo de relação com a arte que a obra de Warhol nos sugere. Ou seja, em que medida a pop de Warhol não seria um raciocínio artístico afirmativo e positivo. Um novo modo de organizar as coisas na obra de arte que surge no século XX, a partir da disseminação de meios reprodutivos de imagens, sons e palavras, e uma nova maneira de se relacionar com a imagem e de narrar, na falta de palavra melhor, situações ficcionais.³⁵

Além disso, outras leituras da relação de Warhol com a história parecem possíveis. Independentemente de uma interlocução mais acirrada, Warhol elaborou suas formas a partir de elementos históricos e visuais recolhidos desde a época em que era estudante de artes em Pittsburgh. É provável que elaborasse essas questões dentro do seu processo de criação, e que tenha feito muito de suas obras a partir de seu pensamento a partir de outros artistas.

Isso não significa que a análise de Buchloh esteja incorreta ou seja ruim. Longe disso. No entanto, hoje em dia, com a distância histórica, parece possível pensarmos o que de fato a obra de Warhol já se constituiu como forma de pensamento, independentemente das controvérsias em que foi envolvida ou se envolveu. Na época em que o texto de Buchloh foi escrito, a legitimação da arte contemporânea ainda era um problema. O artista devia falar de um esforço militante para dar um sentido àqueles

³⁵ Em dois textos, muito diferentes entre si, a ideia da pop como um novo meio de composição artística foi abordada. Hal Foster no “Image Building” falou disso na arquitetura (in *Artforum* XLIII no.2. Nova Iorque, Outubro de 2004). Chris Cutler em *File Under Popular* (Nova York, Autonomedia 1985) e Greil Marcus em *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century* (Cambridge, Harvard Press, 1990), de maneiras distintas, pensam a música pop como um meio autônomo de reflexão artística.

artistas e ao mesmo tempo criticar os detratores de Warhol, por exemplo.

Depois de alguns anos, isso não é problema para ninguém. A obra de Warhol é mais que sedimentada. Aliás, com Jackson Pollock, ele representa a arte do seu país e é mais totêmico do que a maioria dos artistas que Buchloh criticou como tais. Assim, podemos abordar sua obra como um corpus cristalizado. O corpus poético tem um movimento interno e responde a questões que o trabalho coloca a si mesmo. Para entendermos algumas escolhas técnicas e temáticas, parece mais cauteloso retomar o próprio movimento da obra e as escolhas feitas pelo artista.

Para entender a dinâmica do trabalho de Warhol reconstituiremos a sua trajetória. Um dos problemas centrais da reflexão sobre a obra de Warhol e a sua relação com a produção mais recente foi a forma esquemática que muitas vezes organizou a explicação. Foi comum colocar artistas em um imbróglio que não lhes dizia respeito. Em algumas explicações, as obras são coadjuvantes de uma narrativa em que tudo se mexe sozinho. Com propriedade, Lorenzo Mammì chamou esse tipo de reflexão de “crítica de arte sem arte”,³⁶ que seria um tipo de “filosofia da arte que precisa da arte enquanto atividade atualmente presente, mas não necessariamente de obras de arte específicas para chegar a uma definição genérica de arte. Importa apenas que haja obras de arte, e se torna irrelevante saber a qual obra se atribui maior ou menor valor”.³⁷

Como as definições históricas não parecem mais tão claras, talvez fosse prudente dar um passo atrás e reavaliar a obra como trajetória. Com o olho fixo na obra tentarmos ver como ela se constituiu e que sentidos ela trabalhou na sua trajetória. Para isso precisamos avaliar as escolhas do artista, organizar a sua produção e tentar estabelecer discrepâncias e afinidades entre um trabalho e outro.

³⁶ MAMMÌ, Lorenzo - “Mortes Recentes da Arte” in Novos estudos CEBRAP no. 60, São Paulo, julho de 2001. (p. 78)

A partir dessa tentativa de buscar as evidências mais concretas podemos expor um roteiro que explicita os passos que a pesquisa pretende dar.

O estudo não se foca na personalidade ou nos dizeres do artista. Isso será pensado, mas como um elemento histórico, não como um dado constitutivo do trabalho. O próprio pintor lançou armadilhas para nos confundir nesse terreno. É comum a historiografia tomar seus ditos e slogans como trabalhos de arte. Como afirma o historiador Thomas Crow: “Warhol não era um, mas pelo menos três pessoas”. Uma seria ele como personagem de si mesmo; a segunda, um sujeito que elaborou uma obra visual; e a última interferiu em outras áreas da cultura, produzindo bandas de rock e cinema.³⁸ O risco é identificar completamente o artista que se pronunciava sobre sua personalidade ao que pintava quadros. Embora exista uma relação evidente entre os dois, tomar uma coisa como indistinta da outra também obscurece a compreensão do seu trabalho.

O problema a ser enfrentado é o do sentido peculiar que as obras adquirem ao modificarem sua técnica e sua poética para uma linguagem mais mecânica e serial. Esse caminho até a pintura dos anos 60, aliás, e durante os anos 60, precisa ser reconstruído. O artista produziu muito nesse período.

Na época, o artista passou a se apropriar de imagens gráficas prontas. Ele as inseria em suas telas a partir do processo de silkscreen. Além disso, utiliza-se de signos da cultura comercial: garrafas de coca-cola, logotipos de grandes empresas, atores de Hollywood e personagens dos quadrinhos. Warhol, na época, apropria-se de mecanismos impessoais de tratamento da imagem e de assuntos mais ligados à banalidade da vida capitalista. Faz isso de modos muito variados. Mas foi nesse

³⁷ Idem, p. 80.

³⁸ CROW, Thomas – “Saturday disasters: Trace and Reference in early Warhol” in MICHELSON,

momento que sua arte ganhou um alto grau de impessoalidade, que permitiu as interpretações que o associassem à não-arte e a uma relação não-autoral com a sua obra de arte. Aqui, também, ele procurou uma série de novos meios de expressão. Trabalhou com linguagens tridimensionais. Mostrou pintura na horizontal, fez filmes e obras gráficas.

As escolhas foram bombásticas. Em primeiro lugar, por utilizarem uma técnica que pouco se diferenciava da reprodução mecânica dos objetos. Depois, por lidar com uma temática do mundo do consumo. Desta forma, a interpretação de uma obra de arte que renunciava a todo o virtuosismo artesanal e ao mesmo tempo partia de assuntos da sociedade de consumo de massa parece ter causado burburinho na discussão artística internacional. A atitude de Warhol fez com que alguns intérpretes o contrapusessem a outras correntes artísticas e cuidassem de associá-lo a fenômenos externos ao seu sentido, ou dissociá-lo deles. Os trabalhos do pintor foram comumente associados a formas de negação ou afirmação de fenômenos históricos ou artísticos do século XX. Tanto na história social como na história da arte, narra-se que Warhol, como integrante da pop art, buscou demolir, e as razões para isso. Da mesma maneira, procura-se qual foi a sua relação com o contexto histórico norte-americano e qual partido ele tomou numa sociedade que se modificava rapidamente. Onde se modificava o sentido do que era emancipação, modernidade, transformação social, sexualidade e, por que não, beleza.³⁹

Aqui, o interesse é mais saber o que Warhol constituiu a partir desse processo social confuso do que procurar onde ele se encaixava. Mais do que alocá-lo como uma peça de uma estrutura social, pretendo entender sua obra sobretudo como uma reflexão

Anette (org.) – Andy Warhol (October Files). Boston, Massachusetts Institute of Technology, 2001.

³⁹ GITLIN, Todd – The Sixties: Years of hope, days of rage. Nova Iorque, Bantam Books 1987.

autônoma, e não como resultado ou sintoma de um processo histórico. Para isso, se propõe olhar os trabalhos e identificar que tipo de relações de sentido ele constitui. Para depois tentar entender como ele operava e elaborava as concepções históricas que o permeavam. Aqui se buscará, como alguns intérpretes já tentaram, esboçar a peculiaridade de seu discurso artístico, e só então sua relação com a história da cultura e do pensamento.

Embora não se deva abrir mão deste ponto de vista mais imediato sobre os trabalhos, acredito que ele não dê conta do que existe de específico neste pedaço da trajetória do artista. E, mais do que isso, do legado desta produção para o debate mais recente sobre a arte contemporânea. Como hoje essa obra já está historicamente absorvida pelo público, pela crítica, pelos artistas e pelas instituições de arte, será procurado o seu legado, o que ela estruturou como discurso artístico, ou melhor, como estrutura artística.

Além disso, sua obra foi frequentemente comparada à de artistas que também utilizaram objetos ordinários não-artísticos e ordinários em suas composições. Parece importante, na definição da especificidade do trabalho de Warhol, uma comparação mais detida entre a sua obra e a de outros artistas modernos que lidaram com objetos banais e ordinários. Essa comparação, sobretudo com Seurat (de forma mais breve), Picasso e Duchamp (de forma mais detida) será o segundo capítulo desse trabalho. Também acho importante ressaltar as diferenças de Warhol em relação aos outros artistas da arte pop. Sobretudo os ingleses e americanos.

Muitas vezes a interpretação errou por identificar os seus procedimentos com procedimentos de outros artistas, assim como atribuir uma identidade homogênea aos pop. Assim, aproveitamos apenas o que neles convergia. Por isso, depois de tentar levantar a particularidade da trajetória de Warhol, ele deve ser colocado diante desses

artistas que lhe serviram de inspiração ou foram os seus pares. Mostrar no que eles se aproximam e no que se diferenciam.

Feito isso, tentaremos abordar o sentido de o artista utilizar essas imagens prontas, banais e não-artísticas. A partir daí, definir o sentido dessa banalidade e do uso dessas imagens em sua obra. O terceiro capítulo retomará as considerações teóricas da introdução, mas agora com mais consciência da obra do artista.

Será a partir dessa análise que tentarei dar conta inclusive de aspectos mais poéticos da obra. Tentarei organizar grupos de obras e mostrar os diferentes usos dos seus materiais. Esse será o capítulo o mais propriamente crítico do trabalho. Proponho quase um ensaio a partir da diferença desses trabalhos em relação aos anteriores. Aqui também procurarei entender algumas das heranças de Andy Warhol. Diferentemente da trajetória traçada no primeiro capítulo, tentarei buscar um sentido mais propriamente poético dessa obra. Não me parece apropriado falar em um sentido estético geral.

Acredito que parte dessa dificuldade reside na incapacidade de dissociar essa produção dos discursos históricos prontos. Há algo nesse passado recente que ainda é malcontado. Inclusive do ponto de vista da história social. Existem uma série de movimentações que não foram suficientemente interpretadas pela história da arte, que continua a lidar com paradigmas antigos, ou esquemas teóricos muito restritos.

Com a avalanche de discursos curatoriais e mostras temáticas, a obra de arte muitas vezes tem pouco respiro para se mostrar como ficção, acaba sendo encaixada em esquemas de funcionamento do sistema das artes. Assim, aqui se pretende reforçar um olhar de espectador, de público, no sentido mais pleno e anônimo do termo, que vê a obra como um discurso artístico, mais do que uma resposta a qualquer discurso teórico ou histórico constituído no meio de arte ou nos corredores das universidades.

CAPÍTULO 2

Cópia

Telephone, 1960

Os textos analisados no capítulo anterior deixam muitas questões sobre a pintura de Andy Warhol e, mais especificamente, sobre a sua passagem de técnicas tradicionais para formas de pintura em que a mão parece não encostar na tela. A análise interna de um percurso da obra e dos sentidos particulares de cada trabalho parece a melhor resposta para as lacunas e questões deixadas pelos autores que, até agora, orientaram a análise.

Antes de continuar, ressalta-se que aqueles estudiosos empreenderam interpretações ambiciosas. Tentavam relacionar a obra e alguns eventos que ocorriam nos Estados Unidos na época e referir a obra de Warhol ao trabalho de outros artistas de estatura respeitável. Se algumas relações apontadas parecem duvidosas, talvez sejam resultado mais da coragem desses estudiosos do que qualquer outra coisa. Para afinar essas relações e tentar responder algumas das questões que acreditamos ficar em aberto, propomos uma análise do desenvolvimento interno dessa obra. Assim, parece possível capturar o questionamento do próprio artista e as virtualidades ficcionais que ele defende.

É importante lembrar que esse percurso não é linear e parece acontecer, em alguns momentos, em mais de uma direção. Além disso, a ideia de ficcional também deve ser esclarecida. Quando falo nesse sentido, tento interpretar a obra individualmente e ver qual sentido criado aqueles signos visuais comunicam, como uma narrativa que não comenta situações do mundo, mas estrutura relações internas que, como uma “mensagem” (na falta de palavra melhor), dizem coisas sobre o mundo e outras tradições do pensamento.

O caminho de Warhol, de seus primeiros desenhos expostos, inspirados em histórias de Truman Capote, até as telas e filmes dos anos 60, é longo. Nessa época o artista produziu com mais variedade e qualidade do que nunca. Além de ser um período

de definições na sua obra, foi também um momento em que o trabalho construiu o seu público e provocou choque no meio de arte.

Em 1964, por exemplo, Andy Warhol mostrou cópias perfeitas de caixas de papelão de supermercado nas salas da Stable Gallery, em Nova York. Reproduzia as embalagens em caixas de madeira com o tamanho e formato das caixas que se espremiavam nos depósitos. Warhol pintou as logomarcas de produtos famosos em cada uma das faces daqueles paralelepípedos e os instalou na galeria como se dispusesse produtos em um armazém. Evidentemente, aquilo tinha algo de provocador. Eram caixas de supermercado que entulhavam a galeria, lhe davam um aspecto de portas dos fundos de um supermercado. Alguns dos produtos, especialmente as caixas de sabão em pó Brillo, eram exibidos em série. Dispostos sobre uma base baixa, mantinham-se afastados pelo mesmo intervalo. Uma caixa vinha depois da outra, equidistantes.⁴⁰

A repercussão foi enorme. Afinal, os objetos que Warhol vendia eram idênticos a objetos ordinários. Eles eram cópias artesanais de embalagens criadas por uma indústria veloz que se empenhava para que seus feitos não se diferenciasssem uns dos outros. As máquinas precisas não procuravam atribuir especificidade aos seus produtos, mas aperfeiçoar um modelo capaz de ser generalizado e copiado. Aqueles objetos não tinham a honra e nem a distinção que os objetos de arte costumam ter. Em um primeiro momento isso tornou a exposição motivo de perplexidade.

O artista já era conhecido. Havia pintado temas da sociedade de consumo desde o começo e fez diversas obras transferindo imagens prontas para a tela. No entanto, para alguns dos intérpretes que tratamos anteriormente o artista ainda não havia ido tão longe. Tornou-se, desse modo, um exemplo de inconformismo e de antiarte.

⁴⁰ Conforme as fotografias da exposição na Time capsule do Museu Andy Warhol em Pittsburgh, confirmado pelas referências apontadas por Michael Golec em seu estudo: GOLEC, Michael J. – The

Como se o artista, de um jeito rebelde, colocasse o valor da elaboração artística no mesmo nível dos produtos que abarrotavam as prateleiras dos supermercados.

Os diferentes autores que interpretaram os trabalhos tiraram lições ricas e, em alguns casos, usaram esse exemplo para redefinir algumas de suas concepções sobre arte e o modo de interpretar os objetos de apelo visual. No entanto, muitas vezes essas definições pecaram por atribuir ao artista a participação em um debate do qual a obra não participava. E atribuindo a esta características que visualmente eram difíceis de serem verificadas. Pareciam ser pensadas por contraposição com o que veio antes.

Warhol era uma máquina publicitária e certamente se aproveitou do ocorrido. Mas acredito que o ato da cópia, se colocado dentro do percurso do artista, depois que o tempo fez com que as tensões de época esfriassem, ganha um novo sentido. É esse sentido que as obras ganham dentro do percurso do artista que interessa a este capítulo.

Em dezembro de 1962, um simpósio sobre a arte pop discutia exatamente a dificuldade de se separar o objeto que era copiado e a cópia artística nos trabalhos pop. Para alguns críticos, era mais ou menos a mesma coisa. Como se os artistas levassem ao museu objetos não-artísticos. Uma ideia que os aproximava do ready-made de Marcel Duchamp. Ficava difícil distinguir, por exemplo, um rótulo de sopa Campbell's da pintura daquele rótulo. Uma tela com reproduções da efígie de George Washington das folhas que saíam ininterruptamente de Fort Knox. Alguns críticos viam isso como algo que tirava interesse da arte pop, outros enxergavam como algo chocante, e atribuíam interesse àqueles artistas exatamente por sua capacidade de causar esse choque. Embora não visse os artistas pop com bons olhos, Peter Selz talvez fosse quem nomeasse melhor a relação daqueles artistas com os objetos que os inspiravam: eles não eram os objetos

em si, mas eram “quase os próprios objetos”.⁴¹ A distância sutil entre o quase e a cópia dos próprios objetos aqui parece fazer uma diferença considerável.

Desta forma, se no capítulo anterior foram trabalhadas questões que outras análises importantes da obra de Warhol deixaram em aberto, aqui será interpretada a sua trajetória e de que forma a operação sobre cada uma dessas imagens e objetos de fato fez diferença. Em outros termos, aproveitando a formulação de Selz, trata-se de entender por que Warhol se dispôs a fazer uma obra em que reproduzia imagens, e que sentido cada um dos seus procedimentos fez em sua trajetória.

A arte a partir do ato de copiar aparece de maneiras diferentes nos trabalhos de Warhol. Partimos da hipótese que as imagens que ele escolhe fazem diferença e aparecem como uma parte de uma ficção visual articulada por ele nos trabalhos e associada intimamente às formas escolhidas para pintar, gravar e fotografar. No texto anterior abordei a dificuldade de alguns dos mais importantes intérpretes da obra de Warhol lidarem com uma forma peculiar que surge na sua obra e parece fazer diferença. Uma forma que organiza o material visual de forma distinta ao dos artistas anteriores e cria narrativas com o uso desse material. Assim, não se trata de uma resposta nem a uma narrativa preestabelecida da arte, nem de um desafio aos limites conceituais da arte, mas um modo de criar arte.

Antes, é preciso explicitar dois pontos. O primeiro justifica a crítica aos autores que tomaram o uso desses objetos prontos como uma crítica à arte como instituição; o segundo esclarece a ideia de ficção que nos orienta a falar neste texto das narrativas peculiares a cada trabalho.

Na época em que as telas serigrafadas de Warhol se tornaram conhecidas,

⁴¹ Peter Selz em “A Symposium on Pop Art (special supplement)”, *Arts Magazine* (Abril de 1963). Os outros participantes do simpósio eram Leo Steinberg, Henry Geldzahler, Stanley Kunitz, Hilton

mesmo um dos autores que melhor desvendou a obra dos artistas pop, Leo Steinberg, se chocou pela presença de elementos sem características artísticas nas pinturas. Ao comentar as pinturas de Lichtenstein, que copiava o reticulado das histórias em quadrinhos, Steinberg, que mais tarde daria as pistas para que entendêssemos como os artistas arranjavam aquele material como uma forma de ficção, via no gesto de Lichtenstein algo acintoso à especificidade existencial dos artistas modernos. Para elogiar e para depreciar, essa atribuição de rebeldia à pop muitas vezes se cegou à análise dos trabalhos. E se a interpretação apenas das escolhas dos motivos dos artistas permitiu densas reflexões, muitas vezes ela também paralisou a crítica na atribuição de sentidos individuais a cada trabalho. O sentido do uso de elementos banais e não-artísticos na obra de Warhol, bem como o uso de técnicas mais mecânicas, será tratado aqui no contexto particular de cada obra.

Na maioria das vezes, o artista pensava na exposição como apenas uma reunião simples dos trabalhos. No entanto, nessa época ele chegou a desenhar layouts de montagem e projetos em que relacionava uma obra com a outra. Às vezes, essas relações eram primordiais no funcionamento da obra. Por exemplo, em 1963, numa exposição na Califórnia, na Ferus Gallery, o artista mandou dois enormes rolos de tela. Não cortou as lonas. Um rolo era todo estampado com figuras de Elvis de revólver e coldre; o outro com Elizabeth Taylor como Cleópatra.

As telas não foram emolduradas nem medidas antes do envio. Ele pedia encarecidamente a Irving Bloom, seu galerista, para que ele montasse as telas de acordo com o espaço da galeria e expusesse cada “personagem” em uma sala. As salas davam uma de frente para outra, cortadas pro um corredor. Bloom montou as telas rente às paredes, construindo uma sala de *elvises*, e outra de *lizes*. Na mostra das *Brillo Boxes*,

na Stable Gallery, em 1964, o artista também pensou a distribuição das caixas no espaço. Algumas delas vinham no chão, antecipando em poucos anos a arte minimal. Por fim, temos o trabalho que Andy Warhol fez sob encomenda, para o New York State Pavillion, em que pôs a imagem serigrafada dos treze homens mais procurados dos Estados Unidos e a expôs na fachada de um prédio, de frente para rua. Essas escolhas parecem importantes na forma do artista criar suas obras e pô-las em relação, o que permite uma caracterização mais precisa da obra de Warhol. Como a principal questão dessa pesquisa é a mudança técnica e poética de Warhol nos idos de 1962, quando ele resolve abandonar as técnicas mais tradicionais da pintura e transferir as imagens fotográficas, ou somente gráficas, a partir do silkscreen para a tela, parecem importantes os outros elementos adotados pelo artista, como novos símbolos, figuras, maneiras de pintar e de agrupar os elementos. Mais que isso, parecia construir narrativas figurativas, de um modo em que a figuração não havia se comportado anteriormente.

A narrativa começa com desenhos feitos na década de 50, quando Warhol adota a produção artística como sua principal atividade profissional. Essa é a fase dos **recortes**.⁴² Ele trabalha com formas inteiriças, figurativas, que são desenhadas sobre folha de ouro, e recortadas, ou traçadas direto no papel. São temas da vida íntima, muito deles homoeróticos. Retrata, pela primeira vez, figuras kitsch e do mundo da moda.

Em 1952, ele mostrou suas obras iniciais. De maneira geral eram desenhos inspirados na obra de Truman Capote. Eram peças figurativas, de temática urbana, com sexo, violência e o torpor dos dias que parecem se repetir. O desenho era mais próximo do cartum, embora o artista já aproveitasse muito bem as áreas brancas do papel. Aqui,

⁴² Adoto aqui a periodização de George Frei, cf. The Andy Warhol Catalogue Raisonné. 2 vols. London, Phaidon Press, 2002. Em outras passagens deste texto, essa periodização está destacada em **negrito**.

acredito que dois elementos perenes de sua obra aparecem. Um é a relação entre o desenho e a cor. O colorido é uma mancha colocada sobre um traço firme, mas que parece um corpo estranho a ele. A cor é vista como uma transparência a colorir um contornado igualmente vazio.

Essa superficialidade das formas é a outra característica que parece perdurar nos seus trabalhos. Naquele momento, o artista já descarna os seus personagens e os transforma em formas chapadas. Folhas de papel coloridas de maneira que a cor não pega nas formas contornadas. As poses dos personagens são fixas. Eles têm tanto movimento quanto um logotipo. Em desenhos que fez ainda nos anos 50, ele desenhava os corpos como se fossem silhuetas. As imagens eram inspiradas em fotografias e o modo de disposição das cores e figuras no papel já demonstra um grande interesse nos modos de organização da fotografia. Mais do que reproduzir uma imagem com fidedignidade, ele tenta enxergar o que a imagem faz com os corpos e com a cena. O que lhe interessa na fotografia não é a verossimilhança, mas algo espectral, de imagem parada.

Tanto que, ao desenhar cenas de um casal no parque, de crianças brincando e de casais de namorados, ele não tenta reproduzir o jogo de luz e sombra das imagens, nem buscar uma dramaticidade na cena.⁴³ Pelo contrário, retira todos os detalhes, desfaz a ambiência da cena e preserva apenas contornos banhados por um colorido que se parece com uma fina camada que repousou sobre a linha e tentou, na medida do possível, colorir as roupas e partes do corpo dos retratados. As linhas são sempre muito abertas, e o espaço do papel que envolve as figuras parece um espaço vazio, sem solidez. Por isso, aquela cena parece acontecer em lugar nenhum. Como se da imagem

⁴³ Pude comparar os desenhos com as imagens que o artista usou como fonte em suas *Time capsules* em Pittsburgh. Boa parte das referências de imagem, tanto nos desenhos como nas pinturas de Warhol

só restassem espectros. As figuras têm esse ar fantasmagórico. Os olhos são vazados, parecidos com uma forma geométrica colocada ali apenas para nos lembrar que aquilo era um corpo. Nos trabalhos em que os lábios e mãos são mais naturalistas, em geral desenhos homoeróticos, o fundo é decorativo, esparso. É como se aquelas silhuetas, retiradas das fotos, se tornassem imagens separadas dos corpos. Aliás, outra curiosidade é que desde então Warhol não funde imagens, nem as desloca de um lugar para outro. Isso persiste em todo o seu trabalho.

Happy december, 1956.

Essa uso da cópia como uma forma “criativa” se torna cada vez mais sofisticado no trabalho de Warhol. Se nos desenhos muitas vezes ele simplificava imagens fotográficas cheias de nuances de luz e forma, quando resolve partir para a pintura, no final da década de 50, o artista passa a buscar motivos mais gráficos e simples. Os seus desenhos de então tinham algo dessa conformação gráfica da imagem, que a esvaziava, mas curiosamente tínhamos a impressão de uma presença corpórea nas silhuetas e nos contornos vazados. Agora, nas suas primeiras pinturas, o artista decide pintar cópias de páginas de jornal, histórias em quadrinhos, propagandas gráficas e jogo infantis.

Os primeiros trabalhos parecem caricaturas das páginas de jornal. Um desenho

de 1960, chamado *Journal American*, exemplifica bem essa ideia. O artista refaz o jornal como se desenhasse a silhueta de uma foto. Embora seja um trabalho posterior a algumas das pinturas de Warhol, parece marcar a passagem entre esse desenho que vê a imagem como algo a ser esvaziado pelo desenho e uma cópia que artesanalmente modifica algo da imagem escolhida.

Nas pinturas feitas a partir da década de 1960 a relação entre a imagem e a pintura ficam ainda mais evidente. Não é por acaso que ele escolhe imagens de domínio público, que boa parte dos americanos que viviam nos centros urbanos reconheceria. O artista escolhe a ilustração de um anúncio, ou um quadrinho de uma história, o amplia e o transforma em um cena. As telas aqui, diferentemente dos desenhos anteriores, aparecem como cópias dos motivos gráficos. A pintura é bem-feita e se diferencia do tratamento gráfico da imagem. O modo como a tinta é aplicada simula falhas gráficas ou relações colorísticas que não estavam previstas na imagem original. Uma tela muito famosa é a que ele reproduz um quadrinho do Super-Homem em um quadro grande, feito em 1961. A imagem foi retirada de uma das páginas da popular revista *Action Comics*. Ao copiar o desenho, o artista refaz a imagem com a maior fidelidade possível. Nela o Super-Homem sopra contra o canto da tela. O texto do balão indica que a intenção era apagar o fogo de uma floresta. No entanto, ao transpô-la para a tela, Warhol mantém as marcas de pincel, insere rabiscos vermelhos, azuis e marrons que simulam a representação de um ar soprado que estremeceu as cores e a cena pintada. Com um pouco de branco, o azul do céu torna-se atmosférico. A tinta preta que contorna as nuvens escorre. O artista faz uma espécie de paródia do quadrinho em sua pintura.

Superman, 1961.

Nancy, 1960.

Essa paródia age artisticamente como uma história em quadrinhos mesmo. Ele faz com que as tintas, os recursos pictóricos e a diferença entre algo pintado e algo impresso façam parte daquela cena “cômica”. O artista faz a imagem funcionar como se fosse

uma pintura.

Em telas em que representou Popeye (1960) e Nancy (1960), o tratamento pictórico é ainda mais sofisticado. As manchas e discrepâncias entre o desenho e a figura muitas vezes mostram relação entre a cena e a técnica pictórica empregada. Em outros termos, constrói uma narrativa cômica feita da pintura. Onde o uso da cor indica alguma ação enunciada pela pose do personagem e pelo texto do balão. São temas em geral infantilizados, em uma época em que a juventude começa a se tornar um grupo social importante e que tem sua própria produção cultural, modo de expressão e formas de diversão. Warhol trabalha a partir delas, mas não como um pintor que faz o que os quadrinistas faziam. Tudo indica que naqueles trabalhos o artista já vai além de uma mera mimetização dessas novas linguagens.

Acredito que a sua reflexão sobre o estatuto da imagem, incipiente em seus primeiros desenhos da década de 50, aqui é retomada. Ao isolar a imagem, ele a retira do campo de significação de que fazia parte. O artista insiste em olhá-la como uma cena, mas não uma cena de parte de uma história, mas uma cena que é um clichê gráfico repetido em milhares de jornais e revistas dos Estados Unidos. Se por um lado a sua intervenção pictórica tem algo de fazer com que alguma coisa aconteça naquela imagem isolada, por outro lado, que parece ser aproveitado como uma narrativa que permeia toda a obra do artista, ele a faz com consciência, como se ali encenasse uma performance. Em *Nancy*, um fragmento da imagem do quadrinho aparece ampliada e repetida. Como se aquela imagem estivesse fora de proporção e escapasse da cena. Em várias imagens gráficas o artista aplica borrões brancos que deslocam figuras da imagem escolhida ou a tornam ininteligível. No mais das vezes, essas intervenções simulam que na passagem da imagem para a tela aconteceu um defeito de gráfica. Assim, a cópia da imagem não apareceria igual à imagem que foi reproduzida centenas

de vezes. Se pensarmos no trabalho imediatamente posterior ao *Superman*, notamos que a busca desse padrão da impressão é buscado pela mão do artista. Ele parece buscar registrar a imagem com a aparência que ela sempre tem. Como a coca-cola quer que o seu refrigerante tenha o mesmo sabor.

Por isso, o artista copia a imagem gráfica, mas a copia mostrando os limites da mão do pintor. Aliás, essa é a graça: que, colocados na mão do pintor, aqueles enganos estabeleçam novas relações visuais. Mas são relações que querem copiar a imagem. Warhol, de maneira meio patética, mostra o esforço fadado ao fracasso de copiar um clichê. No seu trabalho, a imagem pronta, reproduzida, aparece como um modelo, não como uma ironia da pintura. Mais que isso, o artista, ao repetir a imagem escolhida, faz do seu quadro uma paródia da imagem escolhida.

Antes de prosseguir, é importante lembrar que essas “falhas gráficas” afetadas por Warhol produziam resultados deslumbrantes nesses seus primeiros trabalhos. A imitação da pintura falava do ato de copiar imagens através de gestos. Diferente das belas interpretações mais espontaneístas do expressionismo abstrato, aqui o gesto não é livre. O artista faz uma obra que segue tudo à risca. Mesmo assim, por não ser a pintura de uma máquina,⁴⁴ falham e se tornam outra coisa.

Em 1960, em *Crosswords*, Warhol pintou uma palavra cruzada. Como ele era um artista com tanto amor às instruções, seria de esperar que preenchesse os quadrados com as respostas. Mas ele estava interessado nessas falhas, nas cópias malfeitas, parodiadas. Por isso, ao invés de completar os quadrados com as respostas, ele os apaga, transformando a metade inferior direita da tela em uma abstração. Não chega a ser nem uma abstração geométrica, já que os quadriláteros não são inteiramente pintados. Mas

⁴⁴ No começo da década de 60, um pouco depois de realizar esses trabalhos, Warhol afirmou que “A razão pela qual estou pintando desse jeito é que eu quero ser uma máquina”.

algo que desfaz o plano ortogonal gráfico, como uma coreografia de um comediante a atravessar a rua.

Ainda em 1961, Warhol afirmou: “Cézanne pinta maçãs, eu pinto latas de sopa”. A declaração afastava a natureza da sua vista e mostrava a busca por uma imagem que se repete e se repete, como as coisas que não sofrem a ação do tempo, não dizem respeito à história e fogem da ideia de expressão.

Benjamin Buchloh interpreta esses primeiros passos da pintura de Warhol como uma tentativa do artista confundir o campo das artes gráficas e das artes plásticas, do bom e do mau gosto.⁴⁵ Essa linguagem incorporava a ilustração, as figuras do mundo comercial. O uso de referências até então distantes do mundo das galerias de arte se radicalizou no começo dos anos 60. Na mesma época Warhol e outros artistas residentes nos Estados Unidos, como Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Indiana e Roy Lichtenstein, transformaram suas imagens banais na corrente dominante da arte americana.

A obra de artistas como Warhol, Lichtenstein, Ed Ruscha e Oldenburg incorporou as formas de se comunicar dos meios de comunicação de massa e a linguagem das artes comerciais. A afirmação de Buchloh, portanto, descreve muito bem o meio em que a arte de Warhol apareceu e se desenvolveu. A sua interpretação também leva em conta o impacto dos trabalhos que Warhol começou em 1962. Ela tenta entender as razões que levaram alguns artistas e críticos a rejeitar os artistas pop. No entanto, embora esse tipo de humor existisse no artista, as obras parecem ter outras razões para seguirem cada vez mais impessoais, anônimas e com cara de imagens produzidas graficamente. As razões que nos anos 60 levam Warhol a prosseguir

⁴⁵ BUCHLOH, Benjamin – “Andy Warhol’s One-Dimensional Art: 1956 – 1966” in MICHELSON, Annette – Andy Warhol (October Files 2). Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2001.

retirando as marcas de pintura de suas telas não parecem bem explicadas apenas por uma vontade de confundir o meio das artes.

Uma reflexão sobre o ato de pintar, bem como a tentativa de mostrar a imagem como algo anônimo e sem autoria, parece cada vez mais presente na obra de Andy Warhol. Progressivamente, a pintura de Warhol fica mais gráfica e com uma aparência menos artística. Para ser mais específico, ela perde, a cada passo que dá, seu aspecto artesanal, da mão que transforma a natureza. Assim, pouco a pouco some toda a natureza de sua arte, até a que daria individualidade ao gesto do artista.

Apesar de pintadas a mão, as telas, feitas com tinta sintética, se aparentam cada vez mais a anúncios e imagens gráficas decalcadas do mundo da reprodução. Aliás, com um uso mais austero da cor, essas telas são mais gráficas que as imagens gráficas que as inspiraram. São dessa época as **pinturas gráficas**. Aqui, Warhol repete temas da publicidade e da imprensa, tentando evitar ao máximo os sinais do trabalho manual. Essas séries ficam conhecidas como **Advertise Paintings** e **News Paintings**. Curiosamente, ainda nessa época, ele faz colagens e pinturas com um aspecto muito “artístico”. São *drippings* sobre imagens do Super-Homem, Popeye, Batman, Dick Tracy e outros personagens dos quadrinhos, tratados de forma pictórica. É como se ele procurasse essas qualidades de pintura, como o campo de cor, em temas corriqueiros.

Mas daí em diante a sua obra foi cada vez mais se tornando uma forma de copiar as imagens e tentar mostrá-las como elementos solitários, sem cenário, como nos desenhos que Andy Warhol fez na década de 50.

Em 1962, ele buscou objetos ainda mais banais, que enfatizassem o caráter repetitivo do que ele pintava, e a aparência gráfica e serial dos seus motivos. Warhol procurou o que houvesse de mais gráfico, serial e anônimo. Em princípio, trabalha com as imagens da imprensa e da publicidade, aos poucos procura coisas ainda mais

genéricas, de domínio público, seriais e de desenho reconhecível, como embalagens, selos, rótulos e garrafas de coca-cola. Seu modo de pintar também busca um sentido sempre igual, um temperamento artístico previsível, programado e feito de um modo programado. Nessa época, ele declarou: “O que há de bom neste país é que os Estados Unidos criaram a tradição que os consumidores mais ricos comprem essencialmente a mesma coisa que os mais pobres [...] Uma coca-cola é uma coca-cola e nenhuma quantidade de dinheiro pode lhe arranjar uma coca-cola melhor que a o que o mendigo da esquina toma”.

Embora essas telas não sejam as melhores que Warhol fez na época, existe aí uma consciência da ideia da imagem que se aprofunda paulatinamente. Se em pinturas como *Lucy*, *Superman* e *Crosswords*, o artista usa manchas e hachuras para que “alguma coisa aconteça” na sua pintura, no trabalho feito a partir de 1962 ele quer que nada aconteça. As imagens devem ser quase um esqueleto, algo pronto, apresentado de forma anestesiada. Por isso, dali em diante a ideia de repetição parece se tornar uma verdadeira obsessão do artista. Ele passa a trabalhar com telas em que sugere gestos que se repetem e instruções a serem seguidas.

Em 1962, termina e mostra o seu *Dance Diagram*, que copia os esquemas de passos de dança de revistas populares. Mais ou menos na mesma época, começa a fazer séries de desenhos e pinturas. Uma das primeiras é a série *Do-it-yourself Paintings*. Iniciada como um conjunto de desenhos, essa série partia das ilustrações impressas para serem coloridas, muito comuns nos almanaques de diversão da década de 1960. Aliás, o artista já havia pintado palavras cruzadas e outros temas ligados aos passatempos. Tais trabalhos são o que o artista fez de melhor durante o período em que pintava enquanto escondia a sua pintura.

Do-it-yourself (Landscape), 1962

O desenho feito a partir do livro para colorir reproduz os padrões gráficos com ilustrações típicas da figuração kitsch: paisagens campestres, vasos de flores e marinhas com barcos da época. O artista tenta traçar os espaços a serem coloridos da forma mais precisa possível. Colore-os com lápis de cor comum. Mostra os trabalhos incompletos, sem preencher todas as formas. Aqui, de maneira mais explícita, Warhol figura o ato de copiar uma imagem. Os espaços coloridos são apenas espaços a serem preenchidos de acordo com uma numeração.

As cores não particularizam nada e são muito artificiais. Parecem mais com uma figura sobre uma mesa de fórmica do que uma lembrança de qualquer lugar. Uma das melhores ideias do artista, aliás, é deixar alguns espaços numerados vazios. A partir disso entendemos o sentido que a imagem passa a ocupar na obra de Warhol. Por exemplo, a sua marinha não retrata nenhum lugar específico, não busca relações formais de tensão nem mostra alguma ação nas figuras. São imagens suspensas, que ao mesmo tempo nos dão uma ideia vaga de algum tema, mas de tão genéricas não falam de nada.

Não têm peculiaridade nenhuma e a cor não tem nenhuma relação orgânica com o desenho. Nestes trabalhos as imagens deixam de ser um ponto de partida ou um modelo; são investigadas poeticamente. Elas se tornam um lugar nenhum. Um lugar que só existe nesse espaço ficcional: que se refere a tudo (por exemplo, paisagens) e não diz respeito a coisa alguma. As imagens na obra de Warhol de 1962 e 1963 em diante falam sobre a passagem do tempo. Essas imagens sempre serão as mesmas. Não podem se modificar no tempo nem ganhar particularidade. Warhol se interessa por esse sem-número de imagens que aspiram ser quase uma ideia que seria encontrada em cada um dos produtos. As latas de sopa Campbell's não são apenas uma cópia daquela imagem, mas algo sempre igual. Uma narrativa sobre essas experiência sempre igual, que existe fora do tempo e do espaço.

Por isso, o artista começa a procurar uma técnica em que possa fazer as imagens também sempre iguais. Algo que não se transforma e que mesmo que se apresente com algumas modificações sempre sugere a mesma experiência. Quando reproduz caixas do sabão em pó Brillo, latas de sopa Campbell's ou garrafas de coca-cola, tenta pensar em uma experiência da repetição. Tanto que, quando alinhados, aqueles produtos não sugerem um acúmulo de mercadorias, mas a repetição da mesma imagem. O artista fala dessa experiência. De uma vida vista através do espelho. A imagem é o terreno onde as coisas não têm singularidade física.

Em qualquer lugar que esteja, será sempre a mesma. Ao invés de pintar as coisas reais, ele pinta esse mundo que chega a nós por meio das imagens, que são figuras a que passamos a nos referir para nos referir às coisas. A experiência diante da imagem não é, dessa forma, uma provocação à arte, mas a narrativa de uma experiência que parece acontecer na vida contemporânea e que ele procura abordar como uma realidade. Uma nova forma de lidar com a vida. Talvez, por isso, algumas pinturas

tenham uma aparência ao mesmo tempo de vazio⁴⁶ e de morte. Pois o que é retratado não está lá. Mas o artista fala de uma linguagem onde as coisas de fato “não estão lá”, já foram substituídas pelas imagens, e o artista insiste em se referir a elas apenas por meio das imagens.

De certo modo, ao fazer imagens cada vez mais impessoais o pintor se comporta como o narrador do conto “Uma estrela tranquila”, do escritor italiano Primo Levi. Na história, o narrador diz que se for para escrever um conto sobre a vida sideral e a mecânica dos seus corpos seria “preciso ter coragem de apagar todos os adjetivos que tendam a suscitar maravilha [...] Para falar de estrelas, nossa linguagem é inadequada, quase risível, como se quiséssemos arar com uma pluma: é uma linguagem que nasceu com a gente, apta descrever objetos cuja grandeza e durabilidade sejam semelhantes à nossa, tenham as nossas dimensões, é humana”.⁴⁷

Em 1962, o artista concentra a sua obra na figuração de produtos. Coisas que não são humanas, que são exteriores a nós e chegam à nossa linguagem refletidas pela ideia de marca e de publicidade. São produtos dentro de um pacote com nome e com uma ideia sobre eles. Imagens que parecem estar fora do tempo e recusam toda a singularidade da carne.

São visões que não seguem a singularidade do gesto, mas o rigor do projeto e da máquina. Interessam-lhe os objetos quaisquer, objetos banais do cotidiano, que ele encontra aos montes na rua e nas gôndolas.

Por mais econômica e gráfica que fosse, sua pintura vez ou outra ainda trazia

⁴⁶ O crítico de arte David Sylvester associa esse vazio ao zen. Em SYLVESTER, David – “Warhol” in Sobre arte moderna. São Paulo, Cosac Naify 2006.

⁴⁷ LEVI, Primo – “Uma estrela tranquila” em 71 contos de Primo Levi. São Paulo, Companhia das Letras 2005. Originalmente, o conto foi publicado no trecho “Futuro Anterior” de seu livro Lilith. O autor, além de cientista era um homem que lidou com questões do não humano em seus romances. Neste livro de 1981, ele desenvolve formas de narrar onde os eventos parecem lidar com uma estranheza da ficção científica, mas onde nada se transforma, talvez como as pinturas de Warhol. Uma espécie de

sinais da mão do artista e do seu traçado. As próximas musas de Warhol são as cédulas de dólar. De longe, o dinheiro era a mercadoria preferida do artista. Além de circular aos montes, eram de um ordinário incomparável e ainda objetos planos, como a pintura. O dinheiro é o tipo de coisa sem particularidade: ninguém se refere a uma nota singular. O que interessa é o valor que ela representa. É atrás desse tipo de relação que o artista corre.

O movimento na pintura de Warhol até 1960 é análogo ao dos dançarinos que seguem as instruções de esquemas gráficos de dança para fazer a sua coreografia. O artista transformou essa forma de fazer de acordo com as instruções em uma questão artística. Não por acaso, em 1962 ele pintou os esquemas gráficos que representavam como dançar as populares coreografias dos anos 50: os *Dance Diagrams*.

O fim dos anos 50 foi tomado por formas de música que propunham uma coreografia: O *boogaloo*, o *twist*, o mergulhão e a *mashed potato* eram popularíssimos. Esse encadeamento entre música e dança tornava as canções, como bem explicou David Toop, senhoras e escravas do movimento corporal. A dança deve seguir esses movimentos na hora certa, bem como a música deve marcar o ritmo e o tempo em que cada movimento acontece. Era uma música feita para dançar uma coreografia da música.⁴⁸

A pintura de Warhol do fim dos anos 50 e começo dos 60 (época em que esses passos de dança foram popularíssimos nos Estados Unidos) guarda a mesma relação com as imagens. Assim como um bailarino atrapalhado, sua pintura tenta copiar imagens reproduzidas em série, como o corpo e as músicas se ajustam às coreografias. Existe um movimento similar nas danças com esquemas no chão e a simulação de

objetividade estranha. (403).

⁴⁸ Cf. TOOP, David – “All mix and no master” in *The Wire* n° 103, setembro de 1992.

imitação que Warhol opera em sua pintura, que tenta copiar imagens reproduzidas em série, assim como o corpo e as músicas se ajustam às coreografias. Enquanto pinta, o artista tenta se mover e copiar com perfeição as relações formais da peça gráfica em que se inspira. O caso é que a pintura não é uma peça gráfica, o que deixa um certo descompasso entre o modelo e o que é registrado na tela. Como a garota e o garoto que não conseguem se aproximar daquele movimento, o artista refaz a imagem. Ele afeta falhas, uma dificuldade de colocar as coisas no lugar certo, como se fosse uma dificuldade da pintura refazer uma imagem tão mecânica. Essa falha é também um movimento simulado. E é através de tal simulação que o artista mostra uma arte insuficiente diante da máquina.

O seu trabalho registra esse ato de copiar como uma gag. É como se um sujeito tentasse copiar um locutor e criasse um ruído em que notássemos a diferença entre a voz dele e a original. Isso soa engraçado e também bonito. Tal “encenação” tem a sua beleza. É uma forma de recontar coisas que estamos cansados de ouvir, mas ficam bonitas em outras vozes. Ao afetar formas manchadas, apagar as figuras e pincelar o contorno de modo irregular, o artista encontra formas notáveis. Como faz com a página de palavras cruzadas do jornal *The New York Times*.

Mas os seus primeiros desenhos do dinheiro não são dessa banalidade toda. Ele os traça com cuidado artesanal. As marcas do seu desenho não são disfarçadas, e os sinais gráficos de um objeto impresso se atenuam.

Warhol desenha o dinheiro com fidelidade cada vez maior. Copia a nota da melhor forma possível, como se quisesse se transformar em um falsário, mas só parecendo. Ele quer é trabalhar objetos gráficos, que não mostrem muita singularidade e ao mesmo tempo reflitam o objeto que todos conhecem. O dinheiro reina absoluto em 1961 e chega muito bem em 1962.

Nos melhores trabalhos da série, o artista reforça esse contorno suave, que não segue as determinações de representação mais tradicionais, nem o chapado da reprodução industrial da nota. As linhas atribuem até algum volume às efígies, ao copiarem o sombreado da cédula em relação ao fundo e sombrearem as figuras impressas no dinheiro.

Talvez os desenhos e pinturas de dólar de 1962 sejam os trabalhos mais figurativos de Warhol. Eles aparecem guardados em potes, enrolados nos elásticos e sombreando a superfície branca por detrás deles. Mas são o retrato do que Marx chamou de equivalente geral. Algo que pode ser trocado por qualquer coisa e não tem utilidade nenhuma. Sua utilidade é dar um valor abstrato a todas as outras mercadorias. Como as notas de dinheiro, as sopas Campbell's também aparecem em retratos mais realistas. Nas diversas situações, nunca deixam de ser o símbolo que são.

O curioso é que já existia uma iconografia do dinheiro nos Estados Unidos. Era uma pintura de baixa qualidade e vulgar. Tinha em comum com a pintura de Warhol o reforço no que o dinheiro tinha de banal. No século XIX, pintores como William Harnett, John Frederick Peto e Jefferson David Chalfant pintavam o dinheiro para tentar copiá-lo. Eles queriam enganar o olho, mostrar que seriam capazes de reproduzir no óleo sobre a tela a imagem de uma nota na parede. Assim, poderiam confundir os incautos, que, desavisados, tentariam pegar a grana. Era um truque, uma esperteza visual de uma pintura também banal, com ambições rebaixadas e inconsistentes. A obra era própria do falsário e não do pensador.

Em 1919, Duchamp também falseou um portador de valor. Falsificou um cheque à mão para pagar o seu dentista. O cheque se transformou em obra de arte e adquiriu um valor ainda maior do que o que ele fingia ter como cheque. Diferente dos oitocentistas, o falseamento das cifras monetárias não mostra como a arte pode

transformar as coisas, mas sim como o valor financeiro e os acordos sociais acabam por indiferenciar tudo. De forma irônica, mas melancólica, Duchamp brinca com o fato do valor artístico da obra e o valor que ela expressa financeiramente terem se desencontrado pela arte.

Warhol se importava com essas questões, mas não compartilhava, em absoluto, do juízo moral negativo sobre a relação entre o valor monetário e o valor da arte. Não tinha em sua reflexão, como Duchamp, um receio psicanalítico dos prazeres mediados por categorias sociais impositivas.

Vindo de uma família de imigrantes tchecos da classe operária, não tinha saudade dos valores tradicionais da arte ou da vida. Não via nos prazeres banais da sociedade de consumo um divertimento que reduzia a humanidade e restringia a carga erótica da vida. Por isso, não perdia o sono com uma suposta vulgarização moderna da vida nem com o fim das relações nobres e cultas da arte. Os dólares apareceram para ele como oportunidade. Mais que isso, como uma figuração de relações artísticas anônimas. Algo que todo mundo entende e todo mundo sabe o que quer dizer.

Warhol pertencia a uma geração que superou as agruras, corou as bochechas e cresceu junto com o rádio, a televisão, a cultura do show-business, as gôndolas de supermercado, os luminosos e a possibilidade de ascensão social. Todo esse universo foi essencial para o que veio a ser a pintura de Warhol.

As notas embalavam um período de prosperidade que já se arrastava por mais de uma década nos Estados Unidos. O país havia superado uma crise econômica grave e enriquecido durante a Segunda Guerra Mundial. Warhol deu a ele uma nova iconografia e uma nova forma de encarar o mundo. Mas as notas de Warhol não são apenas um símbolo, são um valor que se cristalizou em um objeto. Uma ideia que se tornou física, mas que todo mundo tratava como algo sem singularidade. É a figura com menos

peculiaridade, vale o que enuncia, é um título e mais nada. Por isso, nada podia ser melhor para se repetir infinitamente.

Por isso, o artista usa a técnica da serigrafia para reproduzi-lo. O dinheiro passa a ser mostrado de forma mais impessoal e serial. Embora não use a cópia do dinheiro, mas uma cópia que ele desenhou, ele empilha as cédulas de frente e de costas à exaustão. O acúmulo sugere a repetição. O dinheiro como sempre a mesma coisa. Em alguns trabalhos, a intensidade de cor de uma nota aparece mais fraca que a outra, mas o trabalho não parece uma reprodução naturalista de uma porção de notas em sequência, e sim o uso de um objeto sem singularidade nenhuma.

Ele utiliza essas imagens de dinheiro como algo que já segue uma ordem previamente organizada. Há algo fatalista no uso do dinheiro. As coisas permanecem como sempre foram e como algo que não se transformará muito.

O pesquisador George Frei conta que em uma entrevista de 1981 Andy Warhol relatou que o silkscreen veio por sugestão de Robert Rauschenberg. Warhol havia tentado outros processos de transferência de imagens fotografadas e gráficas para tela, mas os procedimentos sempre lhe davam a impressão de colagem, ou de algo que não aderiria à lona de forma apropriada. A partir da sugestão de Rauschenberg, as imagens passaram funcionar a contento.⁴⁹

O artista se interessava por relacionar imagens que se mostravam mais exemplares de um objeto do que o próprio objeto. Imagens muito parecidas umas com as outras e que pudessem ser colocadas lado a lado como se fosse a mesma coisa a se repetir. Começa a transferir para as suas telas imagens copiadas de anúncios da Pepsi, selos postais e de caixas de fósforo. O uso do silkscreen torna a serialização das figuras

⁴⁹ FREI, George - The Andy Warhol Catalogue Raisonné Vol. 1: Paintings and Sculpture 1961-1963. London, Phaidon Press, 2002. (p. 231)

na tela mais fácil e mais recorrente. Essa repetição⁵⁰ era uma decorrência das tentativas de reproduzir uma imagem neutra. Que sempre se mostrava a mesma. Como um objeto que não se modificava e de um tempo, que para a figura, não passava. De uma imagem que não sofria a passagem do tempo, que não possuía marcas físicas. Imagens a que era possível associar um nome e nada mais. Uma associação que podia ser a uma marca, um sabor ou um mito.

As figuras planas e produzidas em larga escala parecem seduzi-lo. Por isso é revelador que antes de trabalhar com o silkscreen Warhol tenha feito uma série de pinturas de relógios. A série é pouco conhecida e foi pouco exibida. Mas nele uma relação entre a imagem e o tempo, que o aproximaria da transferência mecânica de imagens da serigrafia e a projeção do cinema, parece exemplar.

Clocks, c. 1961

Assim como os anúncios, os relógios que ele pinta são muito gráficos. Não vi qual a imagem que inspirou o artista, mas acredito que os relógios foram retirados de

⁵⁰ A repetição como poética não era uma invenção do artista. Diversos artistas modernos haviam trabalhado a ideia com diferentes juízos sobre o assunto. Para lembrar três, falo do cineasta japonês Yasojiru Ozu, do pintor Robert Ryman e da pintora, e contemporânea de Warhol, Agnes Martin. Todos trabalharam a ideia de repetição, mas deram novo sentido a ela. Diferente dos outros pintores, a

impressos do jornal e da publicidade.⁵¹ O relógio pintado não tem ponteiros. Não marca as horas e surge como uma imagem meio apagada e repetida em cada tela. É quase sempre o mesmo. Não sofre ação do tempo nem mostra marcas físicas. Como as pinturas em silkscreen, o que diferencia um do outro é a intensidade de cor. A quantidade de tinta empregada para traçar um círculo e outro. Assim, a imagem aparece como uma emanção. Uma fantasmagoria que se repete duas vezes em cada tela. Como se brilhasse e apagasse sucessivamente.

Esse tratamento da imagem como espectro aparece aí, mas é mais bem-sucedida nas telas que Warhol fez a partir de imagens fotográficas. Quando começou a utilizar a fotografia como fonte de sua pintura, sua relação com a cópia se tornou mais complicada.

Por causa da serigrafia, o artista pode manipular fotografias. Através dela, começou a colocar na tela, tal como colocava um rótulo de sopa, as fotografias de ídolos que estampavam as revistas juvenis. O seu interesse em transferir a fotografia para a tela apareceu quando o artista tentou reproduzir páginas de jornal em sua pintura. Num trabalho de 1962, ele copiou a primeira página de uma edição do *New York Mirror*. Isolava a imagem e tentava transformá-las em uma tela inteira. Com propriedades de pintura, e que funcionasse autonomamente. Como os anúncios e ilustrações que ele copiava no começo dos anos 60.

Como fazia isso à mão, o resultado parecia menos satisfatório do que ele imaginava. A pintura ainda parecia uma “recriação” da página, não uma transferência da imagem, como ele já havia feito com os dólares, com os rótulos de sopa e os cartazes com propaganda da Pepsi. Mas ele viu que Robert Rauschenberg, nas *Combine*

reiteração do mesmo em Warhol não ressalta um esquema e nem remete à estrutura da imagem.

⁵¹ O único comentário dessas pinturas que encontrei está na descrição de obras escrita por George Frei no

paintings de 1961, transferia os clichês gráficos da foto direto para a sua tela, como uma máquina de offset, e resolveu seguir aquela trilha.

Na mesma época em que figurava dólares, Warhol tentava reproduzir imagens de carros de rabo-de-peixe como o Cadillac, o Buick e o Pontiac. Ele consegue o efeito desejado através do uso do silkscreen. Na série automobilística, que seria a primeira de muitas pinturas de carros, ele usa por vezes imagens inteiras e por vezes figuras pela metade. Em algumas telas, a serigrafia é completada pela pintura manual. Mas buscava uma mitologia que parecia subsistir nessas imagens. O carro aparece isolado, em fundo branco. A impressão é limpa, se restringe ao contorno da máquina. Ao isolar o automóvel, transformando-o em uma mancha de tinta, a figura perde suas propriedades físicas. Ela aparece sozinha, isolada, como um ícone. É essa mitologia de ícones que, depois, ele vai procurar nas estrelas da música, do cinema e do esporte.

Nesses trabalhos, o uso da fotografia é ambíguo. Ele pega fotos dos ídolos que permitem que todos os seus fãs os reconheçam. São fotos famosas, em que os artistas desempenham o papel que sempre lhes coube. As fotos que os transformou em personagens da cultura de massa, que não viviam entre nós, mas nos filmes, cartazes e fotografias. Nas pinturas, tal como um Pontiac, as imagens são impressas como uma mancha, um contorno grosso que retira toda a solidez das figuras. Mas, diferentemente das pinturas de carro, as imagens dos ídolos aparecem aqui mais manchadas, com uma carga de tinta que por vezes deforma os traços do seu rosto.

Para completar, quando ele sobrepõe aquelas silhuetas com manchas coloridas, aquelas imagens tornam-se ainda menos “naturais”. Warhol aplica através do estêncil cores berrantes sobre o silkscreen. As cores são formas transparentes, recortadas. As

imagens são montadas, tal um carro. Carcaça, faróis e tinta por cima. Mas como Heiner Müller descreveu, a pintura de Warhol é uma carcaça sem motor. Um corpo de carro como aquelas imagens cenográficas.⁵²

A imagem era ao mesmo tempo mais familiar e distante. O artista contava com a verossimilhança da fotografia para compor os seus tipos. Mas eles pareciam descarnados, feito sombras cobertas de cores estranhas. Apareciam isoladas, como se vivessem no limbo. Por isso, o artista, mesmo quando fazia retratos, não os fazia convencionalmente. As figuras pareciam ter sido colocadas como alguém prende um cartaz na parede.

Figuras humanas tornam-se objetos inertes. Algo que não revela muitos mistérios, objetos frios, unidimensionais, sem propósito e manipuláveis: como máquinas, como fantasmas, que ficam no mesmo lugar, fazendo o que sempre fizeram, a mesma coisa, depois que a vida deles acabou, e eles ficaram para sempre naquele presente anterior ao seu último suspiro.⁵³

⁵² MÜLLER, Heiner – Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras. São Paulo, Estação Liberdade 1997. (p. 246).

⁵³ Jean Baudrillard tem uma interpretação certa do modo como essas figuras aparecem na pintura de Warhol. Diz que os objetos não aparecem como objetos cotidianos, mas como objetos seqüestrados, que perderam seu sentido cotidiano, quase como uma ideia de cadeira, um espectro dessa cadeira. Cf. BAUDRILLARD, Jean – A Sociedade de Consumo. Lisboa: Edições 70. (p. 124)

CAPÍTULO 3

Fantasmagorias

20 Marylins, 1962

A partir de 1962, os astros do cinema, da música e da televisão tomaram a pintura de Andy Warhol. Eles foram retratados não como pessoas, mas como estrelas. Como o personagem que a indústria do entretenimento fez deles. A técnica de pintá-los como uma mancha reforça esse sentido de uma figura despregada dos cartazes e, como transparência, afixada na tela. Era um tipo de superficialidade que só existia na tela do cinema e nos impressos. As imagens são tratadas para que pareçam da forma em que aparecem nos filmes. Melhor, na forma em que aparecem nos fotogramas.

Mais tarde, Warhol diria que “Belezas em fotografias são diferentes de beleza em pessoa”.⁵⁴ A fotografia traria uma dimensão incompleta dos corpos dos retratados. Warhol chama de uma “meia-dimensão”,⁵⁵ onde o corpo nem bidimensional seria: seria quase um reflexo que ficou no espelho e se soltou do corpo. Uma sombra que, como a sombra de Peter Pan, adquiriu vida própria.

Warhol quer que sua pintura capte essas figuras capturadas pelas lentes do cinema e da fotografia como um reflexo num espelho. Num espelho bem iluminado, aliás, que tire as marcas da pele e transforme tudo em superfície pictórica.

Essa imagem tiraria todas as pequenas marcas da vida, as cicatrizes que nos dão concretude. As figuras vistas como imagem têm uma tez lisa como uma superfície de tinta acrílica. Por isso lhe interessa essa realidade feita de luz, de reflexos, uma realidade mediada pela imagem.

Um lugar, ou melhor, um não-lugar, em que as pessoas não vivam as contingências, o dia-a-dia, apenas a beleza e as emoções fortes. Como diria Warhol: “dizem que o jeito como as coisas acontecem nos filmes é irreal, mas na verdade o jeito

⁵⁴ WARHOL, Andy – A filosofia de Andy Warhol. Rio de Janeiro, Editora Cobogó 2008. (p. 79).

⁵⁵ Idem.

como as coisas acontecem com você na vida que é irreal. O cinema faz as emoções parecerem tão fortes e reais, enquanto as coisas que acontecem na realidade são como assistir tevê – você não sente nada”.⁵⁶

Fazia pouco tempo que os astros haviam aparecido. Essas pessoas, que encarnavam as figuras a serem vistas na tela do cinema, também se tornaram personagens da imprensa e da idolatria. Eram gente que sempre aparecia com tratamentos de luz e maquiagem, como Warhol insistia em dizer “as únicas belezas inequívocas são a das estrelas de cinema, e na vida nem as estrelas de cinema chegam perto dos padrões que elas estabelecem nos filmes”.⁵⁷

As estrelas eram um fenômeno recente; mesmo assim, já ocupavam toda a paisagem das grandes cidades. Estavam nos cartazes, letreiros e fotografias. Podíamos ver anúncios com todas elas por todos os lados. Eram os grandes nomes do entretenimento moderno. O modo como víamos era também padronizado. Eles eram consumidos como personagens planos, como a realidade na tela de cinema. Sempre a desempenhar um papel, seja de personagem de um filme, seja no personagem de celebridade.

Cada um despontava nas esquinas, no alto dos edifícios. Postavam-se diante dos teatros e na porta dos cinemas. Estavam em toda parte. Em Nova York, podiam-se encontrar imagens do mesmo ator às dezenas. Muitas vezes, os pedestres viam a mesma imagem nas ruas uma, duas, três vezes. Encontravam-se com o mesmo ator como o mesmo personagem, em lugares diferentes. Era como se eles circulassem aos montes pelas grandes metrópoles. Aparecessem em série, por todos os lados. Uma hora, os atores eram piratas; noutras, galantes, heróis, vilões, palhaços, bailarinas, deusas e

⁵⁶ Idem. (p. 107)

⁵⁷ Idem. (p. 84)

megeiras. Menos do que mitos, eles eram parte daquela cidade. As imagens se convertiam em moradores em papel e tinta que apareciam e desapareciam toda vez que alguém dobrava a esquina ou olhava para trás.

Todo mundo os conhecia. Tal como os astros do céu, eles também tinham um brilho. Aquele brilho que vem de longe, prestes a apagar, de algo que a distância torna imaterial, pouco palpável. O brilho é algo de quem não tem corpo, só é visto por suas manifestações luminosas, do qual não temos dimensão, é meio fantasmagórico. As aparições não eram da vida, mas de uma personificação, assim como as estrelas não são pontos, mas corpos pesados.

Na pintura de Warhol eles eram vistos sempre de relance, como em um *fade* de cinema, que desaparece rápido. O artista se seduz por essa ficção das ruas. São imagens que não dizem respeito à vida de todos os dias, mas a uma vida que acontecia em paralelo e que deixava apenas vestígios. Era como uma vida que se repetia todas as vezes que o projetor era ligado.

Tanto que os artistas e atletas que Warhol resolve representar só eram conhecidos por essas representações deles. Haviam se tornado personagens das telas e das publicações feitas para os seus fãs. Uma hora eram uma coisa, e depois, outra. Suas vidas inclusive eram romanceadas, em publicações baratas que se vendiam aos montes. Esses ídolos se tornaram personagens do seu culto. São esses personagens que aparecem nas imagens de Warhol: Elizabeth Taylor como Cleópatra, Elvis Presley como um caubói destemido e Marilyn Monroe como um monumento ao jovem vigor americano, que permaneceria como um símbolo mesmo após a sua trágica morte.

Não é à toa que Andy Warhol tornou-se um personagem de si mesmo e tenha aparecido como protagonista ou coadjuvante de diversas narrativas sobre o mundo e os destinos da arte. É a esse mundo que ele sente pertencer. Em seus autorretratos ele

também se personifica, numa vida em que o anonimato parecia vetado.

O gosto de Warhol pelas celebridades vinha de longe. Desde garoto, ele colecionava as publicações que contavam as glórias e dramas daqueles personagens que estavam nas telas e nas páginas. Aliás, os ídolos jovens são os primeiros retratados de seu trabalho. Imagens retiradas de um álbum de figurinhas, de uma nova forma de iconografia, para um novo tipo social: a juventude.

Warhol começou a pintar essas imagens de cartaz, impresso e fotografia no fim de 1962. Os primeiros artistas a aparecerem eram figuras de um álbum chamado *Teen Stars*. Tecnicamente, a serigrafia se sofisticava. Deixa de ser de rótulos e passa a ser de fotografias, ocupando serialmente o espaço da tela. Se algumas vezes, em trabalhos anteriores, os clichês eram copiados pelo desenho e depois passados ao silkscreen, agora ele transfere as fotografias direto para a tela. As imagens são borradas, carregam as manchas que contaminam a fotografia depois que todos os contrastes são reduzidos ao essencial: o preto e o branco.

Na série das estrelas, Warhol figura atores jovens como Warren Beatty, Tab Hunter, Natalie Wood, Elvis Presley, entre outros. Tecnicamente, o importante era mostrar essas estrelas sempre iguais. Como nas pinturas de relógio e nas serigrafias de dinheiro, eram como efígies, contornos vazados, sem nenhuma relação de luz e sombra. Apareciam mais ou menos enegrecidos, cobertos com mais ou menos cor.

A cor parecia uma maquiagem, uma transparência que repousava sobre a figura, mas não tinha nenhuma ligação orgânica com ela. O uso de cores berrantes, ou de um fundo colorido que não guardava a menor relação com a imagem (por vezes, quando mais escuro, competia com ela), atribuía maior estranheza às figuras. A partir daí, Warhol deixa de copiar as imagens e passa a de fato manipulá-las. Não só as fotografias enegrecidas. As cores sobre a figura também são tratadas como formas

objetivas e frias. O tratamento da superfície com cores neutras, berrantes e metálicas traz à tela um aspecto estranho, de um lugar onde nada se fixa..

Ao usar as imagens, o artista procura mantê-las íntegras, sem transformá-las ou atribuir outro sentido a elas. Mas as transfigura,⁵⁸ assim as imagens tornam-se manipuláveis, como algo que não tem solidez. Mas é importante afirmar que suas intervenções nunca mudam o sentido da figura, nunca fazem troça dela, nem a inserem em outro contexto; só indicam a maleabilidade da forma, a isola como ícone e reforça algumas de suas características físicas.

Na série dos **Teen Stars**, as imagens eram montadas como as imagens de garrafa de coca-cola. Uma figura atrás da outra, em série. Também como a garrafa de coca-cola, o artista volta e meia deixava uma figura diferente da outra. Na pintura do refrigerante, ele mostrava a mesma coca-cola de maneiras distintas – por vezes inclusive utilizando a reiteração da imagem como uma forma de constituir padrões óticos –; no caso dos atores de cinema, insiste no aspecto de imagens que se despregaram do referente.

É que as telas feitas com garrafas de coca-cola tomavam as imagens dos anúncios da coca-cola e as copiavam. Quando o artista tratava as imagens, tornava todas as garrafas uma mesma coisa. Elas deixavam de ser o retrato de várias garrafas de coca-cola para ser repetição da mesma garrafa. Ainda que fossem mais ou menos pintadas de marrom no seu interior, tratava-se ainda da mesma imagem. Mas essa imagem se parecia ainda com o objeto. O artista não dava a ele uma presença estranha.

⁵⁸ Tomo o termo da excelente interpretação que Alberto Tassinari faz da pintura *Gold Marilyn Monroe* (1962). Em sua análise o autor fala que o uso da imagem não a modifica e reforça o mito radiante, charmoso e debochado da atriz. De acordo com Tassinari, “A pintura acolhe a dimensão cotidiana, no caso da imagem, do que foi o mito Marilyn Monroe. Mas também, por sinais do fazer, a altera e a mantém. Utiliza-se do que já se sabe da imagem para transfigurá-la, sem modificá-la de todo. É que, na arte contemporânea, a origem da obra não vem de um original puro, inaugural, mas do que, já conhecido, leva a novas configurações.” Em TASSINARI, Alberto – O Espaço Moderno. São Paulo,

Coca-Cola bottles, 1962

Nas telas feitas a partir de fotografias, as imagens são até mais fiéis ao motivo retratado, mas talvez por isso se distanciem mais de uma representação natural. O artista manipula as figuras como os anúncios faziam. Só que exagera no tratamento e os torna quase irreais, figuras criadas e montadas. No seu livro *A filosofia de Andy Warhol*, feito dez anos mais tarde, ele afirmaria “amar ídolos de plástico”,⁵⁹ “acreditar em espelhos mágicos, luzes baixas e cirurgia plástica”⁶⁰ e fala do esforço das mulheres se tornarem o que elas não são naturalmente: “Dá muito trabalho parecer o oposto completo do que a natureza te fez e então virar uma mulher, imitação daquilo que já era desde o início, apenas uma mulher inventada. Quando pegaram as estrelas do cinema e as enfiaram em uma cozinha, elas não eram mais estrelas”.⁶¹

Tais afirmações parecem falar dessa fantasia de vir a se tornar imagem. Alguém que não vive no mesmo mundo em que vivemos. E Warhol se transforma em uma máquina de imagens, a reconfigurar pessoas sem carne através de modos industriais de imprimir, colorir e repetir. Repetir até o cansaço. E quando ele dispõe aquelas figuras em série, elas são ajeitadas de tantas maneiras, assumem tantas feições, que não podem mais ser o mesmo objeto. Mantêm as características de sempre, mas

Cosac & Naify Edições 2001 (p. 90).

⁵⁹ Idem (p. 68).

⁶⁰ Idem (p. 79).

podem ser apresentadas de várias formas. Por isso, as imagens na pintura de Warhol agora são aparições. Elementos que mantêm as mesmas características, são os mesmos, não se transformam. Mas oscilam na tela e têm uma vida própria, diferente do seu referente. Elas são consertadas. Embelezadas, já que para o artista a beleza na pintura “é a maneira como a tinta é aplicada”.⁶² Nas suas estrelas, ele a aplica como maquiagem. Não como se deixasse a superfície mais lisa, mas como se não houvesse superfície, apenas camadas de tinta, que de tão reiteradas são vistas como camadas soltas. Como fantasmas que não chegam a nos apresentar as figuras vivas nem apodrecem como os cadáveres.

Ao pintar uma sucessão de imagens de Troy Donahue, o artista varia a intensidade do colorido e a quantidade de tinta para colocar o rosto do ator na tela. Não se trata de um homem, mas de uma imagem que ganha e perde definição. As imagens surgem como emanções imateriais que desaparecem e reaparecem.

Díptico Troy Donahue, 1962

Talvez por isso, o artista passa a pintar cada vez mais temas nebulosos da vida,

⁶¹ Idem (p. 69-70)

⁶² Idem, página 83.

aspectos lúgubres, associados às tragédias, mortes, desastres e ambientes vazios e perturbadores. Mesmo quando esse trabalho tenta ser uma vitória da permanência de uma imagem perfeita, associada por Warhol ao humor e à vitalidade,⁶³ como Marilyn Monroe, o trabalho ainda trata da morte.

Aliás, a série talvez seja a mais exemplar na mudança de procedimentos do artista. Pintadas um mês após a morte da atriz, foi lá que ele começou a utilizar novos formatos de tela e fez e refez a imagem com maior qualidade. Como foi dito antes, o ator tinha Marilyn em alta conta. Em uma conhecida entrevista, disse que era sua atriz predileta. Ela e Troy Donahue.⁶⁴ Os retratos foram pensados como uma imagem *post-mortem* em todos os sentidos. Como algo que marcasse o falecimento de uma estrela e uma forma de mostrar uma imagem perene ao tempo e aos eventos naturais da vida. De todo modo, aqui ele pronuncia uma relação direta com a morte da atriz, e assim deixamos a pista para uma relação que ele estabelece entre a imagem e a morte.⁶⁵

Em todas as telas, ele usa a mesma fotografia. Recorta a imagem do pescoço para cima e a transforma em um olhar sorridente, em que os lábios da atriz se pronunciam na direção do espectador. Como bem notou Alberto Tassinari na sua interpretação da *Golden Marilyn*, a imagem e as intervenções de cor feitas pelo artista ressaltam o que a atriz tinha de sedutora e debochada.⁶⁶ Ela sorri como se flertasse, encarnando a persona que a deixou famosa. Às vezes aparece sozinha, como em um

⁶³ Em *A filosofia de Andy Warhol*, o artista comenta: “Às vezes, acho que a beleza extrema deve ser muito sem graça. Mas aí penso em Marilyn Monroe, e ela dizia as coisas mais engraçadas do mundo”. Idem (p. 84)

⁶⁴ GOLDSMITH Kenneth (org.) - *I'll be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews: 1962-1987*. New York: Da Capo Press 2004 (p. 8).

⁶⁵ Hal Foster fala que essa repetição de imagens está associada a um tipo de trauma coletivo. A marca de uma presença que tentamos bloquear mas que aparece em todos os lugares. São imagens que “evocam os pesadelos públicos dos primeiros anos da televisão” Cf. BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind – *Art Since 1900*, Nova York, Thames & Hudson 2004 (p. 490).

⁶⁶ TASSINARI, Alberto – *O Espaço Moderno*. São Paulo, Cosac & Naify Edições 2001 (p. 90).

tríptico dourado, feito de telas monocromáticas em que aparece só uma vez. Mas muitas vezes é feita e refeita como se o artista tentasse conservar aquela imagem, como se fizesse surgir aquela fantasmagoria e a pele, os cabelos, o colorido nas pálpebras e as jóias permanecessem os mesmos. A reiteração nos dá a impressão que a imagem é vazia. O artista sabe disso, por isso a reforça com uma cor tão solta no quadro quanto Marilyn. Solta e gráfica.

As **Marilyns** foram reproduzidas aos montes. Por vezes pareciam como parte de telas colocadas lado a lado, monocromáticas, onde ora sua imagem aparecia, ora não. Era uma espécie de ícone feito e refeito diversas vezes, mas sempre de acordo com o mesmo princípio: uma imagem isolada que era inserida em uma superfície colorida. A permanência da mesma imagem tenta presentificar algo que não está entre nós; ou melhor, está, como imagem.

Acredito que para Warhol essa imagem é algo como uma vitória da beleza contra o tempo. Mas também, quando ele deixa as falhas de impressão na tela, a imagem se enfraquece, como se fosse apenas uma irradiação de cor, algo impalpável. Numa entrevista em 1963, ele afirma que as pinturas metálicas e em branco e preto de Marilyn de fato são trágicas e falam sobre a morte. Mas as coloridas tentam atribuir vitalidade àquele rosto esvaziado pelo contraste gráfico. Aliás, seu interlocutor, David Bourdon, diz que a impressão malfeita de alguns rostos é feita para deixar as cores ácidas e berrantes falarem mais alto, e o artista concorda.⁶⁷ Aliás, em uma entrevista da época, o artista afirmou pensar que todos os seus retratados preferenciais estavam à beira da morte. Seja Marilyn, Troy Donahue, Elvis Presley ou Liz Taylor. Exceto Donahue, todos viviam períodos críticos, às voltas com crises e bebedeiras. Marilyn

⁶⁷ Em GOLDSMITH Kenneth (org.) - I'll be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews: 1962-1987. New York: Da Capo Press 2004 (p. 10).

havia morrido.⁶⁸ Além disso, para pensar nesse tipo de assunto o artista se valia de fofocas trazidas aos montes pelos seus assistentes e sobretudo pelos seus amigos escritores.⁶⁹ Assim, procurava eternizar imagens tanto das figuras mortas quanto imagens para quem a morte e as crises pessoais e físicas, típicas da vida real, não existiam. Aliás, era o que ele chama da irrealidade da vida real: o fato de as coisas não permanecerem, de tudo perecer.

Essa permanência de ícones, imunes à passagem do tempo, aparece de outra forma em pinturas em que o artista, ao invés de pintar as estrelas diretamente, pinta-os vestidos como um personagem – seja a imagem serial em tamanho real de Elvis como caubói, seja a mancha de Elizabeth Taylor como Cleópatra, dispostas em telas muito coloridas e com grandes áreas vazias. Em ambas as telas, eles são personagens e ao mesmo tempo figuras reais, reconhecíveis. Diferente dos personagens dos cartuns, os **elvises** e **lizes** são verossímeis. Isso dá uma dimensão muito diferente à imagem. Mas, nesse caso, não são um retrato de Elvis nem de Liz Taylor: são a imagem do herói americano e de uma rainha. Warhol pensava que assim eles artistas deveriam ser reconhecidos em 1963. Como já dissemos, naquele ano, na Ferus Gallery, em Los Angeles, o artista montou uma exposição apenas com imagens dos dois. Numa sala, Elvis aparecia como caubói, em telas que ocupavam a parede toda, a apontar a sua arma para os espectadores. Na outra sala, os retratos de Liz apareciam a celebrar a permanência da beleza da atriz na pintura de Warhol, que suportava todas as intempéries.

Elizabeth Taylor foi uma das grandes obsessões da vida do artista. A atriz

⁶⁸ Idem (p. 99)

⁶⁹ Cf. WOLF, Reva - Andy Warhol: Poetry and Gossip in the 1960s. Chicago, University of Chicago, 1997.

aparece nas biografias de Warhol desde quando ele era garoto. Era uma de suas “companhias” nos momentos de convalescença em sua pré-adolescência.⁷⁰ Ele passa a retratá-la em várias ocasiões e de várias formas. Nesse momento, sua pintura faz de tudo para incluí-la nessa constelação não como uma pessoa, mas como uma figura que é superficial, surrada. Que muda os seus traços de acordo com a cor aplicada em seu rosto e a corrosão de cor do fundo da tela.

Esse procedimento de figurar ídolos como gente para quem o tempo não passa serviu para montar as imagens esqueléticas de Marlon Brando como o Selvagem, da Estátua da Liberdade e para a cópia da *Monalisa*. Diferente da reprodução de Duchamp, que colocava bigode na pintura, Warhol a vê como uma imagem eterna e suspensa no tempo. O uso de vazios na pintura do personagem de Brando indica uma interrupção na reprodução de sua imagem. Ele usa cores fracas no fundo da tela, e Brando surge como a estacionar a sua motocicleta por lá.

Nessas telas, o que vemos não é um corpo sólido, mas uma mancha. Algum tempo depois, Warhol disse que não conseguia pensar em uma atmosfera melhor do que a que era projetada na tela do cinema. Isso porque ela anunciava uma espacialidade tridimensional que emocionalmente era bidimensional.⁷¹ Curiosamente, não parece existir explicação espacial melhor para a pintura que ele estava fazendo apenas alguns meses antes. Assim como a luz que se projeta na tela e insinua uma janela gigantesca para o espectador, aquelas manchas transferidas para a lona através da serigrafia têm algo ao mesmo tempo imaterial e diáfano. Embora sugiram alguma profundidade, não conseguem atribuir solidez às figuras. São lembranças de um corpo que deixou de existir. Por isso parecem vestígios. Sombras em preto e branco.

⁷⁰ KONSTENBAUM, Wayne – Andy Warhol, Nova York, Penguin Books 2001.

⁷¹ *Andy Warhol Giant Size* (Phaidon). New York, Phaidon Press 2006, p. 308.

Elvis (Ferus type), 1963.

Silver Liz as Cleopatra, 1962.

Nas obras que fez no fim de 1963 e começo de 1964, o lado sombrio da pintura de Warhol surge de maneira cada vez mais intensa. É aí que ele trata diretamente de temas associados às tragédias, mortes, desastres, ambientes vazios e perturbadores. O curador Henry Gedzahler chamou essas pinturas, figurando cadeiras elétricas, cenas de suicídio, assassinatos, acidentes de carro e conflitos de rua, de **Death and Disasters**. A série das mortes e dos desastres.

Ao começar estes trabalhos, ele trabalhou sobre imagens de Jacqueline Kennedy durante o assassinato e o velório do seu marido. Era a primeira vez que ele utilizava diferentes imagens fotográficas em uma tela e tentava montar uma narrativa com aquilo. A narrativa não era literária. Ele associa cada fotograma a uma cor. Pinta de azul-marinho o fundo de um retângulo com uma foto onde Jackie sorri, antes do incidente. A imagem vem no canto direito do alto da tela. Esse quadro é seguido de

outro, com o fundo ocre, durante o funeral do presidente, e outro com branco pintado sobreposto por uma serigrafia bem escura, que retrata a primeira-dama enlutada, com véu cobrindo a cabeça. No último retângulo, Warhol repete a primeira imagem, mas agora o fundo da tela é pintado de cerúleo.

No decorrer da pintura, o artista pouco muda a cor associada a cada imagem. Parece montar estados de espírito da mesma personagem. Ela por vezes é a elegante primeira-dama, depois a viúva enlutada e uma figura triste e bela em cerúleo. Esse apagamento do humor da carismática primeira-dama na imagem é mais bem retratada em um tríptico feito com três telas redondas pintadas de dourado, montado de cima para baixo. No trabalho, Warhol usa imagens do desfile em que o presidente Kennedy morreu, como se falasse da transformação da imagem da primeira-dama.

No topo, sobre o dourado, surge uma Jacqueline Kennedy entusiasmada, a chegar ao desfile antes de entrar no carro. Na foto seguinte, um close dela saudando os espectadores da parada, já no carro presidencial onde o seu marido seria assassinado. A última tela está toda dourada, sem nenhuma imagem. O espaço dourado sugere o *fade* que por vezes acompanha as imagens do artista. A redução na carga da impressão que deixa todo o quadro esvaziado. A imagem desaparece na passagem de um quadro a outro.

Não acho que o uso da cor aqui seja arbitrário como em alguns trabalhos de Warhol. A tinta metálica projeta luz e dá uma falsa profundidade à tela. Um lugar que é só luz, de que perdemos o ponto de fuga. Aqui, a imagem desaparece. Se ela já era apenas um momento, um flash de uma personagem que personificava ao mesmo tempo a elegância e o otimismo americano, com o dourado não sobra nada, nem aquele reflexo longínquo. É apenas um lugar vazio. Um espelho no meio de lugar nenhum.

Esta cena presentificava um trauma nacional, coletivo. Algo como um pavor e

uma presença da morte que espreitava os Estados Unidos. Assim como todos podiam ter o rosto conhecido e se transformar em outra coisa, todos podiam estampar a capa dos jornais por terem sofrido uma tragédia.

Por várias vezes Warhol falava da presença que a ideia de morte tinha em sua vida. Desde a sua decadência física, decorrente do problema de pele que o afligia desde a infância, até uma presença que parecia habitar as grandes cidades.⁷²

Sixteen Jackies, 1964

Essa presença tácita da morte ganhou uma representação mais decidida em pinturas que ele fez de imagens violentas. Retiradas do noticiário e esvaziadas pelo jornal como mais uma das ficções que chegava ao cidadão de bem pela manhã. Pintou

⁷² Em *A filosofia de Andy Warhol*, o artista fala da morte como uma ideia fixa: Em um primeiro momento afirma: “Eu sempre penso nas pessoas que constroem prédios e que depois não estão mais aqui. Ou num filme com uma cena de uma multidão e todo mundo já morreu. É assustador” (p. 125). No capítulo do livro dedicado à morte ele diz “Sinto muito saber disso. Eu só pensei que as coisas eram mágicas e que isso nunca iria acontecer” e “Eu não acredito nela [na morte], porque você não está mais aqui para saber se isso aconteceu. Não posso dizer nada a respeito porque não estou preparado para isso. No entanto, ele falou disso por muito tempo.

cenas de suicídio, desastres de automóvel e tumultos. A ideia de sequência de imagens, utilizada nos trabalhos sobre Jacqueline Kennedy, aparece em uma tela chamada *Purple Jumping Man*. Nela, o artista apresenta, no alto da tela, a reprodução da mesma imagem do homem no ar, depois de saltar de um prédio. Duas vezes.

Na primeira imagem, o homem aparece nítido, na mesma cor da empena do prédio à sua esquerda. No retângulo seguinte, a imagem do homem e o topo do prédio ficam mais claros e começam a desaparecer. Na base da tela, o artista distribui reproduções da mesma imagem de um corpo estirado no chão, sendo observado por um policial e um paramédico.

Suicides, 1964.

À primeira vista, somos tentados a ver uma sequência de eventos na passagem de uma fotografia a outra. O suicídio, a chegada das autoridades a se repetir como imagem. Como um acontecimento que se torna recorrente. Tal leitura não é errada. Mas

acredito que os elementos formais presentificam uma ausência perturbadora. O roxo da tela é lúgubre e quase tão escuro quanto o negro. As cargas de tinta aplicadas em cada imagem também indicam o aparecimento e o desaparecimento. Se a imagem tem, por um lado, um aspecto de colocar o evento como algo distante de nós, por outro lado ele traz uma percepção do trauma novamente, algo, que, como a morte, não quer ser visto, mas se mostra a todo o tempo. Acho que o uso de cores mais escuras nesse trabalho reforça a mancha gráfica e o apagamento dos personagens da impressão. Aliás, em uma tela com a fotografia do suicídio enegrecida, a quantidade de tinta que o artista coloca na impressão faz com que percebamos a cena quase como um vulto, um corpo a cair que não vemos direito o que é, nem em que direção vai.

Assim, a imagem torna-se o comentário de uma patologia de violência e desespero que ronda Warhol. Aqui, possibilidade da morte que ele diz temer aparece como uma possibilidade visível, que também acontece na realidade dos filmes, cartazes e folhas de jornal. Em outra pintura negra, ele usa a mesma imagem do homem pulando do prédio duas vezes, uma sobre a outra. Assim, reforça essa ideia de algo que nos ronda, mesmo que não olhemos.

Suicide (Fallen body), c.1963-4

A ideia da morte como uma presença silenciosa aparece numa pintura rosa, esquisita, com cenas de um terror se repetindo como uma faixa horizontal. Aqui, a cor parece mais arbitrária, reforçando que a imagem existe em qualquer lugar, como algo que se repete e é inevitável.

Mas é nas telas em que o artista gravou cadeiras elétricas que a cor traz à pintura a ideia de maior ausência. As versões mais fortes foram feitas em 1964 e 1965, como pintura, e em 1971, como litografia. Neles, a imagem ocupa a tela toda e é pintada em duas cores aproximadas com um contraste forte. Uma ocupa a posição de positivo e a outra de negativo. A cadeira aparece em uma sala vazia, sem ninguém por lá. O objeto quase se funde ao fundo da tela. É uma sombra que sangra o fundo ou um brilho de cor

que sugere a formação de uma cadeira.

A imagem é discreta, não fosse a cor berrante. As cores aplicadas na tela corroem nossa visão do objeto. Ou são muito claras e parecem-se com uma luz que vem de trás e que nos impede de enxergar direito, ou são muito escuras e deixam o objeto na penumbra. Em algumas das melhores telas, o artista ocupa a lona como se pintasse uma tela abstrata e faz com que a imagem apareça no fundo. Em alguns casos, a imagem é pincelada e antecipa uma técnica de pinceladas na chapa litográfica que o artista irá utilizar muito nos seus retratos dos anos setenta.

A cadeira, portanto, também é quase uma presença tácita na sala vazia. É uma sugestão de um objeto que só se insinua no meio de uma cor tão corrosiva. Essas imagens talvez sejam as mais violentas e assustadoras da obra de Warhol. Também é aqui que a ideia de imagem se assemelha mais à ideia de assombração. Algo que não ocupa o mesmo espaço que nós, mas nos permeia, como se estivesse por aí. Uma imagem que teima em nos assustar, mesmo que o tempo passe e os problemas se resolvam.

Depois ele pintou caveiras, copiou imagens de filmes como *Drácula* em pinturas prateadas, mas essas telas sempre tinham mais um lado farsesco, da imagem caricatural dos filmes B que Warhol apreciava.⁷³

O curioso é que de tão bela, pelas cores, a cadeira elétrica, uma imagem associada à morte, exerce fascínio. Parece uma cadeira em meio a uma praça metafísica. Com cores que a afastam da realidade e a transformam em pura imagem. Acredito que a outra face da moeda desses trabalhos, como de resto de todo o trabalho de Warhol com

⁷³ Robert Smithson menciona a degeneração e os corpos descarnados nos filmes e pinturas de Warhol. A ideia aparece mais de uma vez aplicada a diferentes contextos: SMITHSON, Robert – “Can man survives”; “A museum of language in the vicinity of art”; em um depoimento sobre Roger Corman de 1967 e uma entrevista de 1972. Todas as referências se relacionam de maneira direta ou indireta com a ideia de Smithson de entropia. Tudo pode ser lido na sua coletânea de textos: SMITHSON, Robert,

as imagens, é transformá-las em um signo que se afasta do seu referente. Por isso, em alguns trabalhos sobre morte e desastre, o artista mostra a figuração jornalística da violência como algo que torna os objetos banais, sem sentido, distantes da função que eles desempenham. Assim, uma cadeira elétrica repetida doze vezes em uma tela lavanda a converte numa forma sem significado literal. Bem como os destroços de um carro repetidos dezenas de vezes.

Muitas vezes, o uso que Warhol faz da imagem está ligado a essa distância que a imagem descarnada e colorida assume em relação ao seu referente. O esvaziamento de sentido é buscado, mesmo em seus trabalhos mais discursivos. Tomemos as **Cadeiras elétricas**, quando mostradas sozinhas, e as **Marilyns**, por exemplo. Nelas o artista mostra uma mulher conhecida que se desfaz como um contorno um pouco borrado e cores que pousam identificando as partes do seu corpo e seus acessórios. Nesse trabalho, Warhol faz tudo para que o mito ganhe da mulher, a beleza seja para sempre, nem que carregue quilos de pó-de-arroz.⁷⁴ Além desse sentido extemporâneo, as cadeiras parecem aterradoras, porque a sua presença não é confirmada pelo desenho, é sugerida como um objeto que surge em uma visão ofuscada. Em ambos os casos, é o aspecto fugidio e intangível da imagem que faz o artista criar ficções a partir dela. Esse aspecto, que faz o referente ser tratado ao mesmo tempo como o que ele representa e como uma fantasia que se atribui a ele, uma transfiguração, é usado em retratos posteriores, em que Warhol decide fantasiar sobre si próprio e sobre os outros. Esses retratos e autorretratos são feitos a partir de fotografias que o próprio Andy Warhol faz.

Em 1963, ele une as poses da colecionadora Ethel Scull em um grande painel. O trabalho é feito com várias telas justapostas, cada uma de uma cor diferente. Parece-

Robert Smithson Collected Writings. Berkeley e Los Angeles, University of California Press 1996.

⁷⁴ Na Filosofia de Andy Warhol, o artista fala do peso de maquiagem e jóias que as mulheres sustentam

se com algumas obras de Elsworth Kelly, o que justifica a proximidade que Lucy Lippard faz entre a pop de Nova York e a pintura abstrata Hard Edge.⁷⁵ O trabalho foi a primeira encomenda que o artista recebeu. A partir daí pode começar a utilizar suas próprias fotografias, ou de seus assistentes em sua pintura.

Antes, ele havia retratado uma de suas maiores influências: **Rauschenberg**. No fim de 1962, inicia uma série de pinturas feitas a partir de fotografias do artista em vários momentos da vida. Muitas vezes, ele constrói um plano mais narrativo da sua biografia. Como se repetisse aquelas imagens tal copilasse memórias do seu colega. Por outro lado, ele também parece montar um painel de uma vida nos Estados Unidos, de gente anônima.. Curiosamente, essas telas volta e meia lembram as *combine paintings* do homenageado. Ele pintou belos painéis e pinturas a partir das fotos que fez de amigos artistas como Lee Botencou, John Chamberlain, Donald Judd, Frank Stella, Tom Wesselman, Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg. Antes de tudo isso, havia feito uma das peças de arte mais belas sobre o movimento: uma peça em que pegava imagens sequenciais de Merce Cunningham dançando e transformava em formas paradas, que não acabariam como outro movimento.

O personagem mais criado e recriado nessas pinturas foi ele mesmo. Warhol fez vários autorretratos em que se fotografava como esfinge impenetrável, até se tornar esse personagem sonso, que falava de tudo sem muito entusiasmo, mas com muita afetação. O uso das imagens fotografadas e tratadas por Warhol na tela produziu alguns resultados excelentes. Os autorretratos feitos na década de 60 foram certamente os

para ficar bonitas. Cf. WARHOL, Andy – A filosofia de Andy Warhol. Rio de Janeiro, Editora Cobogó 2008. (p. 83).

⁷⁵ “A Arte Pop está mais relacionada com a *post painterly abstraction* de Ellsworth Kelly ou de Kenneth Noland do que com o realismo contemporâneo”. A intelectual vê todos estes artistas como “frutos inesperados do expressionismo abstrato”. Prefere vê-los como filhos das questões de De Kooning do que companheiros de viagem de artistas como Louisa Mathiasdottir e Fairfield Porter.

melhores deles. O artista se recriou como imagem. Encheu-se de cores kitsch, pouco harmoniosas, que lhe davam o aspecto de uma superfície colorida e abstrata. Para alguém que passava camadas e camadas de pó-de-arroz toda manhã, deve ter sido um belo reflexo.

Outro resultado direto do trabalho com a fotografia que captava a imagem no meio do nada, que portanto podia ser qualquer coisa, são os seus *Screen Tests*. Filmes em que a câmera fica parada diante do filmado e o transforma em astros. Os filmes muitas vezes são extensões das pinturas. Em 1963, começa sua produção cinematográfica. Tem ajuda do cineasta underground Jonas Mekas.⁷⁶ Algumas de suas telas já continham esse princípio do cinema. De coisas ajeitadas numa sequência e acertadas para criarem sentido. Mas na verdade, nada acontece, só esperamos e associamos uma coisa à outra, como em suas pinturas. Warhol segue a sugestão de Mekas e decide filmar. Anima-se, como se animou com o uso de suas fotografias, com a possibilidade de criar sua própria fábrica de imagens. O que envolve ter seu próprio estúdio (a Factory), seu próprio elenco (as *superstars*) e sua própria mitologia.

A partir de 1965, os filmes talvez ganhem volume e importância na produção de Andy Warhol. Antes disso, no entanto, ele desenvolve séries da maior importância. Em 1964, começa a trabalhar em sua Factory. Lá faz as caixas denominadas *Brillo Boxes*, comentadas no primeiro capítulo. Que são mostradas naquele ano, na Stable Gallery, em Nova York. No mesmo ano, Warhol expôs o painel, feito sob a encomenda do arquiteto Philip Johnson, *Thirteen Most Wanted Men*, na fachada de um pavilhão

⁷⁶ Os dois artistas trabalharam muito próximos um do outro. Em 1963, Mekas menciona as conversas que eles estiveram em uma apresentação que John Cage fez a partir da música de Erik Satie. E sabe-se que Mekas, Gerard Malanga, Henry Geldzahler e John Palmer trabalharam na filmagem de *Empire*, em 1964. A primeira informação está no site <http://www.warholstars.org>. Um dos melhores bancos de dados sobre a produção e a rede de relações de Warhol. A segunda foi registrada em uma entrevista publicada em GOLDSMITH Kenneth (org.) - *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews : 1962-1987*. New York: Da Capo Press 2004 (p. 63).

estadual. A obra parecia também atentar para os usos da imagem como forma de personificar os anônimos, nesse caso anônimos perigosos, bandidos. Aqui, ela ganha algo de grotesco. A obra de arte utiliza-se desses meios de delação e temor e a imagem é, portanto, mais fantasmagórica do que nunca. O painel causou comoção pública.

Além dessas consequências do uso da imagem apontados acima, o artista também fez muito para que sua técnica parecesse quase como uma arte-final. Fazia aquelas imagens vazadas e esvaziadas, pintava sobre elas e as deixava estranhas. Algumas se tornaram boas obras de arte, sobretudo as séries de flores feitas em 1967, o retrato de Sidney Janis e os papéis de parede com o padrão de vaca roxa e amarela.

A série das flores parece a obra mais composta de Warhol da década de 1960, renunciando o que viria depois de 1968. Aí, esse aspecto ambíguo, de uma arte quase não-artística torna-se um exercício de composição. Neste período, as artes plásticas tornam-se também sua principal fonte de renda, deixando os trabalhos de design em segundo plano. Aliás, de 1967 em diante as pessoas que procuram os trabalhos de design, pedem para que o artista faça capas de disco ou páginas de revista, ao “modo Andy Warhol”. As encomendas de retratos crescem exponencialmente. O artista passa a trabalhar sobre fotos que ele mesmo faz de gente famosa, amigos e para quem pagar. Como na música do Velvet Underground, grupo de rock muito próximo ao artista, ele age como se dissesse aos retratados: “Eu serei o seu espelho”.⁷⁷ Trabalha aquelas imagens isoladas como o espelho mágico, aquele que tira as marcas com tinta, mais uma vez “ao modo de Warhol”.

A sua pintura piora. Embora ele ainda faça bons trabalhos, em geral colore as

⁷⁷ A música I'll be your mirror foi composta por Lou Reed para a cantora e *superstar* Nico por volta de 1966. Gravada no ano seguinte, está no primeiro disco do grupo *The Velvet Underground and Nico*. A estrofe que parece guardar maior relação com a pintura que Warhol faria depois disso é: “I find it hard to believe you dont know/ The beauty that you are /But if you dont let me be your eyes/ A hand in your darkness, so you wont be afraid”.

fotos como um arte-finalista. E o seu modo de intervir nas imagens e realçá-las ou esconder o que o retrato tem de físico torna-se uma maquiagem cheia de cacoetes. Mais do que isso, ele retira toda a tensão da imagem. O que tinha algo de não artístico, de uma imagem suja coberta de tinta que lhe dava alguma presença física, se torna um padrão de decoração e por vezes até de efeito especial.

Nos anos 70 e 80, ele ensaia uma volta ao uso de pinceladas gestuais e obtém alguns resultados interessantes. Esta pesquisa não trata destes trabalhos e não tem elementos para julgá-los adequadamente.⁷⁸ No entanto, deixando os filmes de fora, acredito que a linguagem do artista foi definida entre 1960 e 1968.

Apenas para evitar mal-entendidos, considero que a arte dos negócios, os retratos sob encomenda e mesmo o modo como o artista passa a tratar todas as imagens, também são consequência das questões que ele trabalhou por toda a década de 60, com seus melhores filmes e fotografias. A arte dos negócios de Warhol me parece diretamente ligada a seu modo de pensar a imagem. Sua sanha empresarial é a que quer criar mitos e poder criar as ficções sobre as suas próprias estrelas. De resto, acredito que durante os anos 70 e 80 ele ainda fez trabalhos notáveis, mas a relação com a imagem que ele estabeleceu foi criada entre 1960 e 1967.

A partir daí, parece possível entender qual foi a peculiaridade dessa linguagem e de que modo ela se relacionou com a história. O artista desenvolveu um repertório de relações com a imagem e trabalhou dentro de um universo em que ela substitui as coisas. Esse tipo de pintura teve um impacto visível na produção posterior e, como tentamos mostrar nos capítulos anteriores, no pensamento sobre a arte e a cultura.

⁷⁸O artista Marco Giannotti, em um artigo, aproxima a produção da década de 80 às pinturas dos anos 60. Em GIANNOTTI, Marco – “Andy Warhol ou a sombra da imagem” in Revista Ars n° 04. São Paulo, Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP).

É certo que antes de Warhol já existia arte pop e também a ideia de banalidade,⁷⁹ tanto como superficialidade como um tipo de vaidade mundana. O uso de elementos e procedimentos não-artísticos também é anterior a Warhol. Aliás, a aproximação da arte com o ordinário vem de longe.

É claro que o artista articulou essa reflexão com boa parte da produção da arte moderna; resta saber como. É importante o cotejo histórico para descobrirmos o que pertence a Warhol e o que não lhe pertence.

⁷⁹ T.J.Clark comenta a pintura americana, por exemplo, a partir do que ela teria de vulgar e de “mau gosto” para o gosto europeu. Assim como fala de elementos ordinários na arte do impressionismo. Vê como uma arte menos transcendental e idealista. In CLARK, TJ – Modernismos, São Paulo Cosacnaify, 2006. Outro intérprete da arte moderna e contemporânea, Thierry de Duve, também descreve as alterações no “pacto social” que dá sentido às obras de arte como uma redução progressiva do que elas têm de idealista. Cf. DE DUVE, Thierry – Kant after Duchamp. Massachusetts, MIT Press 1998. Aliás, já na análise de Lucy Lippard, enfatiza-se a entrada de elementos mundanos na pintura durante princípios do século XX. O melhor de sua interpretação é clarear que a pop não é apenas uma figuração da sociedade de consumo e dos seus produtos. A ideia que ela usa para unificar a pop, da Europa e dos Estados Unidos é eficaz: a ideia de clichê.

CAPÍTULO 4

“Eu serei o seu espelho”

No man is rich enough to buy back his past.

Oscar Wilde

Still do filme *Empire*, 1964

Neste capítulo, voltaremos à relação da pintura de Andy Warhol com a história da arte. Na primeira parte da dissertação, foram discutidas as interlocuções que críticos importantes atribuíram ao artista. Parte da pesquisa foi justificada a partir das lacunas que percebíamos nessas interpretações, que fizeram da obra de Warhol respostas a questões propostas em outros lugares.

Com diferentes matizes, seu trabalho era visto mais como a resposta a um debate intelectual anterior e lateral às obras. A obra, de acordo com o texto daquele capítulo, tornou-se, no pior dos casos, secundária ou vista como parte de outros debates.

Ao apoiar a explicação da obra em uma suposta resposta aos modernismos e à sociedade de consumo, deixava-se de entender a própria dinâmica da criação. Neste trabalho, desde o início tenta-se entender a razão que levou o artista a abandonar progressivamente as técnicas consagradas da pintura e passar aos modos mais mecânicos de transferência da imagem para a tela.

Parecia ser insuficiente o sentido atribuído à obra de Warhol a partir da interlocução que ela estabeleceu com outros artistas, estilos de arte e fatos históricos. Antes de continuar, é necessário dizer que muitas das interlocuções apontadas pelos intérpretes de Warhol são verdadeiras. No entanto, as obras não as incorporaram como o norte primordial de sua criação. As análises são muito importantes, e ensinam aspectos da obra de Andy Warhol que não haviam sido abordadas até então; no entanto, deixavam questões em aberto.

Por exemplo, em que medida a trajetória do artista estava comprometida com aquelas questões? Em que medida a obra de Warhol se relaciona com os artistas contemporâneos a ele ou que o antecederam? Para responder essas questões, nos valem da trajetória traçada nos capítulos anteriores e tentaremos entender como

questões que aparecem em obras distintas elaboraram o passado histórico do artista.

No capítulo anterior, o esforço foi de buscar uma narrativa que construísse o sentido da obra e tentasse reunir algumas das suas diferentes dimensões. Na produção de Warhol um trabalho parece puxar o outro, criando assim um repertório de procedimentos, figuras, imagens e modos de mostrar, o que foi chamado no texto de “ficções”. Tendo tal interpretação como calço, é possível entender a relação do artista com a história. Sobretudo, parece que a ideia de imagem do artista nos seus primeiros trabalhos, depois em seus trabalhos gráficos e nos diversos trabalhos feitos a partir de fotografias também mudou. Nesses diferentes sentidos, sua obra dialoga com outras produções. Acredito que a partir deste contraponto possamos definir a sua singularidade.

A forma como o artista passou a estruturar as imagens e padrões gráficos a partir de 1961 guarda relações fortes com a produção artística anterior a ele. Warhol viu e aprendeu muito com os artistas modernos que colocaram as coisas comuns e objetos ordinários em suas obras desde o século XIX. O modo como o artista intervém em suas imagens e o uso de elementos não-artísticos certamente vieram daí. Assim como o gosto pelas diversões banais e da chamada baixa cultura.

Nos capítulos anteriores, já mostramos que Warhol partiu da obra de outros artistas para desenvolver a sua poética. Muitas das novidades atribuídas a Warhol foram, na verdade, questões que ele retomou de uma história em que a arte se aproximou de aspectos mais mundanos e vulgares. Não uso a expressão “vulgar” à toa. Tomo-a emprestada de T. J. Clark, que fala da eficácia da designação como um modo de pensar a arte como algo que se relaciona não só com os elementos de fora da arte, mas com as coisas de mau gosto, que contaminam a arte. Como melhor formula Clark: “Uma das vantagens da palavra ‘vulgar’, na minha opinião, é que, do ponto de vista

discursivo ela aponta para duas direções: para o objeto em si, para algo de abjeto ou absurdo em sua constituição, algum sinal de infâmia, uma característica abominavelmente visual que o objeto nunca deixará de trair por mais que tente; e para a existência do objeto em determinado mundo social, para um conjunto de gostos e estilos de individualidade que ainda estão por definir, mas que, de certo modo já estão ali, na palavra, mesmo antes de pronunciada”.⁸⁰

Neste capítulo, tentarei entender de que modo o artista, valendo-se daquela maneira de organizar o material artístico, se relaciona com a produção moderna e de que forma se afasta dela. Pretendemos entender em que medida ele recebeu uma herança moderna e como lidou com ela. Para abordar um problema tão grande, faremos uma coisa de cada vez. Primeiro tentaremos entender quais são as fontes da obra de Warhol. Depois, passaremos para o modo como ele as processa e, partindo da hipótese de que o seu trabalho lida de forma singular com a arte, o que ele teria de peculiar.

Durante a pesquisa, o modo mais adequado de sondar a relação de Warhol com os artistas que produziram antes dele foi entender suas influências imediatas. As pronunciadas e os trabalho que ele discutiu a partir de sua própria obra. Esta abordagem permitia que encontrássemos os elementos concretos de sua relação com outros artistas. Infelizmente, não foi possível uma interpretação da relação da obra do artista com os cartunistas, quadrinistas e designers.⁸¹ Por isso, mantemos o diálogo restrito à tradição artística.

⁸⁰ CLARK, T.J. – “Em defesa do expressionismo abstrato” em Modernismos: ensaios sobre política história e teoria. São Paulo, Cosac Naify 2007. Aqui o artista fala da relação dos artistas do expressionismo abstrato com uma pintura decorativa de mau gosto nos Estados Unidos. Em outro texto, fala do fascínio de Willem De Kooning pelas diversões populares e, em ainda outra oportunidade, do tom jocoso de Manet. (p. 12 e 13)

⁸¹ Embora lide com esta relação de modo bastante teórico, o estudo de Michael Golec foi a melhor referência encontrada sobre a relação do artista com a produção dos designers. A relação da obra de Warhol com a do pintor e designer James Harvey (responsável pelo design das caixas Brillo) é muito bem feita. Em GOLEC, Michael J. – The Brillo Box Archive. Lebanon (New Hampshire): Dartmouth College

Embora gostasse, antes de qualquer outra coisa, dos grandes artistas modernos, como Matisse e Picasso, Warhol foi influenciado, sobretudo, pelos seus antecedentes mais próximos: Jasper Johns e Robert Rauschenberg.

No capítulo anterior, notamos que as pinturas que fez durante os anos 60 deviam muito aos trabalhos de Rauschenberg. Mas a presença de Jasper Johns é igualmente grande, e talvez maior. O trabalho de Johns influenciou Warhol desde que ele decidiu a começar a pintar. Todos os três faziam uma obra que lidava com objetos, imagens e elementos não-artísticos.

Foi através de Rauschenberg e Johns que esses elementos da arte comercial apareceram com toda a força no meio de arte nova-iorquino.⁸² A dívida de Warhol com Rauschenberg é gigantesca e evidente. Com ele, o artista aprendeu a técnica do silkscreen e nele se inspirou para criar uma iconografia de ídolos e símbolos da sociedade de consumo norte-americana.

Desde o fim dos anos 50, Rauschenberg experimentava a técnica do silkscreen, para transferir imagens dos jornais e cartazes para a sua pintura. Antes, ele tentou outras técnicas de fixar a imagem na tela, mas foi com a serigrafia que ele obteve os melhores resultados. Ela parecia aderir à tela, como a máquina de offset fazia no papel. Warhol viu essa técnica como a melhor alternativa para uma pintura que pretendia se aproximar de maneira mais íntima possível do processo mecânico de reprodução de imagens. Ele não precisaria gastar o pulso copiando as imagens utilizando máscaras gráficas. Era passar a foto para a tela de seda e de lá para o quadro.

Por outro lado, Johns parecia a Warhol o artista que pensou de maneira mais

Press 2008.

⁸² *Pop art symposium* in FOSTER, Hal (org.) – Pop Lenders, Nova York, Phaidon, 2007.

finda a ideia de reprodução artística das coisas não-artísticas.⁸³ E foi ele quem lhe sugeriu visualmente, a relação entre a pintura e as imagens prontas. Foi de Johns que o artista aprendeu um sentido estético no ato de copiar imagens ordinárias.

Ligado ao pensamento de Marcel Duchamp e John Cage, Johns pensava a ideia de gesto na pintura. Seu contraponto eram os artistas imediatamente anteriores a ele, como De Kooning, Kline e Pollock. Suas pinceladas tinham algo do gestual de Cézanne. Uma pintura em que cada pincelada é uma superfície. Que faz do plano um espaço de diversas facetas que chama o olhar tanto para o tratamento da superfície quanto para a imagem configurada. Uma riqueza de planos que a melhor “pintura de tipo americano” herdou.

O resultado da pintura de Johns, no entanto, era outro. O artista tinha tanto interesse em Duchamp quanto em Magritte. Fazia o seu gesto encontrar imagens que não se esperavam dele. Questionava o próprio movimento da sua pintura. O esforço final desse trabalho de pintura era configurar objetos sem graça, comuns e superficiais a partir de um trabalho pictórico esplêndido. Aliás, o curioso é que esse tipo de pintura, que levava o nosso olho a prestar atenção na superfície, copiava objetos superficiais, achatados e muito codificados, como bandeiras dos Estados Unidos e alvos.

Na suas pinturas de bandeiras norte-americanas, por exemplo, a superfície é trabalhada com cuidado. O artista trabalha com cores opacas, pouco brilhantes e contrastes suaves, e cola na tela papéis, que se tornam uma cama para o tramado de pinceladas rápidas e precisas. O uso de cera torna a superfície de tinta mais pronunciada. A pintura ganha corpo. O artista coloca a tinta sobre a tela através de pequenos gestos que fazem o quadro ir por várias direções. Seria uma pintura gestual e moderna com as melhores

⁸³ WARHOL, Andy e HACKETT, Pat – Popism: The Warhol Sixties. San Diego e Nova York, A Harvest Book 1980. (pp. 4, 6 e 10)

características, não fosse o tema que ela configura no final. Pois, ao fim, todo aquele trabalho pictórico compõe uma bandeira dos Estados Unidos, que apaga, ou ao menos torna estranho, todo o esforço pictórico.

O resultado da pintura é muito diferente do que conformam as pinceladas de Cézanne ou os gestos de De Kooning. Essa é a primeira ironia de sua obra. O bailado daquela tinta sobre a tela configura uma imagem plana, de relações entre cores e formas; no entanto não é a relação entre os elementos da pintura que está em primeiro plano, mas uma imagem superficial e reconhecível, um clichê. O esforço de configuração de relações formais densas se torna ambíguo, já que a imagem aparece mais que as tintas e os papéis colados sob a tinta.

Johns opera dentro de alguns princípios da abstração informal da melhor pintura norte-americana da época, mas o signo que o seu trabalho configura deixa o sentido daqueles elementos em suspenso. A pintura lida com elementos puramente visuais e planares, como a pintura de Clyfford Still, por exemplo. Com a diferença de que a imagem final dilui esse esforço, dilui o gesto libertador constituindo relações entre elementos que têm uma presença quase física. Esta presença física se perde na imagem.

Embora seja quase da mesma geração que Jasper Johns e Rauschenberg, Andy Warhol sofre forte influência desses artistas. Como foi dito antes, a apropriação das imagens e da iconografia nas primeiras pinturas de Andy Warhol se aproveita de questões já exploradas por Jasper Johns. Antes de Warhol, Johns já pintava temas banais, inseria objetos corriqueiros no seu trabalho. Esses objetos comunicavam o espaço real com o espaço da tela. As imagens eram vistas como coisa ordinária, e a obra acontecia num intervalo entre uma colher em frente à tela e a imagem com que esse

objeto se relacionava. Além disso, o poderoso gesto artístico de Johns configurava formas simples e triviais. Para um artista como Warhol, interessado na comunicação entre as formas da arte comercial e as artes mais elevadas, a obra de Johns foi reveladora.

Aliás, a influência de Johns em todos os artistas – que logo depois seriam reconhecidos como artistas pop dos Estados Unidos – é reconhecida e documentada. Quando aquele grupo (ou como prefere Lucy Lippard, aquele *estilo*) começou a ser conhecido, realizou-se no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) um simpósio sobre a arte pop. Em meio a uma saraivada de críticas negativas, o curador Henry Geldzahler reforçou a ideia de que a pop foi um movimento espontâneo, sem programa nem carta de princípios. Ele disse que “cerca de um ano atrás vi o trabalho de Wesselmann, Warhol, Rosenquist e Lichtenstein em seus estúdios. Eles estavam trabalhando de forma independente, sem saber dos outros, mas com uma fonte comum de imagem”. Apesar disso, no fim ele reforça: “é claro, todos conheciam Johns”.⁸⁴

A pintura inicial de Warhol também refaz imagens consagradas e reconhecíveis. Nos seus primeiros trabalhos, ele copia imagens difundidas como impressos, cartazes e histórias em quadrinhos. Recorta aquelas imagens e as refaz na tela, transformando pedaços de uma peça gráfica em uma cena. No começo dá um tratamento pictórico a essa reprodução, da mesma maneira que Johns refaz os alvos, lâmpadas e bandeiras dos Estados Unidos. Além disso, Warhol se interessa pelo modo como Rauschenberg afixa imagens de jornal e de outros impressos sobre a sua tela. A comunicação entre a pintura e a imagens é um ponto de partida importante na sua obra.

Como Johns e Rauschenberg, Warhol também trabalhou como um artista comercial. Também como eles, não tinha a arte comercial como primeira opção, mas se

saiu muito bem. Enquanto eles ganhavam a vida a fazer vitrines e *dioramas* para a loja de jóias Tiffany,⁸⁵ Warhol, quando fez da arte uma forma de vida, já era um artista gráfico reconhecido e de muito sucesso. No fim da década de 50, já havia recebido mais de meia dúzia de prêmios.

Era visto como um designer que renovou a linguagem da publicidade e trouxe frescor para marcas de sapato e capas de disco da RCA Victor, Prestige, Blue Note e outros selos.⁸⁶ Seu estilo era considerado mais solto, livre e urbano que o dos outros designers gráficos de Nova York.⁸⁷ Combinava uma maneira mais despojada de tipografia com desenhos que vinham de uma releitura das figuras da arte popular dos antigos anúncios. Transformava as graciosas estampas dos anos 40 em padrões gráficos. Preenchia as figuras com cor, mas deixava a mancha sair um pouco do contorno. Sugerindo uma separação do desenho e do seu colorido.

Bow ties, 1959.

Quando passou a se dedicar às artes plásticas de maneira mais decidida, estabeleceu um diálogo entre o que fazia como artista comercial e como artista

⁸⁴ *Pop art symposium* in FOSTER, Hal (org.) – Pop Londres, Nova York, Phaidon, 2007.

⁸⁵ WARHOL, Andy e HACKETT, Pat – Popism: The Warhol Sixties. San Diego e Nova York, A Harvest Book 1980. (p. 04)

⁸⁶ FREI, George - The Andy Warhol Catalogue Raisonné Vol. 1: Paintings and Sculpture 1961-1963. London, Phaidon Press, 2002.

⁸⁷ GOLEC, Michael J. – The Brillo Box Archive. Lebanon (New Hampshire): Dartmouth College Press 2008.

plástico.⁸⁸ Com uma pintura menos deslumbrante que a de Johns, ele também trabalhava na reprodução pictórica de clichês visuais retirados dos anúncios, símbolos gráficos, logotipos, tiras de quadrinhos, enfim, figuras reprodutíveis. Essa passagem das imagens mais ordinárias para a pintura não nasceu do nada. Warhol aprendeu muito com a obra inicial de Johns e Rauschenberg.

O primeiro já fazia a pintura e as imagens copiadas dos impressos se comunicarem. Colocava a pintura a refazer signos banais. O papel colado na tela de Rauschenberg, por sua vez, retomava a reflexão picassiana da colagem, mas tinha outro sentido. No entanto, nas mãos de Warhol o ato de pintar uma figura banal e reprodutível ganha outro sentido.

A obra inicial de Warhol se esforça para colocar na tela aquelas imagens impressas. O artista, como Johns, parece lidar com uma pintura que configura algo que todos conhecemos e põe a imagem em primeiro plano. No entanto, algumas diferenças são notáveis. A primeira é de tema. Nos seus trabalhos iniciais, Warhol não é um pintor de signos, de elementos reconhecíveis e estabelecidos. Ele copia sobretudo desenhos dos quadrinhos e dos anúncios que têm outros autores. Além disso, sua temática é juvenil, não tem a neutralidade e a sobriedade dos signos trabalhados por Jasper Johns. A diferença mais profunda, no entanto, não é a escolha dos signos, mas o modo como o artista os trabalha.

Ambos os pintores fazem do quadro um registro de sua atividade, como os chamados “pintores de ação”. No registro de Johns, ele faz uma pintura com todos os elementos técnicos do expressionismo abstrato, mas aqueles movimentos são atenuados

⁸⁸ KOESTENBAUM, Wayne – Andy Warhol. Nova York, Penguin Books 2001. (p.56).

WARHOL, Andy e HACKETT, Pat – Popism: The Warhol Sixties. San Diego e Nova York, A Harvest Book 1980.

BUCHLOH, Benjamin – “Andy Warhol’s One-Dimensional Art: 1956 – 1966” in MICHELSON, Annette – Andy Warhol (October Files 2). Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 2001.

ao configurar uma imagem qualquer. Aplicando o mesmo raciocínio a Rauschenberg, em seus trabalhos do começo dos anos 60, o seu virtuosismo técnico deixa de se referir apenas à relação entre formas e cores e passa a ser vista como um rastro, ou um atributo das figuras ou objetos colocados sobre a região pintada.

Nas primeiras pinturas de Warhol o registro do fazer é outro. A ironia não é com uma pintura que dilui as suas relações formais em uma imagem. O artista tira sua graça de um raciocínio gráfico, dos erros de impressão. Por isso, sua pintura registra a tentativa, simulada, de o artista copiar a imagem gráfica tal como ela é: serial, anônima, reprodutiva e sempre igual.

Sua graça é a insinuação dessa falha. Da mão que nunca consegue alcançar o acabamento e a qualidade da figura impressa. Visualmente, os artistas parecem trabalhar dentro da mesma linguagem: a reprodução de imagens. Mas os resultados são muito diferentes. Tão diferentes que não podem nem ser colocados como contrários, mas como duas direções do uso de imagens reiteradas e batidas.

Jasper Johns, *Flag*, 1954.

Para voltar às origens modernas da arte contemporânea, pode-se dizer que existe um tipo de ironia duchampiana na pintura em Jasper Johns. Muitos a

interpretaram, aliás, como fizeram com Warhol, como uma resposta ao expressionismo abstrato.⁸⁹ A comparação faz todo o sentido. A relação entre o artista e os outros pintores nova-iorquinos que o antecederam é evidente. Ao reproduzir objetos planos, o artista trata da superficialidade da pintura abstrata e tenta colocar em pé de igualdade imagens codificadas, como a de um alvo, e as formas da grande pintura americana. Se pensarmos alguns atos do começo da carreira de Robert Rauschenberg, tal relação parece maior ainda.⁹⁰ Mas a ironia de Johns e Rauschenberg parece ir além do humor. Eles deslocam o sentido do gesto artístico e pensam a obra de arte não apenas como uma formulação visual, mas uma configuração de objetos. No caso de Johns, mesmo a pincelada perde o seu sentido inicial e passa a ser apenas a cor de dentro das faixas e estrelas da bandeira. A pintura fala do gesto de fazer arte.

O artista impregnava a tela com uma pintura de qualidade semelhante aos “pintores de ação”, mas o resultado daquela exuberância técnica se perdia no momento em que o artista tornava aquele esforço gestual e formal como um modo de configurar uma imagem reconhecível ou um movimento trivial, associado a um gestual do dia-a-dia. Agora, curiosamente, é nessas relações deslumbrantes convertidos em movimentos cotidianos que mora a ambiguidade de Johns. Não cabe discutir isso aqui, mas é notável que ele, como outros artistas, tenham tirado tanta beleza quando nada parece acontecer.⁹¹

⁸⁹ Quando Warhol foi perguntado se a Pop era uma resposta crítica ao expressionismo abstrato ele respondeu com a segurança lacônica de sempre: “No, I love it”. O entrevistador tentava relacioná-lo a movimentos mais figurativos da arte figurativa, como o surrealismo. O artista rejeita a comparação e diz que para ele a pop nada tem a ver com os surrealistas. Em “Pop Art is art?” entrevista para a revista *Art voices* de dezembro de 1962. Em GOLDSMITH Kenneth (org.) - I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews: 1962-1987. New York: Da Capo Press 2004 (p. 4).

⁹⁰ O artista apagou desenhos de Willem De Kooning como um gesto artístico, em 1953. Embora isso não fosse um trabalho de maior envergadura, acredito que seja revelador dessa atitude.

⁹¹ Aqui penso em artistas como John Cage, Samuel Beckett e Yasojiru Ozu.

Assim, a arte não é a criação de uma visão (como na pintura de Cézanne)⁹² ou de uma ação extraordinária (como poderíamos supor de alguns pintores do expressionismo abstrato).⁹³ Na pintura de Johns o significado é sempre associado a uma função. Ele parece reproduzir uma ação, como em sua pintura em que ele relaciona a tela com uma colher ou uma vassoura. Sua pintura de alvos e bandeiras converte as pinceladas em cores de um objeto comum. Sua técnica complexa configura imagens simples, que beiram a inocência.

Embora Johns ensine a Warhol a reflexão sobre uma pintura que configura formas simples, o trabalho de um e de outro obtém resultados muito diferentes. A diferença entre um e outro parece ser a escolha de ponto de partida e de ponto de chegada no trabalho de cada um deles. Johns parte de uma pintura sofisticada, tecnicamente complexa que acaba configurando uma imagem banal.

Nas primeiras obras de Warhol, no entanto, a pintura não se mostra deslumbrante para acabar enredada por relações triviais, como na obra de Johns. Ela finge tentar ser trivial desde o começo. Mais do que isso, finge tentar ser inclusive infantilizada. Mas na encenação visual ele falha, e a cena se torna patética. O artista precisa acertar as partes para que aquela cena gráfica funcione e faça sentido. A graça de Warhol não é a que mostra que uma pintura de alta qualidade resulta na cópia de um objeto normal, mas de um ato que erra toda vez que tenta copiar um objeto tão ordinário quanto um alvo.

Os clichês retirados de impressos publicitários e histórias em quadrinhos que Andy Warhol copia aparecem manchados na tela, com as figuras apagadas e os tipos

⁹² Cf. TASSINARI, Alberto – O Espaço Moderno. São Paulo, Cosac & Naify Edições 2001. (pp. 28 e 29)

⁹³ ROSENBERG, Harold – “O jogo da ilusão: O pop e a gag” in ROSENBERG, Harold, O Objeto Ansioso. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.(p. 67-75)

num lugar onde não deviam estar. Existe ironia, mas também as trapalhadas típicas do pastelão das primeiras décadas do cinema, com tropeços e trapalhadas engraçados, mas farsescos.

Em uma série de colagens de 1960, que, aliás, teve, em parte, a sua autenticidade questionada,⁹⁴ o artista recortou tiras das histórias do Super-Homem e as remontou no papel. Entre uma figura e outra, gotejou tinta vermelha e azul, como se ela houvesse escorrido do corpo do herói no momento da impressão. E o escorrido acompanha o movimento que o super-herói faz no quadrinho.

O trabalho não é dos melhores,⁹⁵ e é ainda bastante próximo da obra de Rauschenberg. Sobretudo porque ele usa a imagem como Rauschenberg usa os objetos que colocava sobre as suas telas. Mas, diferentemente de Rauschenberg, o efeito cênico aqui é visto como falha. Os objetos colocados sobre o papel não estão em perfeito estado. Em volta deles o artista insere uma porção de manchas que parecem ter saído da figura como se houvessem borrado.

De uma forma ou de outra, as imagens originais parecem comprometidas. Essa colagem também fala da cópia das imagens que o artista fazia na época. Em pinturas feitas até 1962, o artista inverte o modelo de Jasper Johns e, ao invés de pintar quadros em que uma pintura complexa ironicamente se torna um objeto trivial, faz pinturas em que a tentativa de copiar um impresso trivial patina, como se não desse certo, e se torna uma pintura. As características pictóricas são uma simulação de que a cópia que a pintura faz da imagem reproduzível é pior. É uma pintura de um gesto repetitivo, mas um gesto que não dá conta do ritmo das coisas mecânicas e torna-se uma paródia artesanal delas.

⁹⁴ New York Times, 11 de julho de 1989.

⁹⁵ Uso as imagens certificadas como autênticas no livro *Andy Warhol Giant Size*.

Posto dessa forma, a pintura de Warhol, como a de seus antecessores do expressionismo abstrato, Rauschenberg e Johns, tem a ação do artista quando faz o seu trabalho como um dos assuntos principais. Embora a presença corpórea seja muito mais restrita na obra de Warhol e o corpo tente obedecer a instruções dadas de antemão, trata-se de uma pintura que registra um movimento, o ato de pintar.

Nesse caso é o gesto de um artista que tenta reproduzir uma figura, apaga algumas partes, borra outras, troca os signos de lugar e faz com que a tela se equilibre depois de passar uma imagem gráfica para a pintura à mão. O ato determinante na obra de Warhol é o de copiar.⁹⁶ Johns também replica objetos reconhecíveis, mas eles aparecem como o resultado irônico, inesperado, de um tipo de pintura destinado à constituição de relações complexas.

Dance Diagram, 1961-2

⁹⁶ Em suas palavras: “quando eu pinto coisa ordinárias, não tento fazê-las extraordinárias. Eu só quero que elas pareçam ordinárias como sempre foram”. In *Andy Warhol Giant Size* (Phaidon). New York,

Desde 1958 a pintura de Warhol já tinha como motivo as imagens gráficas. Paulatinamente sua abordagem se intensifica no apagamento dos sinais de pintura. Se num primeiro momento, como foi dito, ele se empenha em uma paródia das técnicas industriais de reprodução, com a chegada dos anos 60 suas imagens se tornam cada vez mais gráficas.

Não é por acaso que um pouco depois o artista se interessou por livros para colorir, e usou a cor sempre como algo que não estava organicamente relacionado à figura. O artista pensava no gesto que seguia instruções. As chamadas *Do-it-yourself paintings* tiveram como tema os livros para colorir, e os esquemas gráficos de dança inspiraram os trabalhos chamados *Dance Diagrams*. Ambos parecem interessar Warhol não só por serem figuras banais e reprodutíveis, mas por insistirem em uma dinâmica de repetição dos movimentos.

Antes de inventar essas coisas, sua obra simula um artista que tenta copiar os motivos gráficos, mas nunca consegue ser tão fiel quanto a máquina. Sua busca por uma pintura que escondesse cada vez mais as marcas do seu fazer e se tornasse cada vez mais parecida com os objetos que ele copiava se torna possível pela influência do artista que talvez tenha sido o maior interlocutor da fase inicial do seu trabalho: Roy Lichtenstein.

Já em 1961, o trabalho de Warhol apagava as marcas de paródia da imagem e se concentrava em fazer pinturas que pareciam cada vez mais com os impressos. O encontro de Warhol com Roy Lichtenstein foi crucial. Na mesma época que Warhol, ele copiava motivos gráficos da indústria editorial em sua pintura. Como vimos antes, esse artista também herdou questões de artistas que se tornaram conhecidos antes deles, sobretudo Johns e Rauschenberg. Quando Warhol descobriu os trabalhos de

Lichtenstein, sentiu-se confortado.⁹⁷ Finalmente encontrara outro artista com os mesmos interesses que ele. Apesar de sua adoração pela pintura de Johns, pela disposição da imagem de Rauschenberg e pela potência dos artistas que o antecederam em Nova York, ele se achava deslocado. Pensava que ninguém gostava de anúncios e das tolices de que ele gostava.⁹⁸

Depois de ver Lichtenstein, sentiu-se amparado, como se tivesse alguém para compartilhar o que ele pensava. Warhol notou que Lichtenstein não só tentava, mas já fazia isso. O trabalho daquele artista já havia abolido tudo o que havia de gestualidade e marcas do fazer pictórico presentes nos heróis de Warhol da geração anterior. Anos depois, Warhol confessou que esse encontro o fez abandonar as marcas do “artístico” que ainda restringiam o seu gosto.⁹⁹

Lichtenstein já desenvolvia o trabalho com imagens reticuladas na época. Em uma visita à galeria de Leo Castelli, Warhol teve a oportunidade de ver um quadro de Lichtenstein que lhe causou ótima impressão. A identificação com o artista foi imediata. Disse que eles estavam tentando o mesmo tipo de pintura.

As pinturas feitas a partir de tiras de história em quadrinhos imitavam com perfeição progressiva o reticulado da impressão e explicitava, através da ampliação dos pontos de cor, os procedimentos da gráfica. Tais trabalhos mudaram a direção em que a pintura de Warhol caminhava. Ele se interessava pelos temas em que trabalhava, mas a sua forma gestual, que ele aprendeu olhando os pintores do expressionismo abstrato (especialmente De Kooning), já demonstrava sinais de cansaço formal.

Ele procurava uma pintura que se comportasse como as imagens que ele

⁹⁷ WARHOL, Andy e HACKETT, Pat – Popism: The Warhol Sixties. San Diego e Nova York, A Harvest Book 1980. (p. 7)

⁹⁸ É famosa a sua citação: “I like boring things”.

⁹⁹ WARHOL, Andy e HACKETT, Pat – Popism: The Warhol Sixties. San Diego e Nova York, A

imitava. Aspirava que ela não fosse mais um registro das falhas, mas uma imitação perfeita. Uma cópia espelhada daquelas figuras a agir como pintura. Mais que isso, o registro do ato de copiar um movimento, como as coreografias que apareciam nos filmes musicais, no nado sincronizado e nos diagramas de dança. Pensando no gesto artístico como esse gesto de imitação, encontrou um modelo mais que perfeito, onde as marcas da máquina pareciam mais bem-feitas que a máquina, mais ordinárias que o ordinário: a pintura de Lichtenstein. Como já foi dito antes, a sua admiração pela coca-cola era pela similaridade quase idêntica do sabor do refrigerante em toda parte.¹⁰⁰

Sua obra buscava reproduzir essa experiência, do idêntico, do que não fica e do que está em qualquer lugar, quase como um resíduo. Ele buscava trabalhar com uma arte que tivesse os procedimentos da indústria; Lichtenstein lhe forneceu esse modelo. Um modo de pintar inteiramente impessoal. Que levava muito além as teorias científicas que inspiraram os pintores divisionistas como Seurat, Signac e Pissarro.

O impacto da pintura de Lichtenstein fez Warhol diminuir as marcas de pincel e evitar qualquer artesanato no seu trabalho. Em 1961, ele refez a tela em que replicava o anúncio da chamada *Storm Door*. Comparando essa versão com a anterior, constata-se uma mudança considerável em seu trabalho. A mais antiga preserva os sinais da mão que copia a imagem. O retrato é de um gesto a copiar uma imagem gráfica. A pincelada tem o sinal do traço de Warhol e as manchas deixam a tinta escorrer para provar que o artista estava lá.

Na primeira cópia o artista preserva os aspectos geométricos da figura e não deixa de mostrar que aquilo partiu de um reclame publicitário. Mas a cor é diferente. O topo da tela torna-se enfumaçado, sem solidez e manchado.

Harvest Book 1980. (p. 7)

¹⁰⁰ Cf. Filosofia de Andy Warhol

Comparando essa imagem com o anúncio que o artista copiou,¹⁰¹ nota-se um amolecimento da rigidez gráfica da imagem original. Do jornal para a tela, a imagem ganha uma ambiência pictórica. Passa a ter relação com o movimento que Warhol confere às tintas e aos símbolos que se diluem.

Reconhece-se a estrutura anterior, mesmo para quem nunca havia visto aquele reclame, mas ele é diluído, impreciso. Parece que a imagem foi tirada de um lugar para outro. O branco, aliás, muito bonito, é pictórico, e a figura está em um lugar de pinceladas. Como foi dito antes, o artista faz uma paródia, mesmo que seja uma paródia falsamente involuntária, ele pinta o esforço desastrado de copiar imagens prontas. Depois de Lichtenstein a coisa fica diferente.

Na versão seguinte, não existe sinal da mão do homem. A imagem parece ter sido impressa na tela. Ao contrário do outro quadro, a imagem agora é mais chapada, mais artificial, e está posta em um lugar mais vazio que a imagem original. A ideia é a da imagem sem suporte material, que aparece limpa de sinais do fazer. Em comparação com o impresso que o artista copia, sua tela é mais simples, com a cor mais simplificada e com o esquema de imagem ainda mais rígido. Ele parece buscar uma pintura mais mecânica do que a feita pela máquina.

É tudo chapado. Uma pintura que elimina a profundidade e mais, tenta eliminar todos os sinais de pintura. Envergonhado de suas habilidades técnicas, Warhol esconde-se atrás da sua tela. Os quadros de 1961, embora inferiores à sua produção posterior, são determinantes para o seu trabalho com a apropriação mais direta de imagens pelo silkscreen. Tecnicamente, esses trabalhos são o primeiro passo do artista em direção à fabricação de imagens com características menos pictóricas. No sentido estético, aqui, a pintura se aproxima ainda mais da criação de imagens prontas. Portanto,

¹⁰¹ Tive acesso à imagem na Time capsule do Museu Andy Warhol, em Pittsburgh.

não podemos tratá-los como um episódio mal-sucedido do trabalho de Warhol.

Storm Door (primeira versão), 1961.

A partir desse momento, sua obra se orienta por um princípio que o acompanhará por boa parte de sua carreira: a tentativa de configurar relações que dispensam o objeto retratado e optam pela reprodução da imagem que copia o objeto. Essa reprodução é mostrada quase como uma coisa. É como se o artista retirassem algo que não é de sua autoria e exibisse como uma pintura. Diferente do modo como Lichtenstein reproduz a imagem, aqui Warhol não tenta manter as marcas de impressão, como o reticulado e as hachuras. A imagem que Warhol trabalha não parece saída da gráfica. Por isso, tem uma aparência ordinária, como se através da tinta o artista procurasse espelhar aquelas coisas que gosta de copiar. A falta de uma demonstração de como funciona a técnica gráfica, como em Lichtenstein, que pinta fingindo ser uma impressora de offset, deixa as imagens de Warhol ainda mais idealizadas, como se fossem um exemplo genérico da coisa que eles se referem, mas que nem sabem mais ao que se referem. Sobre isso, o crítico e filósofo Arthur C. Danto comenta: “A realidade à

qual a arte de Warhol remetia não era nem misteriosa e nem sublime, mas banal”.¹⁰²

Nessas pinturas o artista radicaliza, como se fosse possível em uma tela mostrar a experiência dos sabores que se repetem, dos mesmos esquemas de contar uma história na tevê. Ele passa a pintar um mundo em que nada tem muita relação com as circunstâncias da vida, não existe passagem do tempo. Tudo é mediado pelas representações massificadas.

O que é preciso lembrar é que o encanto da arte pelas coisas ordinárias não é uma invenção da pop. O estilo pop aprendeu isso com o modernismo e deu a esse encanto novo fôlego. No caso do Warhol, as coisas do dia-a-dia não são apenas um motivo, mas uma forma a ser perseguida. No entanto, o uso de elementos comuns, da vida cotidiana, vem desde quando a ideia de cotidiano nasceu: com o trabalho industrial e a ideia de tempo livre.

Ainda em 1845, Charles Baudelaire fala do verdadeiro pintor como “aquele que conseguirá tirar à força épica da vida cotidiana”.¹⁰³ Mesmo que tivesse horror aos anúncios e visse com grandes reservas a vida em que a forma mercadoria tinha centralidade, o poeta já via como motivo privilegiado os aspectos não tão permanentes da vida num mundo de urbanização acelerada. Baudelaire descreve o pintor da vida moderna como o artista que se interessa pelas coisas, por mais banais que elas sejam¹⁰⁴.

Não por acaso, os pintores modernos, desde o impressionismo, quiseram reproduzir as distrações mundanas da época. Buscavam uma forma em que a multidão

¹⁰² DANTO, Arthur C. – “O filósofo como Andy Warhol” in Revista Ars vol. 1, número 4, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. (p. 102)

¹⁰³ BAUDELAIRE, Charles, “O pintor da vida moderna” in BAUDELAIRE, Charles – Charles Baudelaire: Poesia e Prosa. (volume traduzido e organizado por Ivo Barroso). Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar 1995.

¹⁰⁴ BAUDELAIRE, Charles Idem .(p. 851-2)

dispersa pudesse ser representada em um olhar pouco atento e provisório. Ainda no século XIX, artistas como Manet e Seurat, de maneira muito diferente um do outro, procuravam um modo de aproximar a arte de um universo mais mundano e laicizado. As modificações espaciais introduzidas por eles na pintura evitavam um tratamento solene às figuras. As imagens apareciam como imagens, a tinta como tinta, e a força da arte era vista como um discurso menos adjetivado da pintura.

O caso das pinturas de Seurat parece emblemático. O artista já recorre a artifícios técnicos que fazem a imagem se comportar de maneira mais objetiva do que as formas espaciais tradicionais. Ao aplicar a tinta por meio de toques de pincel, sua imagem é feita de forma objetiva e fria. O artista identifica esse procedimento moderno com as distrações da vida popular da Paris do século XIX. Visitas ao circo, passeios no parque e os *footings* dominicais. Outros pintores do chamado pós-impressionismo buscaram um contraponto às perversidades da vida moderna em ambientes rurais (como Cézanne) ou em espaços não-ocidentais (como Gauguin). Seurat se embrenha nesses divertimentos tidos como vulgares, na vida massificada e numa pintura também despersonalizada. Embora os seus desenhos demonstrem um domínio técnico absoluto, sua marca de pintura já tem algo da despersonalização que ganhará um vulto gigantesco na pop e fala de temas vistos como pouco dignos. O artista faz uma narrativa das delícias dessa vida e com simpatia especial pelos tipos populares, os trabalhadores. Esses espaços do entretenimento de baixo preço são pintados como recantos prazerosos, onde a vida acontece. Se fizermos uma genealogia do aparecimento desses divertimentos e de uma forma anônima da criação na arte moderna, passaremos pelas brincadeiras de Picasso com os objetos mundanos, pelo circo de Alexander Calder e pelas engrenagens de Léger a formar figuras e até cenários. Isso para ficarmos apenas em um aspecto iconográfico.

Esse interesse pelas coisas triviais, tal como o do pintor da vida moderna de Baudelaire, chega a um nível extraordinário na pintura de Warhol. Como vimos no capítulo anterior, ele passa a operar com as imagens e se torna cada vez mais próximo delas. Se no princípio o seu trabalho fala sobre a cópia de imagens, progressivamente o artista passa a operar com elas, tal como os artistas modernos operaram com coisas.

No seu estudo pioneiro sobre a arte pop, Lucy Lippard afirma que a pop não só aproveitaria elementos semeados pela arte moderna aqui e acolá, como seria uma consequência do seu processo histórico. O estudo foi feito como um livro de apresentação e legitimação daqueles artistas quando eles ainda estavam em sua melhor forma. Por isso, é natural que ela se valha da história da arte para legitimar as suas escolhas. No entanto, os paralelos são muito convincentes. Sua escolha é, sobretudo, pela arte pop feita em Nova York e Los Angeles. Ela associa os artistas americanos à nascente produção antitradicionalista dos Estados Unidos e a pop europeia à grande tradição da escola de Paris e seus vários desdobramentos pelo continente.

A autora começa por identificar alguns antecedentes iconográficos do que ela chama de *estilo pop*. Aspectos característicos daquele estilo, como o uso de elementos prontos, o olhar mais atento a uma constituição mais industrial e fria da imagem do que a uma forma de pintura ligada a habilidades da mão, já apareciam em obras conhecidas do primeiro modernismo, do fim do século XIX e começo do século XX. Segundo ela, os elementos figurados nos trabalhos já eram retratados pelas vanguardas antes de alguns artistas pop nascerem. Mas isso não basta à intelectual. Mais que uma retomada iconográfica, ela identifica a pop dos Estados Unidos com a continuidade de um processo de busca por uma “nova imagem do homem na América”.¹⁰⁵

Fundado na ideia de *clichê*, o interesse estético nas coisas comuns da

sociedade de consumo seria mais próximo da vanguarda americana dos anos 40 e 50 do que de um suposto retorno à figuração, como ela acredita ser a pop europeia. Com todas as letras, ela diz que a pop não é uma ruptura total com a produção anterior, nem num continente nem no outro. No caso dos Estados Unidos, ela carrega elementos estéticos e históricos da geração que fez Clement Greenberg criar a expressão “pintura de tipo americano”. A pop seria uma consequência desse novo sistema das artes, em que o pólo de desenvolvimento da criação visual do Novo Mundo já não pedia mais permissão para o modernismo europeu.

Não é por acaso que Lippard, quando fala da pop, afirma que mesmo que o “estilo” tenha se afirmado de maneira mais clara primeiro na Inglaterra, ele é “um fenômeno americano”. A nacionalidade da pop vem desse novo desenvolvimento da cultura orientado pelos Estados Unidos, nada mais que isso. Uma cultura que parece ser tomada por elementos dessa vulgaridade. Por formas de vida que não tinham vez na cultura europeia.

Embora aponte outras direções no desenvolvimento da arte moderna, Lippard acredita que o novo “estilo” é “um produto híbrido resultante de das décadas de domínio da abstração na arte americana e, como tal, herdeira dessa tradição mais abstrata que figurativa”.¹⁰⁵ Aliás, a decepção do meio de arte de vanguarda dos Estados Unidos com essa produção vem também daí, de uma proximidade que os pintores pop tinham com a geração imediatamente anterior. Eram artistas influenciados pelos artistas do expressionismo abstrato, que passam a se dedicar à produção de cartazes e todo tipo de “lixo pop” a ser colocado nas galerias.

Segundo a autora, aquele “fruto inesperado de uma década de expressionismo

¹⁰⁵LIPPARD, Lucy, Arte pop, Lisboa, Editora Verbo, 1973. (p. 10).

¹⁰⁶ LIPPARD, Lucy, Arte pop, Lisboa, Editora Verbo, 1973. (p. 9).

abstrato foi em geral mal recebido, pois desfez as esperanças daqueles que aguardavam o aparecimento de um ‘novo humanismo’, conhecido como a Nova Imagem do Homem”.¹⁰⁷ Embora tenha causado espécie, não parece que a arte pop fosse de todo distante de seu antecedente norte-americano mais imediato.

Alguns comentários de personagens importantes na história e na interpretação do expressionismo abstrato reforçam que algo vulgar, uma temática mundana já era presente naquela geração. Em 1962, Elaine De Kooning disse que a pintura de Franz Kline demonstrava um interesse pelo mundo do entretenimento pop. Segundo ela “O estilo americano como ele (Kline) o viu – com o entusiasmo e o conhecimento de um apaixonado pelo assunto – continha um elemento cômico; o gesto jovial excessivamente imprudente que, levado ao extremo, se torna uma paródia não inconsciente de si mesma, como no modelo de um *Cadillac* ou no corte de um terno *zoot* e no sentimentalismo forçado das canções de Tim Pan Alley”.¹⁰⁸

Isso em um nível mais imediato, o do interesse que os artistas tinham em comunicar esses elementos da vida comum na arte. Nos termos do procedimento, o modo como Warhol se utiliza de imagens prontas, seja pintando-as do modo o mais fiel possível em suas pinturas entre 1961 e 1963, seja ao utilizar as imagens prontas e transferidas ao quadro por meio de serigrafia, como nos trabalhos feitos a partir de 1963, também tem uma dívida com a arte moderna. Warhol não tirou do nada o uso de imagens e elementos prontos. A partir da influência de Jasper Johns, o artista se aproximou de grandes questões da arte moderna, como o uso dos elementos industriais, o sentido institucional da arte e as formas de manipulação não artesanais ou não da arte.

Warhol começa a trabalhar em um momento em que o artista não é só o sujeito

¹⁰⁷ Idem, *ibidem*.

¹⁰⁸ Idem (p. 80)

que trabalha com as técnicas consagradas pela tradição, mas também articula diferentes manifestações, objetos não-artísticos e propõe “acontecimentos”. Isso ele aprendeu com os artistas que já utilizavam coisas prontas em sua obra. Ele pensou o modo que os outros artistas incorporavam essas contaminações e conseguiu uma forma peculiar a partir desses desenvolvimentos.

A admiração de Warhol por Picasso foi declarada diversas vezes e reiterada pelo artista à filha do seu mestre. Uma das maiores contribuições (se não a maior) da arte do século XX para a criação visual foi a ideia picassiana de colagem. Nela, a pintura se relaciona com os objetos pregados sobre a tela de forma superficial. Tudo é objetivo. A tela passa a ser vista cada vez menos como uma janela e cada vez mais como um anteparo. Picasso também faz dessa relação de coisas com coisas um modo de articular objetos largados e procurar relações estéticas em materiais não-artísticos. A manipulação moderna de coisas prontas na obra de arte ganhou substância a partir da obra de Picasso e Braque.

O aspecto pouco artístico de trabalhos de Pablo Picasso e Marcel Duchamp influenciou a obra de Warhol de maneira decisiva. Mas o modo que sua obra se diferenciou da obra desses artistas é crucial para entendermos a peculiaridade do seu uso das imagens. Duchamp e Picasso usaram objetos ordinários, não-artísticos, no seu trabalho. Os arranjaram de maneira que o nosso olhar passa a percebê-los de outra forma. Existe aí a ideia de transformação, seja de um modo, seja de outro.

Picasso dá um novo sentido à função dos objetos que usa. Em uma escultura, por exemplo, o guidão de uma bicicleta transforma-se num chifre e o selim numa cabeça. Em uma descrição linguística, Yve-Alain Bois fala que Picasso se aproveita do que Saussure chama de “arbitrariedade dos signos”. De que os signos não têm sentido em si, mas adquirem esse sentido na relação com outros signos. Segundo Bois, “Picasso

se funda na conversão de signos metonímicos (de fragmentos) em metáforas. Picasso acentua a existência migratória desses signos ao insistir, sempre, no fato de que eles não têm nenhum vínculo direto, imediato, com o que sua combinação parece representar. Quando, numa mesma colagem cubista, dois signos idênticos se referem a duas coisas diferentes, somos convidados a admirar a capacidade de transmutação dos signos”.¹⁰⁹

Nos ready-mades de Marcel Duchamp, embora se opere com volumes prontos que são apenas deslocados do seu contexto, e com quase nenhuma intervenção artística, o princípio não é tão diferente.

Nos primeiros ready-mades, como a *Roda de bicicleta* (1913) e o *Porta garrafas* (1913), a feição é muito próxima de algumas esculturas cubistas. O artista seleciona aqueles objetos cotidianos e os mostra de um jeito que não enxergamos nele mais a feição do utensílio, mas uma forma desenhada. O escorredor de garrafas torna-se uma torre e a roda de bicicleta, algo como um globo.

Com a chamada *Fonte* (1917), as coisas mudam de figura. Embora exista uma ação artística mínima no objeto, o artista assina R Mutt, e muda a posição do mictório, de modo que ele não apareça do mesmo como no banheiro, a ideia é colocar algo estranho em um espaço especializado em exposições de arte. Um vírus. A ideia é provocar um rebuliço sobre o que se coloca numa galeria, os critérios e como consideramos um gesto determinado como um gesto artístico. A obra de arte passa a ser feito por sentidos que não estão na visualidade formal da obra.

Ao invés de chamar a atenção para a mudança de sentido do objeto, ele parece falar de um sentido oculto que nos faz pensar aquilo como obra de arte. É como se com um gesto ele modificasse o sentido do espaço de arte e chamasse a atenção para questões de nossa experiência estética que não parecem claros.

¹⁰⁹ BOIS, Yve-Alain – Matisse e Picasso. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1999.

O ready-made é um objeto preparado plasticamente, inclusive com capacidade de sedução visual, para realizar essa operação. O artista tenta causar um transtorno nas concepções que nos fazem ver a obra de arte tal como a vemos.

Mesmo sem transformar a coisa, ele sugere uma transformação da nossa percepção dos objetos de arte e do seu entorno. Por isso, Picasso e Duchamp atuam na transformação do significado, por mais econômicas que sejam suas operações.

Warhol relaciona imagens prontas. Ou melhor, copia uma imagem pronta e tenta limpá-la de qualquer contingência que a singularize. Quando elas se tornam imagens imateriais, ele trabalha com elas como se as sobrepusse ou empilhasse caixas num supermercado. Warhol não tenta transformar o sentido do público em relação ao espaço que circunda e às instituições que recebem o trabalho, como Duchamp. Aliás, é curioso que o artista pareça trabalhar menos com a transformação das formas, símbolos e materiais, e mais com uma ideia de manipulação.

O artista é um grande manipulador. Por isso, parece necessária a comparação tanto com a colagem de Picasso quanto com o ready-made de Duchamp. A manipulação no caso é a que afeta copiar as coisas feitas e aspira a mostrá-las de um jeito que a cultura de massas apresenta a todos nós.

Warhol não muda nada, as coisas são o que são. Parecem palavras que de tão repetidas perderam o sentido. Assim, ao invés de inflacionadas de sentido, elas são esvaziadas. O artista não quer nada que identifique mais o produto do que uma imagem no espelho. O mundo apresentado é o de um reflexo em uma superfície. Na superfície da superfície. Se em seu trabalho feito entre 1960 até 1963 importava dar à tela a aparência o menos artística possível, a partir de 1963, depois que o artista descobre e passa a se valer do silkscreen, ele organiza as imagens como se organizasse coisas.

A partir do raciocínio de Yve-Alain Bois sobre Picasso, pode-se dizer que se

os signos da colagem cubista são arbitrários, os significantes gastos de Warhol são autistas. Não é que eles não se refiram a ninguém. Mas perdem a memória, começam a perder o significado, sem mudar de aparência, em linhas gerais. Eles se descolam do seu referente e se tornam uma imagem geral, que por fim, de tão exemplar, não diz respeito a nada. Mas Warhol trabalha na tensão entre essa vontade de mostrar a imagem de alguma coisa e o seu desgarramento.

Por fim, as imagens continuam a se referir à coisa que representam, mas vivem uma existência à parte. Onde o tempo não passa e qualquer intervenção, como a adição de cores ou a diluição do contorno, não afeta o seu sentido geral. Mas parece reforçá-la como um corpo imaterial. Seus signos não migram, eles se afastam do seu referente, de tudo e de todos numa existência solitária numa tela colorida.

Ao recortar a imagem, tirar todo aspecto de solidez e colocá-la serialmente no espaço do quadro, ele deixa de tratá-la inclusive como coisa, como representação objetiva de qualquer personagem e objeto, e passa tratá-la quase como uma mancha. Uma mancha figurativa, mas uma mancha. Lá as coisas são encontradas pelas imagens e fotografias. Delas sabemos histórias, e elas têm uma vida independente dos figurados. Embora a imagem sempre se refira ao objeto e ao personagem que figura, eles já têm uma vida em separado e parecem nunca se encontrar.

Antes de Warhol começar a pintar as notas de dólar e os rótulos de produtos por volta de 1962, muitos outros trabalhos de colagem e pintura já haviam utilizado imagens retiradas dos meios de comunicação de massa. O uso de elementos retirados dos impressos, dos cartazes, das figuras publicitárias, filmes e discos, já eram velhos conhecidos dos artistas ingleses do Independent Group, como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Alison e Peter Smithson.

A apropriação visual dos produtos advindos de meios de comunicação de

massa e das suas maneiras de organizar as imagens fez com que os primeiros intérpretes dessa nova forma de arte tratassem a pop como um produto da Inglaterra.

O intelectual do grupo inglês, Lawrence Alloway, desmente. Difere o desenvolvimento da pop na Inglaterra do desenvolvimento nos Estados Unidos. Nos Estados Unidos esse estilo de arte viria da influência que Duchamp, Cage e Magritte tiveram na pintura de Jasper Johns e Rauschenberg. Na Inglaterra, de um encanto pelas novas formas de criação popular e pela figuração de Francis Bacon.

Mas os artistas dos dois países compartilhavam muitas características. Nos Estados Unidos e na Inglaterra, os artistas agrupados sob esse rótulo utilizavam imagens dos produtos da sociedade de consumo e os esquemas visuais da sociedade de massa. Mais que isso, artistas de um continente e de outro compartilhavam um fascínio pelo modo como as máquinas criavam as coisas e pela proliferação de imagens pelas ruas, bancas de jornal e salas de cinema.

O termo, no entanto, *pop art* de fato é de origem britânica. Em 1959, o artista e intelectual Lawrence Alloway apresentou o seu texto *The Long Front of Culture*. Nele, discutia os novos desdobramentos da cultura popular e dos meios de comunicação de massa. As narrativas e modos de representação vernaculares agora podiam ser produzidos, embalados e vendidos pela indústria. Se possível, sempre com a mesma qualidade e para quem quisesse desfrutar aquelas delícias. Alloway batiza esse modo de produção cultural como cultura pop. Era a cultura dos discos, dos livros escritos em série, dos filmes, anúncios, moda, entre outras coisas.

O conceito de cultura pop já tinha aparecido em outro texto de Lawrence Alloway, um ano antes. No seu ensaio “The Arts and the Mass Media”,¹¹⁰ ele já fala da

¹¹⁰ ALLOWAY, Lawrence, “The arts and the mass media” in FOSTER, Hal (org.) POP. London, Phaidon Press, 2005.

ideia. Segundo ele, a ideia já aparecia no ambiente cultural londrino. Designava antes de tudo o culto aos filmes, uma fervilhante cultura juvenil, os quadrinhos e a música popular jovem. Mas o termo pop art aparece primeiro em 1959. O autor não tem certeza se foi ele que criou o nome, mas parece certo que ele apareceu no interior dos debates do Independent Group. Conta que “em determinada altura entre o inverno de 1954-1955 e 1957, a expressão *pop art* tornou-se corrente nas conversas em relação a trabalhos afins e em debates travados pelos membros do Independent Group”.¹¹¹

De acordo com o autor, esses desdobramentos permitiam novas formas de criação. A arte investigava essa cultura que surgia e buscava modos similares no comportamento da obra de arte. Dentro dessa poética, segundo Alloway, a divisão entre vanguarda e kitsch não teria vez.

No entanto, Alloway não pensa a pop como um movimento, enfatiza que eles não são um grupo homogêneo nem vê relações de filiação entre a pop americana e a inglesa. Tanto que os pontos em comum reconhecidos por ele talvez não fossem reconhecidos por artistas descritos como pop nos Estados Unidos. Segundo Alloway, a pop de lá e dos Estados Unidos foram dois desenvolvimentos distintos que se encontraram por uma iconografia comum e uma abordagem menos elitista da obra de arte. Não vejo os artistas americanos advogarem o gosto popular contra um gosto elitista. Pensando sobretudo em Warhol e em sua pintura da década de 1960, esta pintura parece construir narrativas e pensar um gesto automático da arte, mais do que pensar relações entre popular e erudito.

Os ingleses eram mais intelectualizados. Falavam de forma consciente da visualidade incorporar as linguagens dos *massmedia* como forma de arte. Para afirmar o

¹¹¹ ALLOWAY, Lawrence, “O desenvolvimento da arte pop britânica”(1966) in LIPPARD, Lucy, Arte pop, Lisboa, Editora Verbo, 1973. (p. 32)

caráter plural e pouco orgânico do Independent Group, Alloway diz que eles não comungavam de princípios relacionados à política e nem a história da arte, mas de curiosidades, questões e gostos em comum.

Segundo ele, os artistas do grupo compartilhavam “uma cultura vernacular que persistia para além de qualquer interesse ou competência nossa em arte. [...] O ponto de contato era a cultura urbana de produção em massa: filmes, publicidade, ficção científica, música pop. Não sentíamos desagrado pelos padrões da cultura comercial como se verificava na maioria dos intelectuais: aceitávamos-os como um fato, discutíamos-os em pormenor e esgotávamos-os com entusiasmo. Um dos resultados das nossas conversas foi retirarmos a cultura pop do domínio da evasão, da pura distração e da descontração e abordá-la com seriedade com que se discute a arte”.¹¹²

Como foi dito antes, os artistas tinham antecedentes na arte inglesa e mostravam um interesse excepcional pelo trabalho do pintor Francis Bacon. A pop do Independent Group era vista como uma continuação da figuração de Bacon. Aliás, diferentemente dos artistas dos Estados Unidos, mais notadamente Warhol e Lichtenstein, os artistas do Independent Group, e incluo também a pintura de Peter Blake, desenvolviam uma nova forma de figuração. Que procurava incluir todo um novo repertório de imagens e modos de figurar. Aprendidos da chamada cultura pop.

Por isso, o interesse em Bacon não é gratuito. Segundo o próprio Lawrence Alloway, Bacon já desenvolvia essa relação com as imagens em sua figuração, embora não buscasse um resultado pop. Mas ele recortava outras imagens e repintava em sua tela, como se dilacerasse a imagem. Sob esse ponto de vista, nada mais distante de Warhol. Suas imagens não são feitas para entrar em cenas e nem em quadros com figuras reprodutíveis a participar.

As imagens em suas pinturas, sobretudo os retratos e acidentes serigrafados, não assumem papéis diferentes nem são deslocados quanto ao sentido. As imagens tentam ser o mais cruas possível e mais se isolam do que migram para outras unidades de significação visual.

Elas não se referem a uma situação nem recriam uma visão, como por exemplo, as cenas de Richard Hamilton ou os monstregos de Paolozzi. A figura em Warhol tem um estatuto completamente diferente.

Embora também trabalhem com imagens copiadas, os artistas ingleses lidam com essas figuras como se elas fizessem parte de uma figuração mais tradicional. O sentido da imagem tem semelhanças com a de Warhol, ela se desprende relativamente do seu referente, mas aqui assume outro papel. O que interessa a Warhol não é o deslocamento de sentido, mas uma distância que a imagem assume ao se reificar.

Na pintura mais conhecida de Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (1956), Richard Hamilton utiliza elementos característicos para refazer um interior de uma casa. As colagens são mais do que figuras, são as representações mais estandardizadas possíveis daquelas figuras. Refaz um mundo tal a figuração do que existe de mais característico no kitsch da cultura pop dos anos 50.

A cena é quase uma caricatura das modas de época. São imagens que se amontoam como ícones de um lugar. O uso de figuras reproduzíveis, inclusive, ressalta o aspecto automático e desumanizado daquele cenário. O artista quer fazer uma figuração que funcione como uma novela de rádio, cheia de personagens reconhecíveis.

As imagens agem como parte de uma figuração normal. Aproveitam um aspecto intercambiável da reprodução gráfica e fotográfica e fazem que eles se

¹¹² Idem, ibidem. (p. 35)

comportem como parte de uma figuração meio surrealista, meio dada, meio psicodélica. São figuras. Figuras de uma pintura às vezes mais moderna, às vezes mais tradicional, mas que tem certa empolgação com essa novidade que aparece nas bancas, nas ondas do rádio, nas telas do cinema e da televisão. Hamilton faz uma ficção onde não existe uma menção à natureza, mas uma espécie de cena tradicional, onde, ao invés de Penélope fazer e desfazer um manto em um tempo arrastado, uma dona de casa prepara torradas para o marido antes que ele volte do escritório de um show televisivo.

Richard Hamilton, *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, 1956

O trabalho de Edoardo Paolozzi, outro artista central e pioneiro da pop britânica, também tenta criar uma nova forma de fazer arte a partir da manipulação de imagens. Aliás, ele talvez tenha sido o primeiro artista do grupo britânico a se valer desses elementos pop como matéria de sua obra. Os resultados em geral têm muito em comum com o modo com que Hamilton se utiliza da linguagem codificada dos produtos dos meios de comunicação de massa, mas nos melhores trabalhos, não é isso que acontece.

Já no final da década de 40, o artista fazia colagens em que trabalhava sobre figuras impressas nos almanaques norte-americanos. Usava-os de maneira nonsense. Deslocava as imagens de seu contexto original e as rearranjava, do mesmo modo que um diagramador faz em uma página de revista ou jornal. A disposição das figuras reforçava o isolamento delas. Anúncios soltos se relacionavam uns com os outros. E o artista estabelecia vínculos com as imagens, fazendo-as figurar alguma situação reconhecível.

Era um olhar meio surrealista para as páginas de revista. Que achava uma narrativa ao juntar uma figura que era estranha a outra. Juntava fragmentos de imagens reproduzíveis como se montasse um teatro de papel e atribuisse personagens diferentes àquelas imagens. Assim, Paolozzi sugeria uma nova leitura dos diferentes ícones. As imagens aparecem como orações soltas, sem nexos aparentes. No entanto, lado a lado, uma revela o sentido da outra. Não é mais o seu sentido original, mas outro significado, sugerido pelas figuras que convivem com ela.

Um ano antes, Kurt Schwitters já havia feito um trabalho semelhante. Nele, juntava partes de histórias em quadrinhos e refazia uma cena. Era um esquema típico da colagem modernista do começo da arte moderna. Sobretudo do que apareceu nos trabalhos do grupo dada. Uma apropriação de elementos prontos para construir uma imagem. O trabalho de Schwitters e de Paolozzi me parecem ter uma consciência maior de um aspecto fragmentário da imagem do que o trabalho de Hamilton, mas ambos funcionam como uma espécie de uso modernista do material não-artístico na arte.

Em sua primeira revisão da experiência do Independent Group,¹¹³ Alloway fala de diversas fontes do modo de criação dos artistas. Embora ressalte as diferenças daqueles artistas com relação aos seus antecedentes, afirma que o uso de fotos

fragmentadas vem de Bacon, os temas do futuro e da industrialização de tudo vinham tanto da ficção científica quanto das formulações de Ozenfant e Moholy-Nagy.¹¹⁴

O modo que Paolozzi ajeita as suas imagens junta as duas coisas. Tal como Bacon, ele acerta imagens recortadas, torcidas e distorcidas. Só que aqui ele entorta ferragens, figuras de carro e forma a imagem do Golem futurista: o robô.

Esse foi um dos temas favoritos do artista. Ele juntava várias imagens de dejetos da cultura industrial para formar um corpo. Ele os fez em esculturas e trabalhos bidimensionais. Usava imagens de partes de carros usados e latas jogadas no lixo, como se criasse com o lixo pop. Como Bacon, ele usava as imagens processadas, vulgares e retiradas de outro contexto para construir uma figuração. Os elementos são modificados e passam a se portar como ícones em um quadro.

Paolozzi, *I was a Rich Man's Plaything*, 1948

¹¹³ Idem, ibidem, p. 30.

¹¹⁴ Idem, p. 36.

Paolozzi, *Real Gold*, 1949

Paolozzi, *Automobile Head*, 1962.

Como foi dito antes, nos trabalhos comentados, as imagens estão prontas para assumir um papel dentro da estrutura do trabalho. Mesmo quando Paolozzi parte para arranjos mais abstratos, ele usa as imagens e ícones pop como figuras que passam a ocupar uma função na sua composição. Em geral, os pintores da pop inglesa dão funções engraçadas ou inusitadas às partes escolhidas, mas só porque elas ocupam um lugar que não pensaríamos que pudessem ocupar.

O interesse na imagem vem tanto por ela registrar a novidade e a aceleração crescente do tempo naqueles dias como por ser um tipo de figura barata, que, se

descolada de um contexto, pode ser deslocada de um lugar para outro e assumir o papel de outra figura. Talvez, os artistas vissem as estrelas de Hollywood desta maneira. Uma hora caubóis, outra romanos, bárbaros e nobres, índios e astronautas. As imagens deixavam de ser o que eram para se tornar outras coisas. Pois, naquele tempo de bonança, quem não podia mudar de profissão? Até os militares iam cantar em show de calouros. Paolozzi e Hamilton manejavam suas figuras mais ou menos como imaginavam que os grandes estúdios faziam com o seu elenco. As imagens estavam soltas no mundo e podiam perder a memória e se encontrarem seminuas, vestidas de Tarzan em um apartamento.

Esta talvez seja a primeira e mais crucial diferença da pintura de Andy Warhol com os artistas do Independent Group. A imagem trabalhada por ele não pode ocupar papéis diversos. O artista faz de tudo para não mudar o sentido das figuras que usa. Mesmo que uma longa distância entre a imagem e uma descrição fiel do representado esteja sempre pressuposta em seus trabalhos, a imagem nunca deixou de retratar o referente.

Acho difícil, até esdrúxulo, pensar as suas cadeiras elétricas, do modo como elas foram impressas, estarem em uma sala kitsch, detrás de um homem musculoso, ou participarem das engrenagens de algum robô dos seriados do cinema e da tevê. Da mesma forma, seria muito estranho o artista deslocar a imagem que escolheu a dedo para as telas de Marilyn Monroe em uma pintura que imitasse as ilustrações de romance *pulp*, como faz Sigmar Polke em sua *Lieberspaar II*.

Pois o artista não subtrai a identidade dos seus “personagens”, o que ele subtrai é a carne deles. Descarnadas, as figuras não surgem mais como representações, mas como aparições. Imagens semelhantes a um reflexo deformado no espelho. Um reflexo que os corpos deixaram por lá, ao saírem rapidamente. Embora sejam uma cópia

daquelas pessoas, são uma cópia pálida e chapada. Essa imagem de Warhol torna perenes as características transitórias da imagem, como o pintor moderno descrito por Baudelaire procurava fazer.

Mesmo assim, não há deslocamento nem transformação do sentido das figuras. Há, em primeiro lugar, uma cópia, tal como Warhol copiava caixas de sabão em pó, latas de sopa, garrafas e propagandas de refrigerante. O artista se apropria dessas imagens fotográficas – que ele reproduz inúmeras vezes em seu trabalho, volta e meia vezes reproduz várias vezes em um só trabalho – e faz delas personagens. Mas eles não deixam de ser quem são. Não por acaso, o artista escolhe imagens de gente muito famosa e dá o nome delas ao quadros.

Assim, ao pintar um caubói com cores que parecem com a de um caubói de brinquedo, não pinta um homem de borracha, mas um Elvis Presley caubói. O nome da tela é esse, e a presença do cantor é inconfundível. Da mesma maneira, não existe uma Cleópatra na iconografia de Andy Warhol, existe uma Liz Cleópatra, do mesmo jeito que ele faz a atriz se encontrar com a personagem para se afastar dela mesma, faz Marilyn Monroe ser mais figura de culto do que representação de gente. Aliás, na interpretação poderosa que Alberto Tassinari faz da linda tela dourada com Marilyn – a *Golden Marilyn*, que pode ser vista no MoMA – ele nota que com aquela cor brilhante por trás, o artista a mostra como um ícone, com similaridades das imagens sacras.¹¹⁵

Mas os seus retratos sempre pretendiam fazer dos retratados estrelas. O personagem podia ser Ethel Scull, uma cadeira elétrica e até um crânio. Por isso, ao começar a filmar, o artista quis, não sem ironia, criar o seu próprio *star system*. Como os antigos produtores de Hollywood.

¹¹⁵ TASSINARI, Alberto – O Espaço Moderno. São Paulo, Cosac & Naify Edições 2001. (pp. 89-90)

Esse processo das figuras que se pretendiam outras, mas continuavam, em certa medida, as mesmas, nada tem a ver com a modificação dos elementos retratados. Em sua interpretação, descreve a intervenção do artista nas imagens como um processo de “transfiguração”.¹¹⁶ Com isso, não acredito que ele use o termo no sentido de alteração, mas como mudança de proceder da imagem.

Tal âmbito aproximaria os recursos pictóricos de Andy Warhol da ideia de fantasia. Não a ideia psicanalítica, mas a mais mundana, como as fantasias de carnaval. Penso, sobretudo, em manifestações sociais bastante modernas do uso dessa indumentária. Sem forçar a barra, podemos dizer que existem elementos homólogos no tratamento das imagens da pintura de Andy Warhol e a maneira que as travestis e *drag queens* recriam a sua identidade. O artista inclusive tinha um encanto especial por esses rapazes que se faziam moças,¹¹⁷ gostando ele mesmo de se travestir em fotografias. O modo híbrido que elas aparentavam após refazerem seus trajes e hábitos para esconder sua identidade tem similaridades com a pintura de Warhol.

Outro fenômeno a que o artista foi frequentemente comparado foi o cinema de terror. B. Robert Smithson o colocou ao lado de Roger Corman. Feitos com uma cenografia mixuruca, esses filmes nos deixam a impressão de que os atores estavam incorporando os personagens apenas em parte. As fantasias eram muito pouco convincentes, embora Corman consiga encenações notáveis. Mas existe algo de demonstrar, sem querer, os atores incorporando os personagens e as cidades se

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ “Entre outras coisas, as drag queens são testemunhos vivos do jeito como as mulheres queriam ser, o jeito como algumas pessoas ainda querem que elas sejam, e o jeito como algumas mulheres ainda gostariam de ser. As drags são arquivos vivos da feminilidade cinematográfica ideal. (...) Fico fascinado por rapazes que passam a vida tentando ser garotas completas porque eles têm que trabalhar tanto para se livrar de todos os traços masculinos e assimilar todos os traços femininos. (...) Drag queens são lembretes de que algumas estrelas ainda não são exatamente como você e eu”. Em WARHOL, Andy – A filosofia de Andy Warhol. Rio de Janeiro, Editora Cobogó 2008. (pp. 69-70)

aparentando com cenários. A mentira tem que ser relativizada, se pensarmos esses filmes como representação naturalista.

Esse tipo de relação com os elementos postiços, a fantasia e a transformação da identidade por elementos externos, indica que a obra de Warhol carregava uma resignação trágica. Na obra dele não existe transformação e a ideia de emancipação é vista como uma imagem como qualquer outra. Aliás, uma imagem a ser velada com flores falsas achatadas e um cartaz de Mao Tsé-Tung pop, mostrando como ele e a sua ideologia, longe dos conflitos e tragédias dos chineses, também se tornaram aqui um fenômeno do consumo de massa.¹¹⁸

Assim, além de pintar sobre a imagem, o artista parece interferir sobre ela como um modo distante das formas se criarem e refazerem ficções na sociedade. A ideia de ficção aqui não tem sentido literário, e é algo que contamos como se não fizesse parte do mundo. No momento em que Warhol encerra o que acreditamos ser o encerramento do ciclo de sua melhor fase como pintor, essa forma de ficção começa a chegar perto das formas de vida. Não tenho elementos para saber o que o artista pensava a esse respeito, sobre a estilização das formas de vida e o uso de estilos e marcas de distinção como forma de diferenciação social. Aliás, para esta pesquisa, isso não tem tanta importância. Mas, não deixa de ser curioso que o seu trabalho tenha seu auge e se modifique a partir de um momento em que o meio social que lhe deu temas e fez Warhol ser quem ele era declinava. Em 1968, a sociedade baseada no fordismo e no estado de bem-estar social entra em crise. A pintura de Warhol, pelo contrário, se cristaliza e perde um pouco da sua graça.

¹¹⁸ No filme de Godard *A Chinesa*, os grupos maoístas também são um grupo pop.

CONCLUSÃO

Flowers, c. 1966

Com flores, Andy Warhol selou o destino da sua relação com as vanguardas e encerrou um ciclo de sua obra. Ele não tinha dúvidas de que foram os artistas do século XX que a geraram e que ele sempre celebrou. Mas depois de sua mostra de 1968, acredito que a sua linguagem estava definida e sua obra começou uma nova etapa.

Em 1968, pela primeira vez, ele conseguiu colocar na mesma mostra as suas telas com flores, o papel de parede com padrão de vacas impressas e as suas nuvens feitas de papel-alumínio, no Moderna Musset, em Estocolmo.

Cada trabalho tinha uma data e um propósito diferente. As flores serigrafadas e pintadas com cores berrantes e formas bem planas foram expostas pela primeira vez em 1965, em Paris, na galeria de Ileana Sonabend. Os papéis de parede e as nuvens foram realizados em 1966. Curiosamente, mais tarde as nuvens foram utilizadas em um espetáculo de dança chamado *Rain Forest*, da companhia de Merce Cunningham.

Silver clouds, 1966.

O artista montou uma exposição em que flores serigrafadas apareciam em séries repetidas em tamanhos e cores diferentes. As cores não obedeciam aos contornos e tinham uma forma de mancha gráfica. Era uma flor estilizada que se repetia idêntica em diferentes cores sobre cada caule fotografado. Mas não bastavam as flores. Junto

com elas o artista afixou na parede um padrão de vacas roxas e amarelas. As figuras de vaca tinham uma distância padrão umas das outras. Era como se ele enchesse a sala de um fundo falso de roça. Mas é mais que isso, é um fundo falso de um fundo falso. São vacas calculadas até no desencontro da figura com as cores berrantes. Junto com as nuvens prateadas, balões prata soprados pelo ventilador, o artista fazia um espaço rural que tinha algo infantil e fazia uma brincadeira divertidíssima do bucolismo kitsch que havia tomado conta das cidades que circundavam as grandes metrópoles dos Estados Unidos.

A ideia da natureza como um refúgio aprazível e utópico distante da desordem há muito havia se tornado uma figura kitsch. Através dela os investidores imobiliários criaram os subúrbios americanos feitos de casas padronizadas tão bem retratadas por Dan Graham em seu *Homes for America*. Warhol devia achar aquela fazenda empacotada uma beleza. Lá ele encontrava tudo o que ele queria.

Neste aspecto, a cena descrita, acontecida dentro da série de exposições que fecha um ciclo em sua carreira, revela diferentes aspectos da sua obra. O primeiro é o desfolhar de mais uma camada da representação naturalista que vinha sendo atacada desde o começo da arte moderna. Ali não existe visão, não existe lugar, é tudo coisa que se relaciona com coisa. São representações inteira e assumidamente artificiais que simulam uma sensação falsa e mostram um jeito totalmente artificioso de fazer arte.

O mundo real na sua obra é visto através de imagens, de clichês, como observa Lucy Lippard; através deles o artista faz e refaz as imagens, cria os seus personagens. Em seus *Screen Tests*, fazia a sua câmera de espelho e fazia de todos, ao esperar por lá, estrelas. Esta atribuição de fantasias sem transformação parece ressoar em dois tipos de comportamento.

Em primeiro lugar, uma relação pragmática com a criação, que pega o material

artístico (não o material físico, mas o poético) e o rearranja sem o transformar. Acredito que essa relação pragmática e desencantada, quase não-artística, permitiu obras de arte de alto nível. Em muitos delas, o artista apenas sugeria estar a fazer algo poético. Seja acertando caixas coloridas, como na obra de Donald Judd, seja fazendo movimentos repetidos, como na obra de Bruce Nauman. Outros artistas que trabalharam com a imagem, como Dan Graham, Michael Snow, Cindy Sherman e Gary Hill também tiraram significados artísticos dessa transfiguração da imagem. Uma relação discreta que distancia a imagem da vida comum. Como vimos no resto do texto, através desta relação com a imagem, conseguiu abordar, inclusive, relações modernas com a identidade e com relação ao modo como nós nos referimos às coisas que ainda parecem bastante atuais.

Alguns autores do cinema experimental também trabalharam com uma iconografia e métodos semelhantes aos das pinturas e filmes de Warhol. Penso na artificialidade da encenação e a articulação de imagens em filmes como *Kustom Kar Kommandos* e *Scorpio rising*, de Kenneth Anger, e no ambiente do libelo da liberação sexual *Flaming Creatures*, de Jack Smith. Em pronunciamento recente,¹¹⁹ o diretor de teatro norte-americano Robert Wilson afirmou que na criação de suas peças, óperas e retratos em vídeo, a influência de Andy Warhol foi maior que a dos dramaturgos mais importantes do seu país. Tal forma de encenar parece demonstrar possibilidades novas, tanto na vida social como na arte.

No entanto, em segundo lugar, o trabalho de Warhol também revelou perversidades. Depois dos anos 70, seu modo de aplicar a cor ou os elementos na imagem tornou-se uma espécie de assinatura, um estilo de arte-final que atribuía a

¹¹⁹ Conforme documentado aqui: http://cacilda.folha.blog.uol.com.br/arch2008-11-23_2008-11-29.html#2008_11-25_23_17_29-2732708-0

assinatura de Warhol a imagens mais fracas. Podemos dizer que em um primeiro momento a obra de Andy Warhol liberou a criação para trabalhar a partir de elementos ordinários, enxergando o que eles tinham de revelador, depois ela se tornou uma assinatura artística. Fez-se uma marca de distinção das imagens, que tornava produto e pessoas mais luxuosos, distintos dos outros, mas sem a aura espectral das imagens anteriores. Assim, ao invés de criar personagens autênticos, o artista cuidou de dar luxo para vidas. Fez das imagens tratadas artigos de arte, no pior sentido que a palavra pode ter: luxuosas, mas sem calma, volúpia ou ficção.

A obra virou-se contra ela mesma. Se antes as linguagens de Warhol tiraram camadas do verniz da arte para deixá-la no nível de experiências ordinárias, depois elas se tornaram o próprio verniz. Responsável por distinguir as imagens artísticas das não-artísticas.

Sua assinatura coube como uma luva na fabricação de produtos de luxo. De certa forma, o procedimento de algumas de suas obras da década de 70 e 80 tinha algo homólogo ao modo de comportamento que os mercados de artigos de luxo começariam a assumir entre as décadas de 70 e 80. Funcionavam como algo que dava um “diferencial” na hora de aumentar o preço de alguma mercadoria.

No capitalismo mais recente, os produtos continuam produzidos em série, mas não são mais standardizados. Agora atendem padrões de consumo segmentados, faixas que demandam por distinção, que, tomando a citação de Warhol, não querem tomar a mesma coca-cola que os outros.¹²⁰ Mas Warhol, até onde sei, nunca se interessou por

E aqui: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/videocasts/ult10038u471360.shtml>

¹²⁰ “O que há de bom neste país é que os Estados Unidos criaram a tradição que os consumidores mais ricos comprem essencialmente a mesma coisa que os mais pobres [...] Uma coca-cola é uma coca-cola e nenhuma quantidade de dinheiro pode lhe arranjar uma coca-cola melhor que a o que o mendigo da esquina toma”. In WARHOL, Andy – A filosofia de Andy Warhol. Rio de Janeiro, Editora Cobogó 2008.

esse processo e, como reforçamos, não tentava mimetizar processos sociais de forma consciente.

No trabalho tentei desfazer alguns mal-entendidos que a compreensão de Warhol como comentarista da realidade trouxe. Acredito, no entanto, que, sobretudo em seus textos, o comentário sobre a forma padronizada que os produtos e imagens assumiam era expressa. Eles têm uma presença gigantesca nos livros em que o artista fala sobre o seu trabalho e cria o personagem que fez de si mesmos.¹²¹

Nesses livros, escritos do meio para o final da década de 70, ele fala muitas vezes sobre o futuro: “no futuro o mundo será assim”, “no futuro teremos isso ou aquilo”. Este futuro é sempre tomado por previsões da generalização da padronização das coisas. Mas, curiosamente, aquele futuro, na época em que o artista escreveu o que escreveu, já estava no passado. O capitalismo tentava criar formas de diferenciação. Curiosamente, aqui, quando fala sobre um futuro que não existe mais, Warhol revela muito o que o seu trabalho tem a nos ensinar sobre o mundo. O trabalho de Warhol não falava mais sobre o futuro ou as formações que emergiam da sociedade, parecia falar sobre ruínas. De alguma forma, ele parece nos ensinar a ver fantasmas.

¹²¹ WARHOL, Andy e HACKETT, Pat – Popism: The Warhol Sixties. San Diego e Nova York, A Harvest Book 1980.

WARHOL, Andy – A filosofia de Andy Warhol. Rio de Janeiro, Editora Cobogó 2008. (publicado pela primeira vez em 1975).

BIBLIOGRAFIA

- Andy Warhol Giant Size (Phaidon). Nova York: Phaidon Press, 2006.
- Artforum* XLIII no. 02 (dossiê *Pop after pop*), Nova York, Outubro de 2004.
- ALLOWAY, Lawrence, “The arts and the mass media” in FOSTER, Hal (org.) Pop. London: Phaidon Press, 2005.
- ALLOWAY, Lawrence, “O desenvolvimento da arte pop britânica” (1966) in LIPPARD, Lucy, Arte pop, Lisboa: Editora Verbo, 1973.
- ANGELL, Callie - Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonnee, Volume One (Andy Warhol Catalogue Raisonnee). Nova York: Harry N. Abrams Inc, 2006.
- BARTHES, Roland – “That old thing, art” in BARTHES, Roland – Responsability of Forms: Critical Essays on music, art and representation. (trad. Michael Howard) Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.
- BATTCOCK, Gregory – A Nova Arte. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986 (2^a edição).
- BAUDELAIRE, Charles – Charles Baudelaire: Poesia e Prosa. (volume traduzido e organizado por Ivo Barroso). Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995
- BAUDRILLARD, Jean – A Sociedade de Consumo. Lisboa: Edições 70, 2007. (edição original de 1970).
- BELTING, Hans – Art History After Modernism. (trad. Hans Belting, Mitch Cohen e Kenneth J. Northcott) Chicago: University Of Chicago Press, 2003.
- BENJAMIN, Walter – “A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind – Art Since 1900, Nova York: Thames & Hudson, 2004.
- BOIS, Yve-Alain – Matisse e Picasso. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1999.
- BOCKRIS, Victor – Warhol: The biography, Londres: DaCapo Press, 2003.
- BUCHLOH, Benjamin – “Andy Warhol’s One-Dimensional Art: 1956 – 1966” in MICHELSON, Annette – Andy Warhol (October Files 2). Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2001.
- BUCHLOH, Benjamin – Neo Avantgarde and Culture Industry. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2001.
- CABANNE, Pierre – Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido, São Paulo, Editora Perspectiva.
- CLARK, T.J. – Modernismos, São Paulo Cosac Naify, 2006.
- CLARK, T.J. – A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CONTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (orgs.) – Escritos de artistas: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.
- CRESAP, Kelly M. - Pop trickster fool: Warhol performs naivete. Chicago and Urbana: University of Illinois, 2004.
- CROW, Thomas – “Saturday disasters: Trace and Reference in early Warhol” in MICHELSON, Anette (org.) – Andy Warhol (October Files). Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2001.
- CROW, Thomas - The Rise of the Sixties: American and european art in the era of dissent. Londres: Laurence King Publishing 1996.
- CUTLER, Chris - File Under Popular. Nova York: Autonomedia 1985.
- DANTO, Arthur C. – Beyond the Brillo Box, The visual arts in post-historical

- perspective, Nova York: Farrar – Strauss – Giroux, 1992.
- DANTO, Arthur C. – Después del Fin del Arte. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1997.
- DANTO, Arthur C. – “Warhol and the politics of prints” in FELDMAN, Frayda e SCHELLMANN, Jörg, - Andy Warhol Prints: A catalogue Raisonné 1962 – 1987. Pittsburgh: The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, 1997.
- DANTO, Arthur C. – “O filósofo como Andy Warhol” in Revista Ars vol. 01, número 04, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.
- DANTO, Arthur C., A transfiguração do lugar comum. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- DE DUVE, Thierry, “Andy Warhol, or the Machine Perfected” in October no. 48, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, primavera de 1989.
- DUVE, Thierry – Kant after Duchamp. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1998.
- FOSTER, Hal - Design and Crime (and Other Diatribes). London: Verso, 2003.
- FOSTER, Hal – The Return of the Real. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1996.
- FRANCIS, Mark & FOSTER, Hal – Pop. Londres e Nova York: Phaidon Press, 2005.
- FELDMAN, Frayda & SCHELLMANN, Jorg (Ed) - Andy Warhol Prints: A Catalogue Raisonné 1962-1987. Pittsburgh: Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, 4ed. 2003.
- FREI, George - The Andy Warhol Catalogue Raisonne Vol. 1: Paintings and Sculpture 1961-1963. Londres: Phaidon Press, 2002.
- FREI, George e PRINTZ, Neil - The Andy Warhol Catalogue Raisonne Vol. 2: Paintings and Sculpture 1963-1969. Londres: Phaidon Press, 2004
- GARRELS, Gary (org) – The Work of Andy Warhol. Nova York: Dia Art Foundation

- 1989.
- GIANNOTTI, José Arthur – “Dois jogos de pensar” in Revista Novos Estudos no. 75, Julho de 2006. São Paulo: Cebrap, 2006.
- GIANNOTTI, José Arthur – O jogo do belo e do feio. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- GIANNOTTI, Marco – “Andy Warhol ou a sombra da imagem” in Revista Ars nº 04. São Paulo, Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP).
- GIDAL, Peter – Andy Warhol, Films and paintings: The Factory Years. Nova York: Da Capo Paperback, 1991.
- GITLIN, Todd – The Sixties: Years of hope, days of rage. Nova York: Bantam Books 1987.
- GOLDSMITH Kenneth (org.) - I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews : 1962-1987. New York: Da Capo Press, 2004.
- GOLEC, Michael J. – The Brillo Box Archive. Lebanon (New Hampshire): Dartmouth College Press 2008.
- GRAHAM, Dan – Two-Way mirror Power. Cambridge: MIT Press, 1999.
- HONNEF, Klaus – Warhol. Colônia: Taschen, 2005.
- HUGHES, Robert – “A ascensão de Andy Warhol” in SILVERS, Robert; EPSTEIN, Barbara e HEDERMAN, Rea (orgs.) – The New York Review of Books: Primeira Antologia. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1997.
- HUYSEN, Andréas – “A política Cultural da Pop” in Memórias do Modernismo, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ 1996.
- KNIGHT, Christopher – “Andy Warhol” in KNIGHT, Christopher, Last Chance for Eden. Los Angeles: Art Issues Press, 1995.

- KOCH, Stephen – Stargazer: Andy Warhol's world and his films (2a. Edição) Nova York: Marion Boyers Inc, 1985.
- KOESTENBAUM, Wayne – Andy Warhol. Nova York: Penguin Books, 2001.
- KRAUSS, Rosalind – "Carnal Knowledge" in MICHELSON, Anette (org.) – Andy Warhol (October Files). Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2001.
- KRAUSS, Rosalind – Os Papéis de Picasso. São Paulo: Iluminuras 2006.
- KUREISHI, Hanif e SAVAGE, Jon (ed.) – The Faber book of POP, Londres: Faber and Faber 1995.
- LEVI, Primo – “Uma estrela tranquila” em 71 contos de Primo Levi. São Paulo: Companhia das Letras 2005
- MAMMI, Lorenzo - “Mortes Recentes da Arte” in Novos estudos CEBRAP no. 60, São Paulo, julho de 2001.
- MARCUS, Greil - Lipstick Traces: a secret history of the 20th century Cambridge: Harvard Press 1990.
- McSHINE, Kynaston – Andy Warhol: A Retrospective. Nova York: Museum of Modern Art.
- MERCER, Kobena – Pop Art and Vernacular Cultures. Cambridge: MIT Press, 2007.
- MICHELSON, Annette – “Where is your rupture?” in MICHELSON, Annette (org.) – Andy Warhol (October Files). Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2001.
- MÜLLER, Heiner – Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras. São Paulo: Estação Liberdade 1997.
- PERL, Jed – New art city: Nova York, capital da arte. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- RORTY, Richard – “Wittgenstein, Heidegger e a reificação da linguagem” in Ensaio

- sobre Heidegger e outros – escritos filosóficos II. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- ROSENBERG, Harold – “O jogo da ilusão: O pop e a gag” in ROSENBERG, Harold, O Objeto Ansioso. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (p. 67–75).
- RUBIN, William – Pablo Picasso. Nova York: The Museum of Modern Art, 1980.
- SCHAPIRO, Meyer – A Unidade da Arte de Picasso. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SCOTT, Felicity D. - Architecture or Techno-Utopia: Politics after Modernism, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2007.
- SMITHSON, Robert, Robert Smithson Collected Writings. Berkeley e Los Angeles: University of California Press 1996.
- STEINBERG, Leo- Other Criteria. Nova York: Oxford University Press, 1972.
- SYLVESTER, David – “Warhol” in Sobre arte moderna. São Paulo: Cosac Naify 2006.
- TASSINARI, Alberto – O Espaço Moderno. São Paulo: Cosac & Naify Edições 2001.
- TAYLOR, Paul (ed.) – Post-Pop Art (New art criticism series).Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2007 (2a. edição).
- TOMKINS, Calvin – Duchamp: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- TOOP, David – “All mix and no master” in *The Wire* n° 103, setembro de 1992.
- WARHOL, Andy e HACKETT, Pat – Popism: The Warhol Sixties. San Diego e Nova York: A Harvest Book, 1980.
- WARHOL, Andy – A filosofia de Andy Warhol. Rio de Janeiro: Editora Cobogó 2008.
- WITTGENSTEIN, Ludwig - *Investigações Filosóficas* (tradução: Marcos G. Montagnoli) Petrópolis: Vozes, 2005.
- WOLF, Reva - Andy Warhol: Poetry and Gossip in the 1960s. Chicago: University of Chicago, 1997.