

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
HERMES MARQUES MACHADO

**O ESPELHO E A FACTORY:
A NARRATIVA DA PERSONA DE ANDY WARHOL
EM SEU FAZER ARTÍSTICO**

UBERLÂNDIA

2009

HERMES MARQUES MACHADO

**O ESPELHO E A FACTORY: A NARRATIVA DA PERSONA DE ANDY
WARHOL EM SEU FAZER ARTÍSTICO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Instituto de História da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do
título de Graduação em História.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Luciene Lehmkuhl.

UBERLÂNDIA

2009

Hermes Marques Machado

O espelho e a Factory: a narrativa da persona de
Andy Warhol em seu fazer artístico.

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Instituto de História da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do
título de Graduação em História.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Luciene Lehmkuhl.

Uberlândia, 18 de dezembro de 2009

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a. Kátia Rodrigues Paranhos

Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualine de Andrade

Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl
(Orientadora)

Aos meus pais,
pelo apoio e compreensão.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e ao meu irmão, que me apoiaram durante o período da graduação, por confiarem que a tarefa chegaria ao final e por terem me dado o prazer da agradável convivência em família.

À professora Luciene Lehmkuhl pelas orientações dominicais, pelo apoio, confiança e amizade.

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Instituto de História pela solicitude a mim prestada durante os anos de curso.

A Jessica Block pelo companheirismo e pelos ouvidos atentos, que suportaram escutar sobre o meu tema de pesquisa, assim como escutaram atentamente às dúvidas e incertezas que me acometeram durante o percurso do trabalho.

A Igor Maciel Vida por ajudar-me com minhas dúvidas nas traduções, pelas opiniões sinceras a respeito da escrita e por ajudar-me nas horas em que precisei.

A Ignácio Kersten pela amizade, conversas fora de hora e idéias a respeito da bibliografia.

Aos meus amigos e colegas de sala que, apesar de não terem acompanhado o desenvolvimento integral do trabalho, me ajudaram em diversas ocasiões que serão lembradas o quanto dure minha memória.

I have no memory. Every minute is like the first minute of my life (...) My mind is like a tape recorder with one button – Erase.

Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*

RESUMO

Dentre todas as obras do artista estadunidense Andy Warhol uma se destaca: a sua *persona artística*. Warhol, que faz parte do movimento da *Arte Pop*, cria uma personagem baseada em seu estatuto de produção. A *persona* é a forma encontrada pelo artista para transpor o seu processo de repetição para todas as esferas da vida. A obra *The Philosophy of Andy Warhol* explicita a relação que essa *persona* estabelece com o mundo, como se dá a sua forma de ação e o caminho que o artista encontra para em tempos de automação dedicar-se à prática artística. Warhol a partir do início da década de 1960 abre as portas de seu atelier, a *Factory*. Durante a década de 1960 e 1970 o lugar torna-se palco de uma miríade de experiências e funciona como uma antena que está conectada à idéia fragmentária de uma identidade *estadunidense* a qual Warhol busca refletir.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1	Andy Warhol's fifteen minutes (Fragmento de) Imagem do programa da emissora MTV estadunidense	17
	Lavender Mist - Number 1.	
Fig. 2	POLLOCK, Jackson. 1950. Óleo sobre tela. National Gallery of Art, Washington, DC.	21
	Flag.	
Fig. 3	JOHNS, Jasper. 1967. Pintura encáustica e colagem em três painéis. 85,1 cm x 142,9 cm.	25
	A Bigger Splash.	
Fig. 4	HOCKNEY, David. 1967. Acrílico sobre tela. 243,8 cm x 243,8 cm. Tate Gallery, Londres.	26
	O que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?.	
Fig. 5	HAMILTON, Richard. 1956. Colagem. 26cm x 24,8cm. Kunsthalle Tübingen, Tübingen, Germany.	26
	Self-portrait.	
Fig. 6	WARHOL, Andy. 1986. Acrílico e serigrafia sobre tela. 101,6 cm x 101,6 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh	33
	Andy Warhol dorme sobre uma mesa na Silver Factory.	
Fig. 7	1964. Nova York. Fotografado por Billy Name.	37
	Kitchen (Fragmento de).	
Fig. 8	Direção: Andy Warhol. Estados Unidos. 1964. 1 filme (66min, 24fps), silencioso, p&b, película de 16mm.	40
	Still life.	
Fig. 9	WARHOL, Andy. 1975. Impressão com gelatina de prata. 20,3 cm x 25,4 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh.	43
	Livros de Andy Warhol.	
Fig. 10	Colagem. Color, 24 cm x 16,5 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh	44
	Fontes de materiais para as obras de arte do início da década de 1960.	
Fig. 11	Andy Warhol Museum, Pittsburgh.	46

Stamped Shoes.

Fig. 12	WARHOL, Andy. 1959. Tinta e anilina sobre papel marfim de livro de anotações. 60,3 cm x 45,4 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh.	49
Fig. 13	Estênceis de Campbell's soup. Andy Warhol Museum, Pittsburgh.	49
Fig. 14	Kiss (Fragmento de). Direção: Andy Warhol. Estados Unidos. 1963-1964. 1 filme (54min, 16fps), silencioso, p&b, película de 16mm.	50
Fig. 15	Sleep (Fragmento de). Direção: Andy Warhol. Estados Unidos. 1963. 1 filme (5h21min, 16fps), silencioso, p&b, película de 16mm	50
Fig. 16	Brillo boxes. WARHOL, Andy. 1964. Acrílico e serigrafia sobre Madeira. Branca: 43,2 cm x 43,2 cm x 35,6 cm; amarela: 33 cm x 40,6 cm x 29,2 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh.	57
Fig. 17	Coca-cola. WARHOL, Andy. 1961. Caseína e giz de cera sobre tecido. 176,5 cm x 132,7 cm.	59
Fig. 18	Rainforest (Fragmento de): a Documentary Exhibition. September1 – October 30, 1994, Andy Warhol Museum, Pittsburgh	60

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT -	Associação Brasileira de Normas Técnicas
ANPUH -	Associação Nacional de História
EUA -	Estados Unidos da América
MTPH -	Métodos e Técnicas de Pesquisa em História
MTV -	Music Television
UFG -	Universidade Federal de Goiás
UNISINOS -	Universidade do Vale do Rio dos Sinos

SUMÁRIO

Introdução.....	12
1. O contexto artístico da transição da década de 1950 para a década de 1960.....	17
<i>Pop Art</i> e <i>Cultura Pop</i>	17
O eixo da arte e suas implicações na produção artística.....	18
O estatuto greenberguiano e o <i>front</i> de Alloway.....	22
Do <i>self</i> [eu] à <i>shelf</i> [prateleira]	24
2. Warhol e a sociedade do trabalho.....	31
3. A <i>persona artística</i> e sua narrativa.....	43
Apresentação do livro.....	43
<i>The Factory</i>	46
A <i>persona artística</i>	51
Contraparte material.....	60
Considerações finais.....	64
Bibliografia.....	65
Breve cronologia biográfica de Andy Warhol.....	69

INTRODUÇÃO

Não me recordo quando começou meu *esforço monográfico*, mas lembro-me do dia no qual eu decidi trabalhar com imagem. No ano de 2006, após uma longa greve da UFU, matriculei-me na disciplina *Métodos e Técnicas de Pesquisa em História* (MTPH) com uma certeza: de que eu não tinha um tema. Eu perguntei aos meus colegas a respeito dos temas com os quais trabalhavam, sondei a área de pesquisa dos professores do instituto e, no entanto, nada surgiu em minha cabeça. A resposta que eu sempre recebia após perguntar sobre o que fazer era: *faça algo com o qual se identifique*. A princípio iniciei uma pesquisa a respeito da história de vida dos trabalhadores que construíram o bairro onde morei em Itumbiara, a Vila de Furnas. Iniciei a busca por relatos orais, fotos e bibliografia qualificada. Foi quando comecei a pensar em como o meu *esforço monográfico* me ajudou a refletir sobre a minha relação com a infância e com a adolescência, e qual a importância que minha memória havia dado a certos eventos do cotidiano. A essa altura eu refletia também sobre como o curso de história mudou a minha forma de pensar a respeito da minha própria experiência.

Pensar acerca do caminho que percorri até o presente momento é também pensar em como o contato com a ampla possibilidade da escrita da história modificou o meu modo de ver e como, hodiernamente, o fazer da história possibilita a realização de um trabalho a respeito de um artista. Há alguns milhares de anos Platão pretendia expulsar o artista de sua *República*¹, e ainda em meados do século XX o estudo da história da arte permanecia um assunto subjugado dentro da história. Lynn Hunt na apresentação de seu livro *A nova história cultural* comenta sobre a mudança ocorrida no estudo da disciplina para que novas abordagens fossem possíveis. A prevalência da história política paulatinamente teve seu campo tomado pela história social como área predileta dos pesquisadores. A escola dos *Annales* e novos interesses do marxismo influenciaram o avanço da história social². Thompson, um dos expoentes desses novos interesses do marxismo, percebeu a importância do que se pode chamar um *desvio para a cultura*. Roger Chartier, parte do que se chama quarta geração da escola dos *Annales*, também deu força para o estudo da cultura abrindo

¹ PLATÃO. *A república*. 2 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

² Cf. HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 2.

possibilidades para não se pensar as representações como subservientes aos estudos sociais e econômicos.

Estudar o cotidiano dentro da história, inclusive o tema que eu tinha em mente, a respeito da história de vida dos trabalhadores de uma determinada empresa tornou-se uma das possibilidades. Talvez essa miríade de opções tenha me deixado confuso: quanto mais procurava me aprofundar no tema percebia que não era aquilo o que eu gostaria de estudar, não era com aquilo que eu me identificava, mesmo que fosse parte da minha história de vida. A questão voltou-se para mim. *Quem é esse sujeito histórico que leva meu nome? Sujeito que mal consegue reconhecer-se em sua própria terra?* Não quis me deitar no divã do psicólogo nem escolher o campo da psicologia como teoria para minha caminhada na graduação. Antes disso eu precisava de um projeto para apresentar no final da disciplina de MTPH, ou a reprovação seria inevitável. Do relativo desespero o tema *imagem* surgiu. Não havia nada com que eu tivesse mais relação do que com as imagens que são vistas e esquecidas todos os dias. Entender o que estimula os olhos e encontra-se tão presente no cotidiano parecia mais próximo a mim do que qualquer outro objeto. Deparava-me com um tema que parecia uma barreira superficial e, ao mesmo tempo, intransponível.

Pensei, então, em trabalhar com cinema. Ao final de dois meses realizei o meu projeto de MTPH sobre *O show de Truman*³. O filme é sobre um homem, chamado Truman Burbank, interpretado pelo ator Jim Carrey, que vive em um domo construído para um *reality show* sobre a sua vida. O programa é sustentado financeiramente pela publicidade de itens que são utilizados pelos personagens no seu dia a dia. A cidadezinha na qual Truman vive é uma típica cidade estadunidense da década de 1950, da qual ele é impedido de sair. Ao longo do filme Truman passa a desconfiar de que tudo é feito para ele e que tudo a seu redor é falso. O final do filme ocorre quando o personagem sai pela porta do domo e integra a sociedade. O mundo no qual passará a viver deixará de possuir o deslumbramento do cenário da década de 1950.

Meu primeiro contato direto com Warhol ocorreu quando eu estava realizando a pesquisa acerca da obra cinematográfica supracitada e me deparei com a famosa frase do artista, de que todos no futuro serão famosos por quinze minutos⁴. É possível que Warhol

³ O SHOW de Truman. Direção: Peter Wier. EUA: Paramount Pictures, 1998. 1 filme (103min), son., color.

⁴ Em inglês *In the future, everyone will be famous for fifteen minutes*. Apesar da frase ser famosa, não encontrei referência de quando e onde ela foi dita.

tenha parafraseado George Orwell⁵, no entanto o que eu sabia a respeito do artista era incipiente, o que suscitou uma pergunta: *quem é Andy Warhol?* Quem é esse sujeito histórico que faz afirmações sobre o futuro, e com base em quê?

Após terminar a disciplina de MTPH matriculei-me a disciplina de história da arte contemporânea II, ministrado pelo professor Marco de Andrade. Embora eu tenha cursado História da Arte nos primeiros períodos da graduação o assunto não tinha me comovido até este momento. (Acho que foram as *video-aulas*, após o almoço, com narrações dubladas que me deixavam sonolento). Na disciplina do professor Marco realizei um trabalho a respeito de Warhol, entretanto, eu não tinha conseguido responder quem era esse artista. Recorri a vários livros e artigos a respeito de *Pop Art*, mas não consegui aprofundar meu conhecimento sobre Warhol. Meu trabalho, infelizmente, não ficou bom e, embora eu tenha logrado êxito na disciplina, fiquei insatisfeito com a minha pesquisa. Percebi que eu tinha interesse muito grande pelo artista. Então, após o encerramento do semestre acadêmico, decidi desenvolver um projeto sobre Warhol.

A literatura era quase toda em língua inglesa, o que, por um lado, dificultou a busca de bibliografia especializada e de difícil acesso no Brasil (ou pelo menos, de entrega incerta e demorada). Após algumas semanas de espera eu tinha em mãos *The Philosophy of Andy Warhol*⁶ [A filosofia de Andy Warhol], um livro do próprio artista; e *Andy Warhol 365 takes*⁷ [365 tomadas de Andy Warhol], com grande parte de suas obras. A leitura começou imediatamente.

Em julho de 2007 fui à Anpuh, que ocorreu na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) em São Leopoldo, RS. Matriculei-me no minicurso *Interartes e história plural e comparada das artes: uma abordagem para a historiografia da história da arte*, ministrado pelo professor Márcio Pizarro Noronha da Universidade Federal de Goiás (UFG). Após alguns dias de curso ele perguntou-me a respeito do meu tema de pesquisa. Ainda tinha dúvidas a respeito do que faria e disse a ele que o meu trabalho é sobre Andy Warhol. O professor disse-me que recentemente tinha lido um artigo sobre Warhol, escrito pelo filósofo

⁵ Como revela em uma entrevista. *No one escapes the media. Media influences everyone. It's a very powerful weapon. George Orwell prophesied the potency of the media when he spoke of "Big Brother is watching you" in his visionary novel 1984.* [Ninguém escapa da mídia. A mídia influencia a todos. É uma arma muito poderosa. George Orwell profetizou a potência da media quando ele falou sobre “O grande irmão está te observando” em seu romance visionário 1984.] GOLDSMITH, Kenneth (org.). **I'll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews.** New York: Carrol & Graf Publishers, 2004. p. 196.

⁶ WARHOL, Andy. **The Philosophy of Andy Warhol.** London : Penguin Modern Classics, 2007.

⁷ THE ANDY WARHOL MUSEUM. **Andy Warhol 365 Takes.** London: Thames & Hudson, 2004.

Arthur Danto, chama-se *O filósofo como Andy Warhol*⁸. Após meu retorno comecei uma procura pelo artigo, demorei um mês para chegar até ele, e mais duas semanas para ler e reler as nove páginas.

A pergunta sobre quem era o sujeito histórico que eu elegi como objeto passou a fazer mais sentido após ter conhecido a obra de Danto. O texto eleva Warhol ao status de um filósofo, além disso, dá a entender que ele age duplamente, por meio de uma *persona*. A partir de então eu não procurava por um Warhol, mas por dois. Outros problemas passaram a me preocupar, como a bibliografia necessária. Com o pouco conhecimento que tinha até esse momento me sentia inseguro para pensar a respeito da teoria. Também precisava buscar um orientador. Desde 2007 eu cogitava solicitar à professora Luciene Lehmkuhl para me orientar, mas apenas em 2008 tive coragem de fazê-lo. Passamos a reunir-nos para conversar sobre questões básicas, e sua ajuda foi fundamental para elucidar meu caminho até um possível recorte histórico.

O trabalho era desenvolvido lentamente, e minhas dúvidas aumentavam a cada nova possibilidade temática que surgia. A grande quantidade de material produzido por Warhol tornava-se para mim um labirinto, decidi, então, antes de pesquisar mais imagens e livros, resolver a questão premente: *quem são Warhol?* Passei a ler avidamente o livro *The philosophy of Andy Warhol*, cuja compreensão da narrativa se dava aos poucos e enchia uma página ou duas de reflexões. A partir do entendimento da filosofia do artista surgiu a idéia para o recorte: a *persona* de Warhol era sua própria obra de arte. A partir de então busquei outras fontes pelas quais eu poderia ter mais contato com a lógica de ação desta *persona artística*.

As fontes as quais utilizei foram três livros diretamente relacionados ao discurso ou à narração do artista. *The Philosophy of Andy Warhol*⁹, *Popism*¹⁰ [Popismo] e *I'll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews*¹¹ [Eu serei seu espelho: as entrevistas selecionadas de Andy Warhol]. Quanto à bibliografia teórica fiz uso de publicações de várias áreas do conhecimento, principalmente da filosofia, como a obra de Arthur Danto que foi fundamental durante o percurso. O contato com outras formas de se observar os trabalhos de

⁸ DANTO, Arthur. O filósofo como Andy Warhol. In: **Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**. N. 4. São Paulo, ECA/USP, 2004, p. 98-115. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars4/danto.pdf>> Acessado em: 8/12/2009.

⁹ WARHOL, *op. cit.*, 2007.

¹⁰ WARHOL, Andy. **POPism**. London: Penguin Modern Classics, 2007.

¹¹ GOLDSMITH, *op. cit.*, 2004.

Warhol enriqueceram a abordagem e colaboraram com as reflexões acerca da postura do artista. Encontra-se na bibliografia selecionada a obra *Pensando com a História*¹², na qual o Schorske argumenta que a história *não tem campo nem princípios próprios*, e que *os historiadores podem escolher seu assunto em qualquer domínio da experiência humana*¹³, o que me ajudou fundamentar a busca as mais diversas fontes sem perder o foco que eu precisei para a realização do trabalho.

Decidi que seriam quatro os assuntos abordados na monografia. O primeiro aborda a questão da transferência do eixo da arte de Paris para Nova York no período pós-guerra e as discussões inerentes à transformação da arte nos EUA. Tenho como foco nesse capítulo situar a *Pop Art* no cenário artístico. Dentre os tópicos abordados estão: a comparação do estatuto do expressionismo abstrato elaborado por Clement Greenberg e os escritos de Lawrence Alloway a respeito do amplo *front* da cultura; elencar o surgimento da *Pop* e diferenciar o movimento estadunidense do britânico; acercar-me do estatuto de produção de Warhol.

O segundo assunto é o tema do trabalho. Como é construída dentro da narrativa de Warhol uma idéia de *democracia de consumo*. Para desenvolver essa problemática busquei as bases da criação dos EUA, uma vez que o artista crê que a *americanidade* é o aspecto que mais influencia as suas obras, assim como o modo de agir da *persona*. O surgimento de um estado no qual todos os indivíduos podem ascender à riqueza, assim como na história de vida de Warhol, é fundamental para entender como o artista cria o seu fazer automatizado.

O terceiro capítulo trás os dois assuntos centrais. Eles são, de certa forma, indissociáveis. O espelho (a *persona de Warhol*) e a *Factory* (o lugar de trabalho do artista), funcionam como um. O capítulo aborda a união entre essas duas partes, que compõem uma filosofia de trabalho sustentada pelo artista.

Apesar de ter definido os capítulos da monografia seriam ordenados dessa forma o processo de escrita ocorreu de forma ligeiramente diferente. Comecei pelo último capítulo, pois era a parte na qual a pesquisa estava mais desenvolvida. Depois voltei à seqüência redigindo o primeiro capítulo e depois o segundo. Comecei a escrever os capítulos no mês de março de 2009 e o trabalho foi finalizado no início de dezembro.

¹² SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 242.

¹³ *Idem, Ibid., loc. cit.*

O CONTEXTO ARTÍSTICO DA TRANSIÇÃO DA DÉCADA DE 1950 PARA A DÉCADA DE 1960.

Pop Art e Cultura Pop

Ao buscar um significado para a *Pop Art*, geralmente, tem-se em mente um arcabouço de imagens comuns aos olhos dos consumidores – o que difere da seriedade das formas e objetos da arte – e, em uma perspectiva mais ampla, faz-se uma ligação com a cultura Pop das décadas de 1980 e de 1990 por meio de imagens que invadem os televisores coloridos para que o olho capture em um instante, como fragmentos de imagens de Madonna sobre uma cama ou de Michael Jackson executando seu *moonwalk* (o famoso passo em que o cantor e dançarino andava para trás parecendo andar para frente). Em comum, as duas imagens fazem lembrar ou recuperam a cintilante cultura jovem vislumbrada na tela da MTV na década de 1980, as quais estavam justapostas por intervalos comerciais do programa que Warhol apresentava por 15 minutos nesse mesmo canal¹. Apesar disso, esse contexto não faz parte do recorte que escolhi, apresentando-se fora do tempo que será abordado. Mas o excerto tem o intuito de mostrar que a palavra *Pop*, que possui um significante tão curto, irremediavelmente, passou a ter um significado amplo – não apenas a partir de Warhol – abrangendo, por exemplo, a arte, música e vestuário, mas, cuja conotação se vinculou diretamente à sociedade de consumo. Então, se faz necessário delimitar, aos poucos, o sentido desejado.



Fig. 1 – Imagem do programa da emissora MTV estadunidense *ANDY Warhol's fifteen minutes*.

¹ Ainda apresentava o programa na época de sua morte, no ano de 1987.

O eixo da arte e suas implicações na produção artística

A primeira delimitação transcorre de uma viagem geográfica, e encontra-se nos limites territoriais europeus, pois até a primeira metade do século XX a hegemonia sobre a escrita da história da arte (e sobre a produção artística) era dos países europeus, sendo o Modernismo e os movimentos de vanguarda, o centro da produção artística do continente, entre o final do século XIX e primeira parte do século XX. Para Giulio Argan², os estadunidenses se apropriaram com facilidade da cultura européia (imaterial ou materialmente) durante o período entre a segunda metade do século XIX e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Isso ocorreu não só por meio da compra da arte européia pelos estadunidenses, o que se tornou freqüente, uma vez que principalmente durante o período entre-guerras a capacidade de compra dos estadunidenses aumentou; mas também porque muitos dos artistas daquele país foram à Europa para estudar artes³.

Na perspectiva de Argan os EUA tomaram o lugar da Europa como centro, a princípio, por duas razões: a primeira foi a migração em massa dos europeus – seja por motivos relacionados às duas grandes guerras do século XX ou por ser um país em crescimento com vasta demanda empregatícia. Durante esse período – de final do século XIX, acentuando-se às vésperas da Segunda Grande Guerra – as universidades estadunidenses foram invadidas por intelectuais europeus, assim como pela influência direta de artistas provenientes daquele continente. Na pintura, Arshile Gorky, europeu nascido na Armênia, e de Willem Kooning, holandês, os quais influenciaram por meio das vanguardas européias pintores do *Expressionismo Abstrato*, chegaram aos EUA por meio desse fluxo migratório.

O segundo motivo é a ausência do peso de uma tradição fortalecida, como havia na Europa, a *pintura americana* (ou *pintura à americana*) surge do legado das vanguardas modernistas, mas deprecia-se, de acordo com Argan, por deixar de lado a problemática que essas traziam consigo. Isso resultou em uma mudança de foco, de fora para dentro, na obra de arte como extensão do inconsciente:

A tensão ideológica e polêmica, que opunha a arte moderna ao conservadorismo europeu, já não tem ou parece não ter razão de ser no quadro do modernismo e do progressismo americano; a vanguarda, que na

² ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2 ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 507-508.

³ KARL, Ruhrberg. The Paris-New York shift. In: WALTHER, Ingo (Org.). **Art of the 20th century**. Madrid: Taschen, 2000. p. 269-271. (volume painting)

*Europa andava contra a corrente, nos Estados Unidos segue pari pasu com o avanço tecnológico, mas perde o gume político da vanguarda. As tendências não-figurativas, sendo as mais imunes a conteúdos e características nacionais, são naturalmente as mais seguidas.*⁴

A crítica de arte estadunidense apoiou o movimento, argumentando a pujança da arte estadunidense que acreditava na possibilidade de se constituir algo novo, sem que houvesse a perda do vínculo com o projeto formal do Modernismo iniciado na Europa. Isso pode ser percebido no descompasso existente entre os dois eixos da arte, dos EUA e da Europa. Esses críticos atuaram ainda no sentido de apontar o potencial da arte local e, concomitantemente demonstrar sua hegemonia ao estabelecer as premissas de uma arte que se voltava para o abstracionismo. Clement Greenberg ficou conhecido como o mais importante crítico de arte estadunidense do período, o que pode ser notado em seus ensaios sobre a *pintura americana* e sobre a situação da arte, os quais tiveram importância fundamental para guiar esse novo contexto e conceder legitimidade aos artistas estadunidenses. Arthur Danto em um artigo sobre Greenberg, publicado em 1994 pela revista *The Nation*, discorre sobre sua responsabilidade pelo reconhecimento do Expressionismo Abstrato e da *pintura americana*⁵:

*Greenberg... foi atacado, de fato, pela (revista) Time em 1947 por seus comentários exaltados a respeito de Pollock... Isso foi talvez por seu reconhecimento e advocação precoce de artistas cujos êxitos, na época, eram universalmente conhecidos, assim como por sua defesa quase solitária daquilo que ele nomeou “American-style painting” [pintura americana ou pintura à americana] em um tempo no qual era quase categórico que a Escola de Paris definia esteticamente o Modernismo, o qual deu a Greenberg sua inigualável credibilidade. Mas foi a clareza, o cuidado e a urgência de sua escrita crítica, assim como seus incansáveis esforços para chegar a uma concordância com a arte mais avançada de seu tempo, procurando bases para fazer julgamentos críticos quando eram escassos os rumos de uma prática crítica prévia, que asseguram a ele um lugar no minúsculo cânone dos grandes escritores sobre arte...*⁶

⁴ ARGAN, *op. cit.*, 2006, p. 525.

⁵ Todas as traduções, exceto as notificadas, foram feitas pelo autor.

⁶ *Greenberg... had in fact been attacked in Time in 1947 for his exalted views of Pollock... It was perhaps for his early recognition and advocacy of artists whose achievements were in time universally acknowledged, as well as for his almost single-handed defense of what he termed “American-style painting” at a time when it was almost categorical that the School of Paris defined aesthetic Modernism, that gave Greenberg his unmatched credibility. But it was the clarity, care, and urgency of his critical writing, as well as his tireless efforts to come to terms with the most advanced art of his time, finding bases for making critical judgments when there was very*

A importância de Greenberg é percebida principalmente até meados de 1950, pela influência que suas opiniões exercem sobre o negócio da arte e sobre os artistas.

A legitimação da arte estadunidense, assim como sua hegemonia, veio junto aos comentários de Greenberg a respeito do ‘declínio do Cubismo’, nome de um texto escrito em 1948 pelo crítico, no qual faz observações acerca das características do movimento mais prolífico do modernismo europeu, que de acordo com o autor, era *a única escola* daquele momento, e no pós-guerra, cede lugar à *pintura americana*. Greenberg ainda afirma que a Europa não perde sua centralidade unicamente no campo das artes, mas como potência mundial:

Obviamente, a situação atual da arte contém vários paradoxos e contradições que apenas o tempo irá resolver. Uma proeminente entre elas é a situação da arte neste país. Se artistas tão grandes como Picasso, Braque e Léger declinaram severamente, pode ser apenas por que as premissas sociais gerais que garantiam seu funcionamento desapareceram na Europa. E quando alguém vê, por outro lado, quando o nível da arte americana aumentou nos últimos cinco anos, com a emergência de talentos como Arshile Gorky, Jackson Pollock, David Smith... então a conclusão se força, para nossa surpresa, que as principais premissas da arte ocidental finalmente migraram para os Estados Unidos, juntamente com o centro de gravidade da produção industrial e o poder político.⁷

little by way of guidance in previous critical practice, that assures him a place in the tiny canon of great art-writers. DANTO, Arthur. **The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001. p. 67.

⁷ *Obviously, the present situation of art contains many paradoxes and contradictions that only time will resolve. Prominent among them is the situation of art in this country. If artists as great as Picasso, Braque, and Léger have declined so grievously, it can only be because of the general social premises that used to guarantee their functioning have disappeared in Europe. And when one sees, on the other hand, how much the level of American Art has risen in the last five years, with the emergence of new talents so full of energy and content as Arshile Gorky, Jackson Pollock, David Smith... then the conclusion forces itself, much to our own surprise, that main premises of Western art have at last migrated to the United States, along with the center of gravity of industrial production and political power.* HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas**. Oxford: Blackwell, 1992. p. 572.

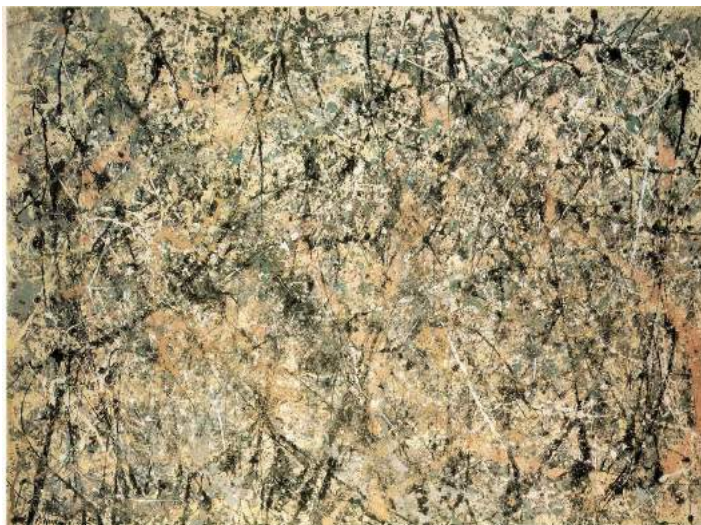


Fig. 2 - POLLOCK, Jackson. Number 1. 1950. Óleo sobre tela. National Gallery of Art, Washington, DC.

O nome dado a uma produção específica da *pintura americana* que se destaca por meio de artistas como De Kooning e Jackson Pollock é *Expressionismo Abstrato*. Estes artistas buscaram a eliminação dos temas figurativos existentes no Expressionismo europeu, embora houvessem tido lugar dentro da pintura estadunidense em um período anterior à década de 1940, a exemplo do pintor Jackson Pollock. A aparente eliminação da informação pictórica pode ser vista como o resultado do método utilizado pelos artistas, que deve ser imediato e espontâneo, expressando na pintura não uma ilustração dos sentimentos, mas diretamente sobre a tela a sua expressão. A obra de arte, para os expressionistas abstratos, era uma imersão na obra. Pollock explica que o seu método de deitar a tela no chão é uma forma de trabalhar de todos os lados do quadro, proporcionando uma proximidade maior daquilo que, no instante do trabalho, torna-se uma extensão do artista⁸.

A arte *Pop*, no discurso de Warhol, aparece como um movimento nas quais as idéias são divergentes das defendidas pelo *Expressionismo Abstrato*. A obscuridade do automatismo do *Expressionismo Abstrato* não teria lugar nesse novo movimento, mais arejado e exterior. Fazer uma comparação dos movimentos não significa contrapor em uma linha progressista dois movimentos distintos, mas inserir no debate artístico características que diferenciam, a priori, o que é chamado de *alta cultura* e *baixa cultura*, o que, em tese, classificaria o que é digno e o que não é digno de ser abordado pela arte. Dois textos que foram redigidos durante

⁸ KARL, Ruhrberg. The Paris-New York shift. In: WALTHER, Ingo (Org.). *Art of the 20th century*. Madrid: Taschen, 2000. p. 273-274. (volume painting)

o período embasam o debate, o primeiro, de Clement Greenberg, *Vanguarda & Kitsch*⁹, busca delimitar a *vanguarda* e a *retaguarda*, lançando mão das bases e julgamentos elencados para separar os frutos da modernidade advindos do desenvolvimento tecnológico, daqueles do campo da arte. O próprio Greenberg, em uma entrevista, argumenta que o ensaio forneceu uma opinião rígida, no entanto, o texto foi tomado como um marco teórico para a história da arte. O segundo texto é um artigo de Lawrence Alloway, *O extenso front da cultura*¹⁰, escrito em data posterior ao de Greenberg, criticando sua postura no que concerne à restrição do objeto da arte.

O estatuto greenberguiano e o *front* de Alloway

Para fins didáticos, divido os argumentos na ordem em que se encontram no texto de Clement Greenberg, e, em seguida, justapponho as partes correspondentes da crítica feita por Alloway, uma vez que o primeiro artigo é fruto de um encadeamento de idéias que se complementam. A discussão entre Alloway e Greenberg é importante por debater questões formuladas nesse período, sendo que muitas delas estão presentes na pauta de discussão dos artistas pós década de 1960, especialmente com relação ao objeto de arte, o agente que a produz e seu público.

Na primeira parte do artigo Greenberg comenta que o modernismo se pauta por uma fuga dos paradigmas estabelecidos no passado, que firmavam suas bases na representação fiel do real, especialmente a arte anterior às vanguardas. O crítico argumenta ainda que existe uma necessidade das vanguardas se isolarem da sociedade, para que possam alcançar uma pureza da obra de arte. Isso levaria a especulações a respeito do financiamento dos artistas, pois ao tentar resolvê-lo Greenberg busca desfazer o cordão umbilical existente entre artista e burguesia, no entanto, percebe que os laços devem ser mantidos para que o artista consiga se estabelecer, concentrando-se no intrincado processo de criação. Greenberg legitima o entendimento da arte por uma minoria que possui os meios necessários para seu financiamento e o tempo para dedicar-se a entender os processos intrínsecos à arte. Alloway refuta a ideia de que o artista deve afastar-se da sociedade para alcançar a pureza do ideal

⁹ GREENBERG, Clement. **Vanguarda e kitsch**. In: Arte e cultura. São Paulo, Ática, 1996. pp. 22-39.

¹⁰ ALLOWAY, Lawrence. The long front of the culture. In: FRANCIS, Mark; FOSTER, Hal. **Pop**. London, Phaidon, 2005. p. 200.

artístico devido à massificação dos meios de comunicação no século XX. O conhecimento que era preservado, modificado e, posteriormente, herdado pelos filhos dessa minoria, é constrangido pelo avanço tecnológico que dificulta a manutenção dessas tradições. Alloway argumenta que a convivência com esses novos meios de comunicação, e sua aceitação, transformam a noção de cultura da sociedade, e os ‘defensores da chama’ (como ele nomeia os monopolizadores da arte) não estão imunes a ela. Para o autor, se a arte não tem mais relação com os novos modos de vida e de produção, ela se contrapõe à cultura ao invés de auxiliar na sua manutenção.

O segundo argumento desdobra a separação entre a Vanguarda e o Kitsch, presente nas palavras de Greenberg *onde há uma vanguarda há uma retaguarda*¹¹. A frase indica que ambos assemelham-se apenas pelo fato de que são produzidos concomitantemente por uma mesma sociedade. O Kitsch não é produzido sem a influência da sociedade de consumo, contrariamente surge a partir de demandas da sociedade de consumo como o lazer. A hipótese baseia-se também na distinção social dos indivíduos, pois a apreciação da arte demanda tempo e conhecimento, fator incompatível com o cotidiano de pessoas não alfabetizadas para a arte, e que são supridas pela oferta do Kitsch. Alloway enxerga a mídia como uma estrutura não hierárquica do saber que torna expansiva a criação da arte, não restringindo a museus e bibliotecas essa função. Embora as mídias possam ser observadas por um público amplo, as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas por uma economia de pleno emprego, nos Estados Unidos, o que possibilitou que os autores pensassem a respeito do irrestrito acesso às novas tecnologias.

Em um terceiro momento Greenberg aprecia a diferença formal entre a Vanguarda e o Kitsch, seus padrões definidores, ressaltando a importância da compatibilidade do público com a obra de arte. A vanguarda produz os processos de entendimento da arte, cabe ao público apreciar tais aspectos, de modo que a obra produza, por esse meio, um determinado sentimento. A retaguarda, por sua vez, tem como intenção provocar um entendimento superficial e instantâneo que produza efeitos sem a possibilidade de gerar uma compreensão por meio da forma, mas pelo sentimento gerado instantaneamente, sem necessidade de entendimento. Alloway não discorre sobre a diferença entre o entendimento do processo de produção de efeitos da obra de arte em comparação ao simples consumo do Kitsch, assim como Greenberg, uma vez que não há, entre ambos, o mesmo entendimento sobre a arte, no

¹¹ GREENBERG, Clement. **Vanguarda e kitsch**. In: Arte e cultura. São Paulo, Ática, 1996. p. 28.

entanto argumenta sobre seu destino, o consumo imediato e a obsolescência. O que é produzido não deve ser duradouro e nem permanecer, gerando uma demanda constante pelo novo. Greenberg, em defesa da arte abstrata discorre sobre a perenidade desta em detrimento da efemeridade do signo.

E por último, Greenberg discorre sobre o Kitsch como forma de controle do público, por exemplo, do governo sobre a população, pois essa consome apenas a parte da arte dotada de efeitos, não participando dos *processos* de formulação de uma obra. Seria o ideal como cultura oficial, pois seu entendimento está no nível do público, e o agente detentor dos processos de fabricação do Kitsch conseguiria ampla adesão, no entanto, se o público estivesse acima daquilo que é produzido retiraria a legitimidade desejada por esse agente. Nesse momento Greenberg refere-se diretamente ao uso do Kitsch pelos governos totalitários europeus, que submetem sua população a um processo de massificação, partindo da experiência que precedeu a Segunda Guerra Mundial, vivida pela Europa. Alloway, por sua vez, procura desmistificar a idéia do público de massas, e argumenta que a audiência é diversificada, pois cada indivíduo tem capacidade de diferenciar o que lhe é oferecido, ressaltando: *assim como o uso da técnica de atacado na subdivisão na propaganda é bloqueada por diferentes capacidades de percepção dos membros do público, então a mídia de massas não pode reduzir todos a um consumidor dopado e sem cara.*¹²

Do *self* [eu] à *shelf* [prateleira]

O decrescente entusiasmo com o *Expressionismo Abstrato* é notado a partir de novos artistas, como Robert Rauschenberg e Jasper Johns, que promovem um retorno a figuração, e que dão espaço e apoio para os artistas da *Pop*. Novas idéias foram colocadas em evidência, duas delas com propostas perceptivelmente contrárias às da abstração, que vieram à tona entre meados dos anos de 1950 e o início da década de 1960.

¹² ALLOWAY, *op. cit.*, 2005, p. 200.



Fig. 3 - JOHNS, Jasper. Flag. 1967. Pintura encáustica e colagem em três painéis. 85,1 cm x 142,9 cm.

Uma delas, que na verdade são várias, é a arte Pop, que se desdobra em pelo menos duas realizações autóctones que são a inglesa e a estadunidense. *A Pop Art* inglesa desenvolve-se antes do movimento estadunidense e promove uma intensa discussão sobre sua definição conceitual. O termo *Pop* é usado pela primeira vez por Lawrence Alloway, em 1954, como rótulo conveniente para a 'arte popular' que estava sendo criada pela cultura de massa¹³. A obra inglesa mais conhecida da arte Pop é a colagem *O que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* de Richard Hamilton, realizada em 1956. No entanto, a manifestação artística que mais influenciou o Pop inglês foi a *Exposição dos Jovens Contemporâneos*, de 1961, que contava com artistas que cursavam e haviam saído

¹³ LUCIE-SMITH, *op. cit.*, p. 202.

recentemente do Royal College, como: David Hockney, Allen Jones, Kitaj e Peter Phillips¹⁴. O desenvolvimento de uma bibliografia mais intensa na década de 1950 é oriundo, de acordo com Edward Lucie-Smith¹⁵, de uma posição mais crítica da vertente inglesa com relação à sociedade de consumo. Parte das obras é considerada uma contribuição crítica ao período pós-guerra, que esboçava um impacto maior da presença do *American way of life* nas prateleiras das lojas européias.



Da esquerda para a direita:

Fig. 4 - HOCKNEY, David. A Bigger Splash. 1967.

Acrílico sobre tela. 243,8 cm x 243,8 cm. Tate Gallery, Londres.

Fig. 5 - HAMILTON, Richard. O que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?. 1956.

Colagem. 26cm x 24,8cm. Kunsthalle Tübingen, Tübingen, Germany.

A *Pop Art* estadunidense não era uma concorrente da inglesa e não provocou uma disputa sobre a origem do movimento, e embora a *Pop* inglesa tenha começado anteriormente não há registro de que os artistas dos EUA tenham produzido inspirados nos ingleses. Também não houve uma confluência de vontades para que um nome fosse dado ao movimento, e mesmo entre os artistas estadunidenses não existia articulação, a princípio não conheciam nem mesmo os trabalhos uns dos outros, embora estivessem se dedicando, em finais da década de 1950 e início da década de 1960, a projetos semelhantes, por exemplo, o trabalho simultâneo de Roy Lichtenstein e Andy Warhol sobre histórias em quadrinhos.

¹⁴ LUCIE-SMITH, *op. cit.*, 2000. p. 202.

¹⁵ *Ibid.*, p. loc. cit.

Pensar um significado para a *Pop Art* é explorar as diversas opiniões sobre o papel da arte e do artista em uma nova configuração do estatuto de produção. Lucie-Smith afirma que ao contrário dos outros movimentos modernistas o tempo necessário para que a Pop Art fosse aceita foi muito inferior, ocorrendo quase de imediato¹⁶. Esse período de incubação apresentou artistas que voltavam à figuração, mas com uma modificação do espectro dos objetos de arte. Os objetos que advinham da tradição foram parcialmente removidos dos quadros, e o que estava fora deles foi inserido, ou seja, parte da exuberante cultura de consumo que surgia na segunda metade do século. Jasper Johns e Robert Rauschenberg, que expunham desde 1955¹⁷, já haviam realizado obras que remetem à base do pensamento Pop, no caso, a volta à figura, a partir de símbolos tipicamente estadunidenses, como a bandeira nacional e os bens de consumo imediato (por meio de *ready-mades*¹⁸).

Lucie-Smith cita a reação inicial de alguns críticos de arte e artistas com relação à *Pop*, por exemplo, para Harold Rosenberg a *Pop* tinha função de crítica de arte, e não de arte; ou ainda, Mario Amaya dizia que todo o esforço estadunidense na arte parecia estar sendo jogado fora (em relação ao que foi feito pelo *Expressionismo Abstrato*)¹⁹. Por outro lado, Richard Hamilton, artista pop inglês, em 1957, exalta os princípios de sua arte como *popular, transient, expendable, low-cost, mass-produced, young, witty, sexy, gimmicky, glamorous, and Big Business*²⁰ [popular, transitória, descartável, barata, produzida em massa, jovem, genial, sensual, propagandística, fascinante, e bom negócio.] Os dois movimentos, de rejeição e de pronta receptividade à *Pop*, podem ser explicados pelo – que Fernanda Torres nomeia como – duplicidade no estatuto da arte, que pode ser visualizada no embate entre Greenberg e Alloway²¹. Isso se dá, por um lado, na necessidade da renovação constante da arte, que está conectada à tradição artística desde os seus primórdios, no qual o *novo* – da técnica, do objeto e da autoria – está sempre presente. Por outro lado há o embate com a modernidade e a

¹⁶ Ibid., p. loc. cit.

¹⁷ Ibid., p. loc. cit.

¹⁸ *O termo aplicado desde 1915 para objetos pré-fabricados comuns isolados de seu contexto funcional e elevado ao status de arte pelo mero ato do artista de seleção (...) Marcel Duchamp (...) tomou o termo emprestado de uma fábrica de roupa enquanto viveu em Nova York (...) Duchamp encarou o ready-made como um produto de uma arte provocante esteticamente que negou a importância do gosto e que questionou o sentido da própria arte.* TURNER, Jane (Org.). **The dictionary of Art**. New York: Macmillan Publishers Limited, 1996. p. 50-51. (volume 26).

¹⁹ LUCIE-SMITH, *op. cit.*, 2000, p. 203.

²⁰ FRANCIS, Mark; FOSTER, Hal. **Pop**. London, Phaidon, 2005. p. 198.

²¹ TORRES, Fernanda Lopes. **Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys: lugares de melancolia**, 2006. 238 f. Tese (Doutorado em História Social da Cultura)- Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio, 2006. p.16.

sociedade industrial, que desemboca na idéia da produção em série destinada a um mercado consumidor. Uma opinião embasada na crítica de arte que vivenciou o período do *Expressionismo Abstrato* enxergava o movimento da Pop Art como inútil e passageiro; na melhor das hipóteses, como uma crítica de arte, na própria arte, fugaz como ela.

No ano de 1963, ao ser perguntado sobre o que é a arte Pop, Warhol responde: - *It's liking things*²² [- É gostar de coisas], expondo um conceito caro à crítica de arte e controverso em sua definição. O artista, com sua resposta, exime-se da definição do *Pop*, a qual é tão procurada, e acaba por eclipsar as fronteiras entre o movimento renovador da arte e a industriosa mente da modernidade. O *gostar*, ao qual o artista se refere, está nessa relação do gosto tradicional com o mercado de bens de consumo, que cria a dupla função do estatuto da arte. A utilização por parte de Warhol do gosto como marco para a *Pop Art* não assinala, portanto, uma ruptura com o pensamento de vanguarda, ou mesmo de uma tradição anterior a ela. O artista demarca seu trabalho por meio do seu gosto e, principalmente, trás inovações e novos paradigmas para a arte por meio dele. Wood e Harrison argumentam que *um dos principais apoios da arte moderna tinha sido o conceito de 'expressão'... A expressão trouxe uma variedade de aspectos, mas o que a arte precisava era a noção de 'subjetividade' do artista, a qual poderia ser expressa*²³.

Picasso, em uma entrevista, apontou: *nós damos à forma e à cor todo seu significado individual, até onde conseguimos observá-las; em nossos sujeitos, guardamos o gozo da descoberta, o prazer do inesperado; nosso sujeito precisa ser uma fonte de interesse... mas qual a importância de dizer o que fazemos quando qualquer pessoa pode ver o que quer?*²⁴ Picasso referiu-se, certamente, à produção literária a respeito da arte, uma vez que no restante da entrevista criticou os seus críticos, e expôs seus pontos de vista a respeito de postulações que foram feitas sobre o Cubismo e sua obra. Outro artista, Clyfford Still, estadunidense, também protestou contra a tirania da escrita dos críticos de arte. No ano de 1948 escreveu diretamente à sua *marchande* para tratar sobre a quem deveria mostrar suas pinturas, excluindo da lista, por exemplo, Clement Greenberg²⁵.

²² GOLDSMITH, Kenneth (org.). *I'll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews*. New York: Carrol & Graf Publishers, 2004. p. 16.

²³ HARRISON; WOOD, *op. cit.*, p. 125.

²⁴ HARRISON; WOOD, *op. cit.*, p. 213.

²⁵ Cf. WOOD, Paul. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac&Naify, 1998. p. 64.

O discurso de Warhol – aqui abordado como objeto de estudo e fonte primária –, assim como suas obras, também estão imbuídos desse duplo estatuto da arte e as relações de *gosto* estão expressas neles. O livro *The Philosophy of Andy Warhol* faz parte do que Fernanda Torres nomeia como *lugar-melancolia*, que é orientado pelo duplo estatuto da arte, que *dimensiona a crise da substância poética, e perde a realidade da obra como o espaço íntegro da possibilidade de ação e conhecimento*²⁶. Esse *lugar-melancolia* tem como elementos, para Torres, a ampliação dos limites poéticos, tornando a sociedade de consumo um possível objeto de arte; e o fato de que os artistas por ela citados mostram, em sua prática artística, a problematização dos *fatores que determinam a obra de arte como valor, a saber, o artista como criador original, os métodos e técnicas de produção e/ou a estrutura institucional*²⁷.

E, é também, nesse *lugar-melancolia* que se torna possível a Warhol falar sobre a *Pop Art*, incorporando o jogo de palavras evitado pelo *Expressionismo Abstrato: the great modern things that the Abstract Expressionists tried so hard not to notice*²⁸ [as grandiosas coisas modernas que o Expressionismo Abstrato tentou não notar]. Warhol joga com uma série de definições que se confundem com a nomenclatura conferida à arte e que são: a modernização, a modernidade e ao Modernismo. Wood aponta que a modernização, a princípio, refere-se ao impacto da máquina sobre a sociedade de fins do século XIX e início do século XX. A modernidade *refere-se à condição sócio-cultural dessas mudanças objetivas*²⁹, e ainda foi uma forma de perceber as mudanças referentes ao período da modernização. Modernismo é a representação da experiência do novo³⁰. A modernidade se torna foco da arte Pop, tanto na Inglaterra quanto nos EUA no final da década de 1950, de forma que a modernização das tecnologias esteja igualmente representada dentro da obra de Warhol – por meio do processo de fabricação – e, é esse processo que dá corpo à compreensão da função que o artista reserva para sua *persona*.

Ao se entrar em contato com o discurso do artista, percebe-se que este remete, por meio da fala, ao centro de sua substância poética, primeiramente, por seu caráter quantitativo, por meio da realização de um número extenso de lugares de expressão, como entrevistas, relatos isolados e obras literárias. Em segundo lugar, pela formação de sua *persona* artística

²⁶ TORRES, *op. cit.*, loc. cit.

²⁷ *Idem, Ibid.*, loc. cit.

²⁸ WARHOL, Andy. **POPism**. London: Penguin Modern Classics, 2007. p. 3.

²⁹ HARRISON; WOOD, *op. cit.*, p. 126.

³⁰ Cf. HARRISON; WOOD, *op. cit.*, p. 126.

pelos canais de comunicação que lhe são disponibilizados. E em sua ação típica – a de confundir-se com esta *persona artística* – portava-se com a dissimulação necessária para esconder as pistas referentes às perguntas nas quais precisasse estabelecer um estatuto a respeito de sua arte, ou não desejasse responder.

Partindo da perspectiva da ampliação dos *limites poéticos*, para Warhol a *persona artística* está relacionada com a vontade de reconhecer e produzir objetos, que não se enquadrariam, necessariamente, em uma idéia tradicional de arte; com a premissa de que o gosto, para o artista, torna-se o método imperativo para expressar o ato banal da escolha em uma sociedade de consumo. *Everybody's sense of beauty is different from everybody else's. When I see people dressed in hideous clothes that look all wrong on them, I try to imagine the moment when they were buying them and thought, This is great. I like it. I'll take it.*³¹ [O senso de beleza de cada pessoa é diferente dos outros. Quando eu vejo pessoas vestidas em roupas horrendas que parecem completamente erradas nelas, eu tento imaginar o momento no qual elas estavam comprando e pensaram: - Isso é ótimo. Gostei. Vou levar]. O fragmento demonstra, primeiramente, a autonomia do artista com relação ao ato de reconhecer a obra de arte, assim como de produzi-la. O belo está relacionado com capacidade individual de discernimento e vale para qualquer objeto que é produzido pelo homem, de uma obra de arte a uma peça de roupa. Isso, ao final, remete indiretamente a refletir a respeito da crítica de arte, que é parte de uma capacidade pessoal de discernimento, mas que exige o cumprimento de um estatuto. Para Warhol o estatuto é gostar de coisas, quaisquer que sejam elas. O gosto na sociedade de consumo não deixa escapar qualquer objeto, seja ele de arte ou um bem perecível.

³¹WARHOL, *op. cit.*, p. 71.

WARHOL E A SOCIEDADE DO TRABALHO

*Dinheiro. Só não estou feliz quando não o tenho. No momento em que tenho preciso gastá-lo. E só compro coisas desnecessárias*¹. Ter dinheiro nos EUA significou participar de uma espécie de sociedade democrática durante os *Anos Dourados*². O fenômeno ocorreu na maior parte dos países capitalistas desenvolvidos, que concentraram grande parte da produção mundial e do salto tecnológico do período. Quando Warhol profere essa frase, ele refere-se ao aparente sucesso e à abundância do sistema capitalista, uma vez que se permite argumentar que os problemas desse sistema haviam sido aparentemente solucionados – ao menos nos países desenvolvidos, uma vez que os chamados, por Hobsbawm, de países do Terceiro Mundo obtiveram esse êxito. De acordo com Hobsbawm um político socialista britânico afirmou que o capitalismo foi transformado por completo – para melhor; e a abundância deve-se ao aumento exorbitante dos lucros das grandes empresas capitalistas, ao aumento (quase que) automático dos salários e à satisfação do governo, o que resultou no crescimento estável do Produto Interno Bruto desses países por mais de duas décadas³.

Warhol nasceu um pouco antes desse período, durante a grande depressão, quase quinze anos antes da entrada dos EUA na Segunda Guerra Mundial. Ao longo do período entre guerras a moeda estadunidense se fortaleceu no plano internacional, enquanto os países capitalistas desenvolvidos da Europa ainda recuperavam-se da crise da Primeira Guerra. Warhol era um garoto. A crise que começara em 1929 trouxe consigo, na década de 1930, a implantação do *New Deal*, uma poderosa política de investimentos domésticos. As décadas de 1930 e 1940 marcaram tanto um fortalecimento interno quanto a escalada do país ao cimo do poder mundial. Simultaneamente a Europa afundava-se em outro grave conflito – que como foi citado no capítulo anterior foi um evento importante para a transferência dos centros artístico, econômico e político para os EUA. Após a guerra a transferência de capital para a reconstrução européia acirrou a dependência à economia estadunidense e, concomitantemente, deu aos EUA uma posição privilegiada para *negociar* sua hegemonia no mundo capitalista.

¹ WARHOL, Andy. **The philosophy of Andy Warhol: from A to B and back again**. London : Penguin Modern Classics, 2007. p. 130.

² Termo utilizado para definir um período excepcional do capitalismo, nos países capitalistas desenvolvidos, compreendido entre as décadas de 1940 e de 1970. HOBBSAWM, Eric J. **Era dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991**. 2. ed São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 253-276.

³ Cf. Idem, Ibidem., *loc. cit.*

Em termos políticos pode-se citar a relevância doméstica e internacional das ações dos EUA perante a comunidade internacional, em cujo âmbito se dá o início da Guerra Fria, ou seja, a bipolaridade constituída entre os EUA e a URSS. Em seu cerne configura-se a competição econômica dos modelos capitalista e comunista, ademais, ambos os lados disputam a hegemonia do poder. Dentro do mundo capitalista os EUA angariaram poder por meio de órgãos – com grande projeção política e econômica que são cruciais até os dias de hoje – como os provenientes do acordo de Bretton Woods (Fundo Monetário Internacional e Banco Mundial).

Esse arcabouço de ferramentas criado após a Segunda Guerra Mundial possibilita, principalmente, a expansão institucionalizada do consumo nos moldes estadunidenses. Para Warhol, é a beleza da democracia de consumo que se espalha, e pode ser vista por (quase) todos, dentro do processo de mundialização: *the most beautiful thing in Tokyo is McDonald's. The most beautiful thing in Stockholm is McDonald's. The most beautiful thing in Florence is McDonald's. Peking and Moscow don't have anything beautiful yet. America is really The Beautiful. But it would be more beautiful if everybody had enough money*⁴. [A coisa mais bonita em Tóquio é o McDonald's. A coisa mais bonita em Estocolmo é o McDonald's. A coisa mais bonita em Florença é o McDonald's. Pequim e Moscou ainda não tem nada bonito. A América é realmente A Bela. Mas seria mais bela se todos tivessem dinheiro o suficiente.]

No âmbito doméstico dos Estados Unidos a política econômica define os *anos dourados* como de bem-estar social, cujas previsões para o futuro eram magnânimas e o crescimento econômico parecia não ter fim. De certo modo esse crescimento econômico foi amplamente exportado para os países desenvolvidos da Europa Ocidental e para o Japão, que se reconstruíam com a ajuda dos planos estadunidenses. Suas economias cresciam assustadoramente, o Japão, por exemplo, chegou a crescer 16% ao ano entre 1966 e de 1970⁵. Fazendo um panorama da situação macroeconômica estadunidense pode-se constatar que durante estas décadas havia uma economia de pleno emprego na qual os índices de desemprego dificilmente ultrapassavam 3%.

Os *anos dourados*, nas palavras de Hobsbawm, agregaram *a incomum combinação "keynesiana" de crescimento econômico numa economia capitalista baseada no consumo de massa de uma força de trabalho plenamente empregada*⁶. Na afirmação Hobsbawm comenta

⁴ WARHOL, *Op. cit.*, p. 71.

⁵ HOBSBAWM, *Op. cit.*, p. 271.

⁶ *Idem.*, *Ibidem.*, p. 276.

sobre a ampliação do mercado consumidor em que o pleno emprego concede poder de compra a todos para que participem da sociedade de consumo. Warhol vincula o consumo de massas a uma acepção de democracia, baseada tanto no trabalho quanto no consumo, que culminaria na mais ampla *americanidade*. Ao elencar o conceito de beleza capitalista por meio do McDonald's, assim como sua exportação para outros países capitalistas, o artista não se refere apenas à exportação do sistema econômico, mas de características dadas a ele que foram gestadas a partir de uma ideologia estadunidense.



Fig. 6 - WARHOL, Andy. Self-portrait. 1986. Acrílico e serigrafia sobre tela. 101,6 cm x 101,6 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

Warhol constrói um arcabouço de idéias que resultam na formação da *democracia de consumo* a partir de uma sociedade estadunidense que tem o *labor* como elemento central. A secessão dos EUA com relação ao Império Britânico, datada do ano de 1776, lavrou na carta

de independência o surgimento dos princípios da nacionalidade: a vida, a liberdade e a busca da felicidade⁷. A secessão e seus desdobramentos transformaram a sensação de pertencimento à metrópole em uma libertação das amarras da Europa. Surge então uma idéia virtual de extinção da hierarquia entre todos os cidadãos e a noção de igualdade de cada criatura perante Deus⁸.

In Europe the royalty and the aristocracy used to eat a lot better than the peasants – they weren't eating the same things at all. It was either partridge or porridge, and each class stuck to its own food. But when Queen Elisabeth came here and the President Eisenhower bought her a hot dog I'm sure he felt confident that she couldn't have had delivered to Buckingham Palace a better hot dog than that one he bought her for maybe twenty cents at the ballpark⁹.

Na Europa a realeza e a aristocracia costumavam comer muito melhor do que os camponeses – eles não comiam as mesmas coisas. Era perdiz ou mingau, e cada classe tinha sua própria comida. Mas quando a Rainha Elisabeth veio aqui (aos EUA) e o Presidente Eisenhower comprou um cachorro quente para ela eu tenho certeza que ele sentiu-se confiante de que ela não poderia ter um cachorro quente entregue no *Buckingham Palace* melhor do que o que ele comprou para ela no parque.

Sérgio Buarque de Holanda ao prefaciар a segunda edição de *Visão do Paraíso*¹⁰ cita alguns mitos fundadores forjados pelos EUA que buscam associar o país à idéia de novo Éden, o que é visto como o surgimento do homem livre: aquele que se recria e que precede o *pecado original* e. A fundação do Estado estadunidense busca o fim da mácula européia¹¹; e corrobora com os ideais de liberdade com bases profundamente liberais, como busca democrática pela felicidade por meio do trabalho – o que significa em uma sociedade capitalista a busca pela propriedade privada e ascensão social embasada na idéia de *americanidade* forjada por Warhol.

⁷ Consideramos que estas verdades são como evidentes de per si. *Que todos os homens foram criados iguais; que foram dotados pelo criador de direitos inalienáveis; que, entre estes, estão, a vida, a liberdade e a busca da felicidade.* BECKER, Carl L. **A declaração da independência**. São Paulo: IBRASA, 1964. p. 6.

⁸ Cf. *Idem, Ibid., loc. cit.*

⁹ WARHOL, *op. cit.*, 2007, p. 41.

¹⁰ Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. IX-XXIV.

¹¹ Pode-se, a partir dessa idéia, fazer um paralelo com a mudança do eixo da arte para os Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial e a criação da *american painterly* (pintura americana), a qual foi abordada no capítulo passado. O mito americano do recomeço, não nasceu em meados do século XX, mas logo após a independência dos EUA. Desde sua independência até o final da Segunda Guerra Mundial há uma postura de distanciamento da política européia. Esse legado provém do ano de 1796, quando George Washington, o primeiro presidente estadunidense, redige o *Washington's Farewell Address* [Legado de Washington], que aconselha aos futuros governantes um distanciamento dos assuntos da Europa. Cf. WASHINGTON, George. **Washington's Farewell Address**. Washington: U.S. Government Printing Office, 2000. Senate Document nº 106-21. Disponível em: <<http://www.access.gpo.gov/congress/senate/farewell/sd106-21.pdf>>. Acesso em: 02/12/2009.

A idéia de *americanidade* reside em uma identidade fragmentária provinda das diversas culturas dos imigrantes que vão para os EUA em busca de riquezas. Warhol dá a entender que a identidade estadunidense não é dada por características específicas de um determinado povo, mas de uma diversidade que lhe é própria e que não chega a uma unidade.

Gruskin: Although you were born in this country, you do not strike me as a typical American. Your personality strikes me more as Continental.

*Warhol: There are a lot of people like that here. This is such a great country because it is all mixed up. When you are away from America and then come back to New York, you are happy to see it again, even though it is so dirty.*¹²

G: Embora você tenha nascido nesse país, você não me dá a impressão de ser um americano típico. Sua personalidade me parece mais como a de um europeu¹³.

Warhol: Existem muitas pessoas assim aqui. Este é um país ótimo porque é tudo misturado. Quando você está longe da América e então volta para Nova York, você fica feliz por vê-la novamente, embora ela seja tão suja.

Este aspecto é percebido quando se tem como exemplo as políticas de colonização. O país, principalmente nos séculos XIX e XX, apresentou um intenso fluxo migratório que foi, em grande parte, direcionado para a colonização do Oeste. A *quimera* estadunidense foi desenrolada por uma terra que pudesse oferecer ao seu ocupante a riqueza. E, além disso, reúne as características mais importantes para o mito fundador do novo Éden, liberdade para buscar a felicidade em uma sociedade democrática.

A premissa fundamental para se chegar à riqueza é o trabalho, que, nesse contexto, torna-se a inspiração, de uma existência pautada na possibilidade, mesmo que remota, de galgar a pirâmide social até o seu topo. *The idea of America is theoretically so great because we've got rid of maids and janitors, but then, somebody has to do it*¹⁴ [A ideia de América é teoricamente excelente porque nos livramos das empregadas domésticas e faxineiros, mas,

¹² GOLDSMITH, Kenneth (org.). *I'll be your mirror: The selected Andy Warhol interviews*. New York: Carrol & Graf Publishers, 2004. p. 212.

¹³ *Continental*, como foi escrito em inglês provoca uma ambigüidade, uma vez que pode significar tanto do continente, no caso, da América do Norte; quanto Europeu. Europeu é a tradução correta, que condiz com o contexto explicitado, refere-se à Europa como um todo e não à acepção geográfica de continente enquanto um todo.

¹⁴ WARHOL, *op. cit.*, 2007, p. 100.

então, alguém tem que fazer esse trabalho]. Warhol refere-se ao mito edênico estadunidense do fim da hierarquia entre as formas de trabalho. As pessoas são capazes de realizar qualquer tipo de ofício, desde que façam por merecer, dentro do princípio da *busca pela felicidade*. Warhol é o próprio exemplo dessa sociedade, nascido na classe operária, filho de imigrantes, tornou-se um artista de sucesso – por meio do trabalho.

Nesse contexto pode-se afirmar que a acepção de existência, para Warhol, assemelha-se à concepção de trabalho, ou vice-versa. *I suppose I have a really loose interpretation of “work,” because I think that just being alive is so much work at something you don’t always want to do*¹⁵. [Eu acredito que tenho uma interpretação nada rígida de “trabalho”, porque eu penso que apenas estar vivo é muito trabalho sobre algo que você não deseja fazer sempre]. Hannah Arendt conceitua o trabalho dividindo-o entre *labor* e *trabalho*. O primeiro conceito está atrelado à necessidade humana, o *labor*, em seu uso como verbo e substantivo, enseja a idéia do ciclo vital, de repetição – e que não pode parar nunca –, que é essencial para a manutenção da vida humana. O *trabalho* está atrelado à permanência, é dotado de durabilidade, cria algo e, este algo possui uma materialidade, não é efêmero como o *labor*. Assim, a palavra *trabalho* quando utilizada como substantivo significa tanto a ação de trabalhar quanto o fruto dessa ação, transmitindo a idéia de uma linearidade que perpassa e ultrapassa a forma cíclica da vida¹⁶. Para Arendt a idéia de *labor* incorpora as necessidades diárias de sobrevivência, e Warhol enquadra todo o trabalho, em *latu sensu*, na idéia de *labor*.

A abundância de produtividade que aumenta os salários dos trabalhadores e possibilita a *democracia de consumo* – se visto da ótica de Warhol, de que estar vivo é realizar um trabalho – é um produto de uma sociedade que pratica o *labor*. Fazer sexo, dormir, comer, presidir, limpar, amar, comprar, trabalhar, tudo é labor. O que não significa que todo o *labor* seja ruim ou cansativo, no entanto, precisa ser realizado. Para Warhol algumas pessoas fazem coisas melhores do que as outras, e não se cansam facilmente, por exemplo, fazer sexo, para ele, é algo penoso, mas pode ser fácil para outras pessoas: *it’s just as much work for an attractive person not to have sex as for an unattractive person to have sex*¹⁷ [é tão trabalhoso para uma pessoa atraente não fazer sexo quanto para uma pessoa não atraente fazer sexo].

¹⁵ *Idem, Ibid.*, p. 96

¹⁶ ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 130-138.

¹⁷ WARHOL, 2007, p. 98.

O artista prossegue: *being born is like being kidnapped. And then sold into slavery. People are working every minute. The machinery is always going. Even when you sleep*¹⁸. [nascer é como ser seqüestrado. E, então, vendido como escravo. As pessoas estão trabalhando a cada minuto. A maquinaria está sempre funcionando. Mesmo quando você dorme]. O ser humano, além de condenado ao *labor*, está preso, como defende Max Weber, em uma *gaiola de ferro*¹⁹; a mecanização – que é a alusão à maquinaria construída pela espécie humana – tornou-se uma prisão que escravizou o ritmo de trabalho, sempre crescente, da sociedade capitalista automatizada. Warhol vive dentro dessa *gaiola* weberiana a qual se assemelha à sua idéia de *labor*.



Fig. 7 - ANDY Warhol dorme sobre uma mesa na Silver Factory. 1964. Nova York. Fotografado por Billy Name.

Se o ser humano está condenado a viver – dentro da *gaiola* – em função do mundo do trabalho, como pensa Weber, Warhol mantinha um estilo de vida baseado em uma repetição diária, como revelou sua assistente Pat Hackett após sua morte: *manter a sua adorada “rotina” diária era tão importante para Andy que ele se afastava dela apenas quando era obrigado*²⁰. Sua rotina de trabalho era cumprida rigorosamente, desde levar os cães para passear até distribuir suas revistas *Interview* para os fãs nas ruas de Nova York. A filosofia de Warhol possui uma máxima potente: *I just think people do the same thing every day and*

¹⁸ *Idem, Ibid.*, p. 96.

¹⁹ Nota explicativa: para Weber o labor moderno foi forjado pela ascese protestante, que instituiu a vocação ao trabalho a qual dominou a moralidade mundana, o trabalho mecanizado, no entanto, tornou-se uma gaiola de ferro, na qual nascem os seres humanos, e da qual não conseguem sair. A religião, com a expansão do ascetismo, todavia, esvaiu-se da gaiola. Cf. WEBER, Max. *Asceticism and the spirit of capitalism*. HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas**. Oxford: Blackwell, 1992. p. 137.

²⁰ HACKETT, Pat. **Diários de Andy Warhol**. Porto Alegre: L & PM, 1989. p. 17.

*that's what life is. Whatever you do is just the same thing*²¹. [Eu penso que as pessoas fazem a mesma coisa todos os dias e isso é a vida. O que quer que você faça é a mesma coisa]. Assertiva que culmina nas necessidades da vida doméstica, e embora cada indivíduo possa ter a sua *rotina* essa continua sendo parte de um conjunto de necessidades próprias ao *labor*.

Dentro da máxima de Warhol toda atividade pode ser classificada como parte integrante do *labor*, desde ter relações sexuais a comer e dormir. Enquanto o maquinário humano não cessa seu funcionamento as pessoas não deixam de ter necessidades, portanto o trabalho da vida é contínuo, sem interrupções. Um exemplo dessa continuidade pode ser percebido nos primeiros filmes de Warhol, neles o artista não fazia cortes. A gravação das cenas era ininterrupta, mesmo se o rolo de filme chegava ao fim, outro era colocado em seu lugar para que o *todo* não fosse perdido²². A *vida* para o artista, assim como a realização dos filmes é automática. Quando lhe perguntam se há alguma preparação para realizar a obra de arte, Warhol responde: - *No, it's just being mechanical*²³ [não, é apenas ser mecânico]; ao ser perguntado se há diferença entre comer um sanduíche e tomar banho, o artista responde que negativamente²⁴. O artista expõe, concomitantemente, a beleza e a monotonia que enxerga nessa sociedade que se propõe livre e democrática: tudo passa a ser igualmente interessante, tudo é igualmente desinteressante. Para o mito da *americanidade*, no trabalho tudo tem um peso igual, não há nada que deixe de ser digno. *Everybody does something for everybody else – your shoemaker does your shoes for you, and you do entertainment for him – it's always an exchange, and if it weren't for the stigma we give certain jobs, the exchange would always be equal*²⁵ [todo mundo faz algo para todo mundo – seu sapateiro faz sapatos para você, e você entretenimento para ele – é sempre uma troca, e se não fosse pelo estigma que damos a certos trabalhos a troca seria sempre igual].

A transformação de toda atividade em *labor* é uma forma de Warhol responder as questões que são formuladas a respeito da arte nas décadas de 1950 e de 1960. Havia uma perspectiva de que a automação solucionasse *todos os problemas de subprodução existentes*²⁶. A abundância gerada pelo incremento tecnológico dos meios de produção constituiu um padrão de vida desejável que, de acordo com Hobsbawm, era luxuoso, se comparado às

²¹ GOLDSMITH, *op. cit.*, p. 43.

²² Cf. WARHOL, *op. cit.*, p. 93-94.

²³ GOLDSMITH, *op. cit.*, p. 37.

²⁴ *Idem, Ibid., loc. cit.*

²⁵ WARHOL, *op. cit.*, p. 100.

²⁶ HOBBSAWM, *op. cit.*, p. 263.

décadas de 1920 e de 1930²⁷. As máquinas estavam em todos os âmbitos da vida, desde a cadeira-elétrica (uma forma completamente *americanizada* de pena de morte) às máquinas de lavar roupa. *Automation is a way of making things easy*²⁸ [A automação é um modo de deixar as coisas mais fáceis] e Warhol transforma a arte em *labor* ao afirmar que deseja facilitar o entendimento da arte a todos:

*Well (...)I think the people who come to the exhibition understand it more. They don't have to think. And they just sort of see the things and they like them and they understand them easier. And I think people are getting to a point where they don't want to think, and this is easier*²⁹.

Bem (...) eu penso que as pessoas que vêm à exposição entendem melhor. Elas não têm que pensar. E eles apenas *meio que* vêem as coisas e gostam e as entendem mais facilmente. E eu penso que as pessoas estão chegando a um ponto onde elas não querem pensar, e isso é mais fácil.

O sentido de esvaziamento – que pode ser notado no caráter superficial que Warhol expõe em suas obras e que está contido em sua automatização – cumpre o duplo estatuto da arte ao buscar respostas para uma nova produção artística, mas que, ao mesmo tempo, precisa manter o sentido do fazer da obra de arte. A resposta vem por meio do trabalho do artista. O ato de facilitar o processo de entendimento das obras de arte por meio do uso da automação aproxima o mundo cotidiano daquilo que é considerado sagrado. Se o sentido da vida é dado pela evolução dos meios tecnológicos, e pela tentativa de inserir a todos em uma sociedade de consumo cada vez mais numerosa e abrangente, Warhol torna-se ao mesmo tempo o dono da *Factory*, nome de seu atelier, e a máquina que *labora*.

A automação foi, de certo modo, um legado do modo de fazer estadunidense exportado aos demais países. Os EUA eram o modelo de sociedade industrial capitalista, assim como as suas técnicas. *O modelo de produção em massa de Henry Ford espalhou-se para indústrias do outro lado dos oceanos, enquanto nos EUA o princípio fordista ampliava-se para novos tipos de produção, da construção de habitações à chamada junk food (o McDonald's foi uma história de sucesso do pós-guerra)*³⁰. Warhol, assim como as grandes

²⁷ Cf. *Idem, Ibid.*, p. 264.

²⁸ GOLDSMITH, op. cit., p. 62.

²⁹ *Idem, Ibid.*, p. 32.

³⁰ HOBBSAWM, op. cit., p. 259.

corporações, adotou a política fordista do fazer que estandardiza a rotina por meio da automação.

O cotidiano é dado pelo *labor*. O artista transfigura o seu fazer em rotina, simplificando-o por meio do processo de automação. Quando ele é colocado na *Factory* é como *when they took the movie stars and stuck them in the kitchen they weren't stars anymore – they were just like you and me*³¹ [quando pegaram as estrelas de cinema e as colocaram dentro da cozinha, elas não eram mais estrelas – eram como eu e você]. Warhol usa o *labor* para subverter o *trabalho*.

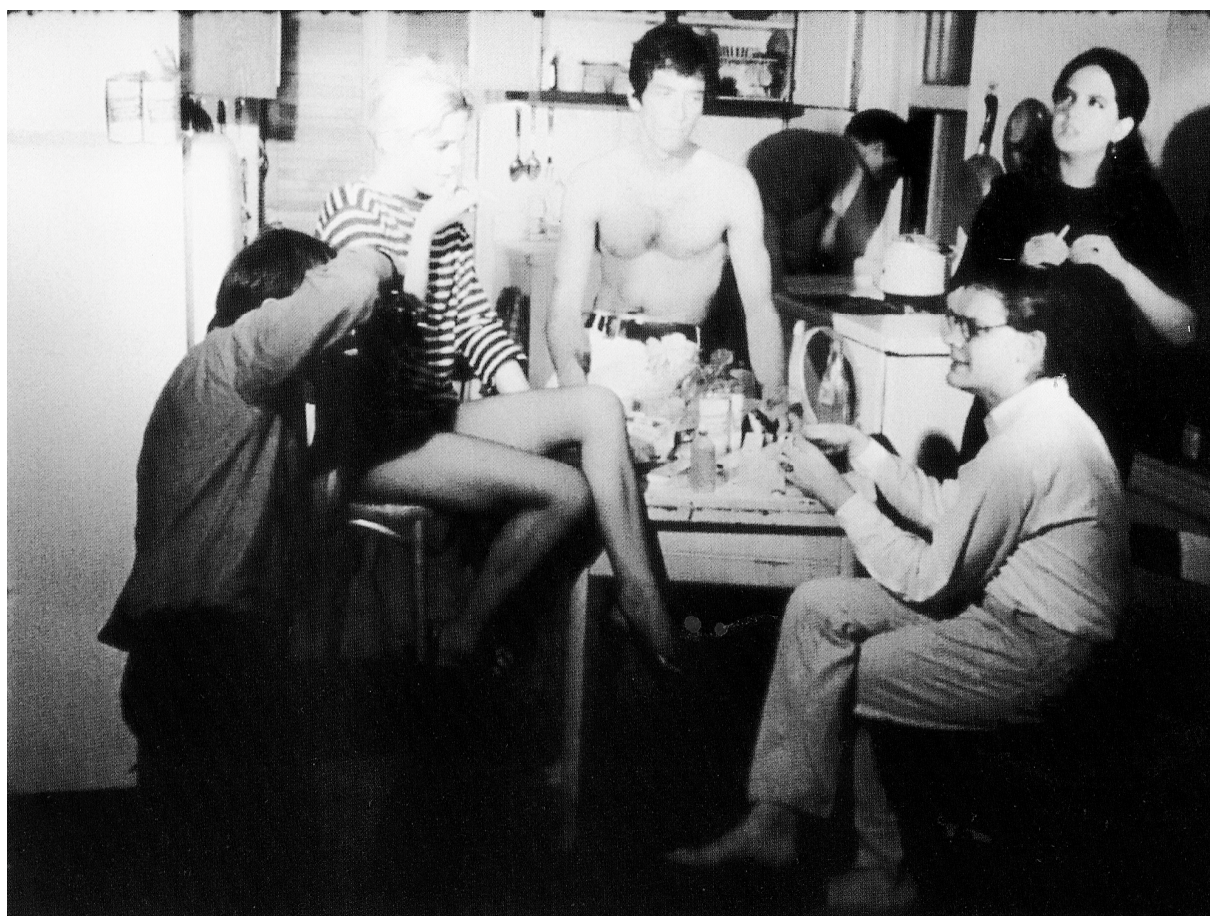


Fig. 8 – Fragmento de KITCHEN. Direção: Andy Warhol. Estados Unidos. 1964. 1 filme (66min, 24fps), silencioso, p&b, película de 16mm.

Em contrapartida o *trabalho* também subverte o *labor*. A rotina transforma-se no fazer artístico, o que é, por sua vez, a substância da *persona artística*. Warhol elabora uma espécie de travestismo em que se esforça para ser tanto artista quanto *persona*. *I know that the people*

³¹ WARHOL, *op. cit.*, p. 54.

*who think they're working the hardest are the men who are trying to be woman. They do double-time. They do all the double things: they think about shaving and not shaving, of primping and not primping, of buying men's clothes and women's clothes*³². [Eu sei que as pessoas que pensam que trabalham mais são os homens que tentam ser mulheres. Eles fazem jornada dupla. Fazem tudo em dobro: pensam sobre barbear ou não, sobre enfeitar-se ou não, sobre comprar roupas masculinas e femininas]. A *persona* que labora é produto do *trabalho*. Warhol a inventa por meio das obras que tornam o processo de produção característico do *labor* parte da arte. Na relação de travestismo o artista é o único que permanece, e assim como o homem presencia a tarefa dúplice da montagem. A *persona artística* representa a máscara sobre seu rosto, a superficialidade feita para ser vista, como em um show³³.

Warhol, como *persona*, deseja profundamente ser um servo do *labor*, deseja o poder da máquina, fazer aquilo que lhe é ordenado, é a tarefa que cabe ao artista. O artista, que elabora o processo de fabricação, ou seja, que constrói essa *persona* e a insere no âmbito do *trabalho*, também reside em Warhol. A forma moderna encontrada pelo artista para alcançar o seu objetivo é ter um chefe. *When I think about what sort of person I would most like to have (...) I think it would be a boss. A boss who could tell me what to do, because that makes everything easy when you're working*³⁴. [Quando eu penso sobre o tipo de pessoa que eu mais gostaria de ter (...) eu acho que seria um chefe. Um chefe que poderia me dizer o que fazer, porque isso deixa tudo tão fácil quando você está trabalhando]. Dessa forma o artista *labora* sobre a forma de construir a imagem da mulher, um processo delicado que não pode ser automatizado. A *persona artística* precisa ser cuidadosamente *programada* para que seu funcionamento seja perfeito. Assim como o homem que constrói a máquina, ou que constrói a imagem.

O produto de Warhol, portanto, não é a moeda, mas a *persona* travesti. Fruto de uma transformação física e de comportamento que se adéqua ao consumo da sociedade. Warhol transforma-se, superficialmente, no que Guy Debord nomeia *espetáculo*³⁵, que também é uma forma de troca entre os seres humanos, e configura-se como o oferecimento de várias mercadorias para a satisfação de uma compulsão da demanda. Debord concebe o espetáculo

³² *Idem, Ibid.*, p. 98.

³³ *Idem, Ibid.*, loc. cit.

³⁴ *Idem, Ibid.*, p. 96.

³⁵ Espectáculo se origina de uma degradação do *ser* para o *parecer* a partir da degradação da *experiência cotidiana do empobrecimento da vida vivida, de sua fragmentação em esferas cada vez mais separadas, bem como da perda de todo aspecto unitário da sociedade. O espetáculo consiste na recomposição, no plano da imagem, dos aspectos separados*. Cf. JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 19 -20.

como *uma visualização do vínculo abstrato que a troca institui entre os homens*³⁶. A mão do artista toca a si mesmo e transforma-se em uma imagem, da mesma forma que infla de hélio balões prateados que voam para o exterior do atelier, libertando a arte da tela. “*Andy Warhol*” era a criação consumada do homem nascido Andrew Warhola em 1928³⁷. “*Andy Warhol*”, na acepção de Debord, é a redução de *Andrew Warhola* a uma *única forma abstrata e igual*³⁸.

³⁶ *Idem, Ibid.*, p. 36.

³⁷ THE ANDY WARHOL MUSEUM. **Andy Warhol 365 Takes**. London: Thames & Hudson, 2004. p. 3.

³⁸ JAPPE, op. cit., p. 35.

A PERSONA ARTÍSTICA E SUA NARRATIVA

Apresentação do livro

O livro *The Philosophy of Andy Warhol*¹ é estruturado de forma a conter, tanto de uma perspectiva formal quanto de conteúdo, marcas artísticas características que formulam a persona que é elaborada por Andy Warhol. O livro é dividido em capítulos temáticos e no processo de publicação o artista evita o contato com o objeto final, para isso se utiliza de um gravador e vários assistentes. O conteúdo, por sua vez, é uma filosofia, representa a perspectiva de uma pessoa envolvida, profundamente, com a sociedade de consumo.

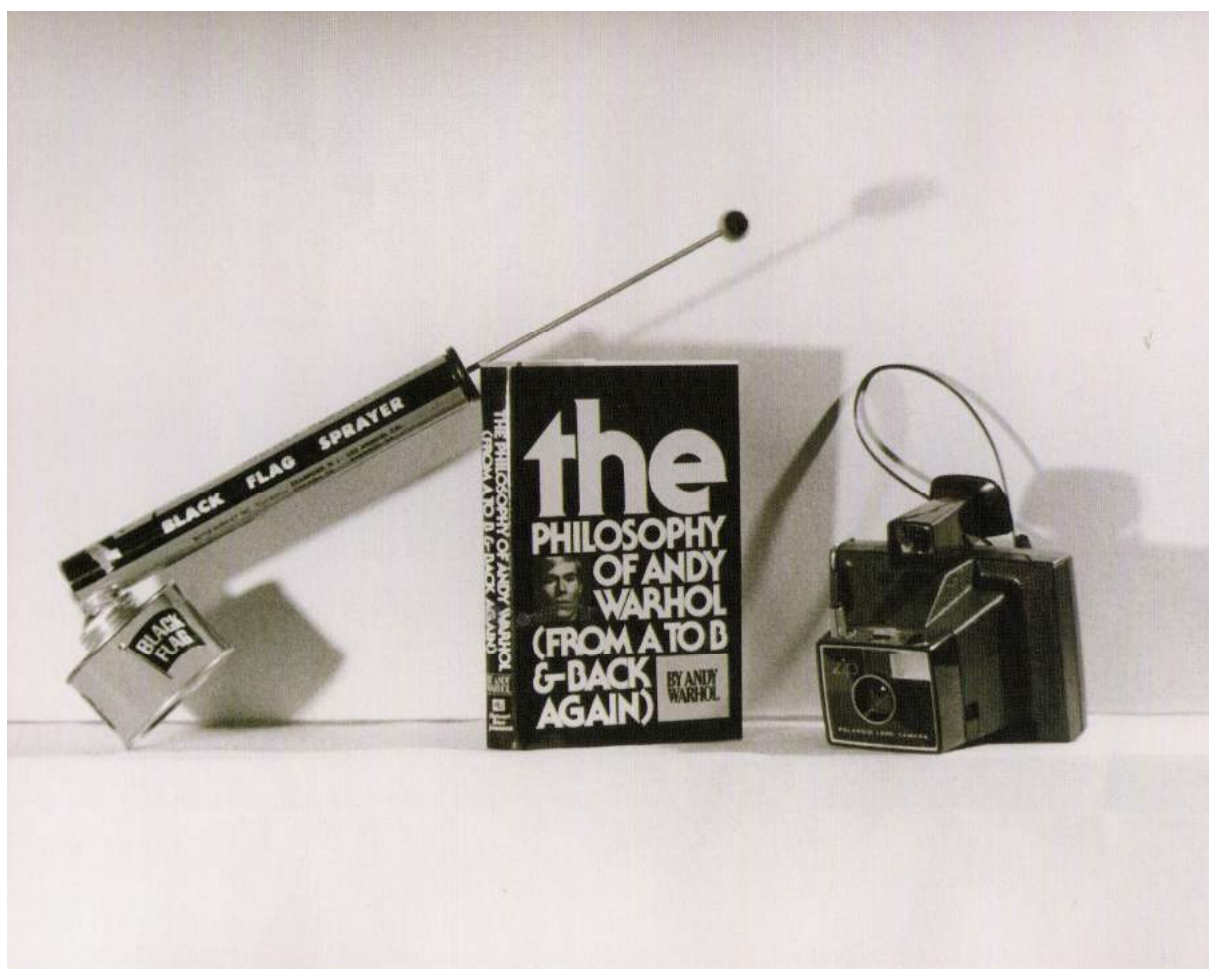


Fig. 9 - WARHOL, Andy. Still life. 1975. Impressão com gelatina de prata. 20,3 cm x 25,4 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

¹ WARHOL, Andy. **The philosophy of Andy Warhol: from A to B and back again.** London : Penguin Modern Classics, 2007A.

Publicado em 1975, o livro é constituído pela introdução e quinze capítulos na respectiva ordem: *B and I: how Andy puts his Warhol on*, B e eu: como Andy assume seu Warhol²; *Love (Puberty)*, Amor (Puberdade); *Love (Prime)*, Amor (Auge); *Love (Senility)*, Amor (Senilidade); *Beauty*, Beleza; *Fame*, Fama; *Work*, Trabalho; *Time*, Tempo; *Death*, Morte; *Economics*, Economia; *Atmosphere*, Clima; *Success*, Sucesso; *Art*, Arte; *Titles*, Títulos; *The Tingle*, Tinindo; *Underwear Power*, O poder da cueca. Os capítulos são divididos por temas tópicos diretamente ligados à filosofia, e.g., Amor, Beleza, Fama, Tempo; e por temas de situações auxiliares, e.g., O poder da cueca, B e eu: como Andy assume seu Warhol.



Fig. 10 - LIVROS de Andy Warhol. Colagem. Color, 24 cm x 16,5 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

A obra é fruto de gravações de conversas e entrevistas com Andy Warhol por: Brigit Berlin (também chamada de Brigit Polk), Pat Hackett e Bob Colacello³. Warhol não participou da escritura do livro, mas durante as viagens para sua promoção ele foi apresentado

² A tradução dos títulos foi baseada na tradução para o português. WARHOL, Andy. **A filosofia de Andy Warhol**. Rio de Janeiro: Cobogo, 2008.

³ Cf. WARHOL, *op. cit.*, 2007A, p. V.

como o escritor de fato. O trabalho foi executado por seus assistentes, aos quais foi dedicado o livro:

*To Pat Hackett, for extracting and redacting my thoughts so intelligently;
To beautiful Brigid Polk, for being on the other end;
To Bob Colacello, for getting it all together; and
To Steven M. L. Aronson, for being a great editor.*⁴

Para Pat Hackett, por extrair e redigir meus pensamentos de forma tão inteligente;
Para a bela Brigid Polk, por estar do outro lado da linha;
Para Bob Colacello, por ter colocado tudo junto; e
Para Steven M. L. Aronson, por ser um grande editor.

Hackett, no livro *Diário de Andy Warhol*, publicado em 1989, revela a sua participação na obra:

No primeiro livro, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, fiz oito entrevistas isoladas com Andy que usei como base dos capítulos 1 a 8 e 10. Depois, utilizando o material das conversas que Andy tinha gravado entre ele mesmo e Bob Colacello e Brigid Berlin, escrevi um capítulo de introdução e os capítulos 9, 11, 12, 13 e 14. Foi o primeiro grande projeto no qual eu e Andy trabalhamos juntos, e depois que o livro foi publicado, em 1975, ele me convidou para ser co-autora de um livro – as suas memórias dos anos sessenta, que nós decidimos chamar de *Popism*⁵

Bob Colacello, também em obra de sua autoria ilustra: *Nove capítulos eram inteiramente dela [Pat Hackett]; quatro eram, em grande parte, meus; um, 'The Tingle', era de Brigid, e nós três trabalhamos no prólogo*⁶.

Bob Colacello, Brigit Polk e Pat Hackett faziam parte do grupo de pessoas que estavam empregadas no trabalho do livro. Colacello, no período que trabalhou no livro era também editor da revista *Interview*, lançada por Warhol em 1969⁷. Brigit Polk chegou ao artista por estar ligada com a alta sociedade de Nova York, seu pai era o presidente da Hearst⁸, um conglomerado de mídia⁹: revistas (e.g., Cosmopolitan, Harper's Bazaar), jornais

⁴ Ibid., 2007, loc. cit.

⁵ HACKETT, Pat. **Diários de Andy Warhol**. Porto Alegre: L & PM, 1989. p. 14.

⁶ COLACELLO, Bob. **Holy terror**. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 1998. p. 309.

⁷ Cf. GRACE GLUECK. (1990). Books of the times; The artist as icon; Busybody and chief executive[Online]. The New York Times. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1990/08/09/books/books-of-the-times-the-artist-as-icon-busybody-and-chief-executive.html?scp=1&sq=Holy%20Terror%20Andy%20Warhol%20Close%20Up&st=cse&pagewanted=2>> Acessado em: 29/06/2009.

⁸ Cf. HACKETT, *op. cit.*, p. 10.

(e.g., San Francisco Chronicle), entretenimento (e.g., A & E Network), estações de rádio e televisão nos Estados Unidos¹⁰. Pat Hackett trabalhava como secretária de Warhol, além de ajudá-lo na publicação de *The Philosophy of Andy Warhol* e cinco anos depois em *Popism*¹¹.

The Factory

Ao considerar o processo de criação de Andy Warhol, é preciso entender o significado de seu atelier, a *Factory*, em tradução para o português, Indústria. O nome sugere a metodologia pela qual as obras são realizadas, e suscita diferentes razões ao possuir esta nomenclatura.



Fig. 11 - Fontes de materiais para as obras de arte do início da década de 1960.
Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

Uma delas é que o trabalho de diversos assistentes sobre a mesma obra, relaciona o local a uma fábrica e seu produto com uma contraparte material resgatada por Warhol em

⁹ Cf. GARY COMENAS. (2008). Brigit Berlin (Polk). The Warholstars. Disponível em: <<http://www.warholstars.org/stars/brigid.html>>. Acessado em 29/06/2009.

¹⁰ Cf. Site da empresa: <<http://www.hearst.com>> Acessado em: 29/06/2009.

¹¹ HACKETT, *op. cit.*, p. 14.

produtos e imagens da sociedade de consumo, i.e., Sopa Campbell, Ketchup Heinz, Brillo Box, Marilyn Monroe, Elvis Presley, Marlon Brando. Exemplo disso é o exemplo citado por Gerard Malanga, o primeiro assistente de Warhol, no documentário *Andy Warhol: The complete picture*¹², diz que ao ser contratado para trabalhar com serigrafia, em 1963¹³, parte das obras eram feitas por ele, *I knew exactly what had to be done*¹⁴ [eu sabia exatamente o que tinha que ser feito], argumenta. Malanga, foi contratado por ter experiência com o processo serigráfico¹⁵. Outro exemplo é em sua produção cinematográfica, na qual em um primeiro momento Warhol realizava todas as funções de produção, mas em 1965 Paul Morrissey, cineasta e diretor de filmes alternativos, passou a circular no ambiente da *Factory* e a dirigir grande parte dos filmes de Warhol. O recurso também se aplica à publicação do livro *The philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, o artista usa de seus assistentes, para sua realização.

Ainda sobre o significado de *The Factory*, o nome também suscita a natureza do negócio. No discurso do artista reside a menção à arte comercial, como objeto de consumo, produzida em massa, é representada pela idéia de fábrica que Warhol deseja passar. Warhol, argumenta:

*Business art is the step that comes after Art. I started as a commercial artist, and I want to finish as a business artist. After I did the thing called "art" or whatever it's called I went into business art. I wanted to be an Art Businessman or a Business Artist. Being good in business is the most fascinating kind of art (...) making money is art and working is art and good business is the best art.*¹⁶

Arte de negócios é o passo que vem depois da Arte. Comecei como artista comercial e quero terminar como um artista de negócios. Depois que fiz o que é chamado "arte" ou como quer que isso seja chamado eu entrei para a arte de negócios. Eu queria ser um negociador da arte ou um artista de negócios. Ser bom nos negócios é a arte mais fascinante (...) ganhar dinheiro é arte e trabalhar é arte e bons negócios são a melhor arte.

No começo da carreira de Warhol como um artista comercial, sem assistentes, seus primeiros empregos consistiam na realização de ilustrações para revistas e anúncios¹⁷. A *Factory* é criada em 1963, o que introduziu outras pessoas no mesmo ambiente de trabalho do

¹² ANDY Warhol: The Complete Picture. Direção: Chris Rodley. Reino Unido: World of Wonder, 2002. 1 filme (105min), son., color.

¹³ WARHOL, Andy. **POPism**. London: Penguin Modern Classics, 2007B. p. 33.

¹⁴ ANDY Warhol: The Complete Picture, *op. cit.*

¹⁵ Cf. WARHOL, 2007B, p. 33-34.

¹⁶ WARHOL, 2007A, p. 92.

¹⁷ Cf. THE ANDY WARHOL MUSEUM. **Andy Warhol 365 Takes**. London: Thames & Hudson, 2004. p. 7.

artista, e posteriormente, nas décadas de 1970 e 1980, Warhol já conta com acessória empresarial, demandando uma estrutura empresarial para dar conta dos compromissos da *Andy Warhol Enterprises*.

E por último, a *Factory* congrega os meios utilizados por Warhol, para compor suas obras. Ao fazer um levantamento sobre o modo de produção utilizado por Warhol, pode-se afirmar que, a partir da década de 1960, o uso de métodos industriais estiveram sempre presentes. Primeiramente o artista fez uso do estêncil, o que pode ser constatado a partir das trinta e duas latas de Sopa Campbell. A serigrafia, a partir de 1964, substituiu o uso do estêncil, pelo motivo de ser mais prático o redimensionamento das imagens e também por aumentar a velocidade da reprodução. Em uma entrevista Ruth Hirschman, pergunta a Warhol: *Q: When you - for example, when you did the Elvis Presley show, I forget, how long was that done? Andy Warhol: Well, it took me five minutes to do.*¹⁸ [P: Quando você – por exemplo, quando você fez a exposição do Elvis Presley, eu me esqueci, quando aquilo foi feito? Andy Warhol: Bem, eu levei cinco minutos para fazer].¹⁹

¹⁸ GOLDSMITH, Kenneth (org.). **I'll be your mirror: the selected Andy Warhol interviews**. New York: Carrol & Graf Publishers, 2004. p. 31.

¹⁹ A exposição com as obras do Elvis foi realizada na cidade de Los Angeles, na Ferus Gallery em Setembro de 1963. O fato curioso é que Warhol enviou a Irving Blum, diretor da galeria, um rolo de lona, no qual estava a obra, juntamente com as instruções, dizendo para que ele cortasse e estendesse as figuras pela Galeria. O processo de fabricação da obra foi finalizado na galeria, longe do artista, que se ausenta da produção. THE ANDY WARHOL MUSEUM, *op. cit.*, p. 189.



Fig. 12 - WARHOL, Andy. Stamped Shoes. 1959. Tinta e anilina sobre papel marfim de livro de anotações. 60,3 cm x 45,4 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh.



Fig. 13 - ESTÊNCIAS de Campbell's soup. Andy Warhol Museum, Pittsburgh.



Fig. 14 – Fragmento de KISS. Direção: Andy Warhol. Estados Unidos. 1963-1964. 1 filme (54min, 16fps), silencioso, p&b, película de 16mm.



Fig. 15 – Fragmento de SLEEP. Direção: Andy Warhol. Estados Unidos. 1963. 1 filme (5h21min, 16fps), silencioso, p&b, película de 16mm.

Na realização de seus filmes Warhol faz uso de uma filmadora, que é indispensável, mas aparece como um método industrial, mediação entre o cineasta e o produto final. As filmagens produzidas pelo artista, que são, em maior parte, da primeira metade da década de 1960 geralmente seguem um script mínimo ou têm uma temática definida. Para exemplificar a importância do meio – a filmadora – tomo a obra *Screen Tests*(1964-1966), na qual o tema é o que o nome significa. A pessoa fica em frente à filmadora estática, as pessoas que observam o indivíduo retratado e após algum tempo saem do recinto, deixando a pessoa em frente à câmera ligada.²⁰ A principal característica das produções de Warhol é a câmera parada, como um retrato filmado, buscando uma forma de não intervenção no cotidiano, uma câmera voyeur. Outros filmes como *Kitchen*(1965) [Cozinha], *Blow Job*(1964) [Felação] e *Empire*(1964), também apresentam a mesma característica.

E, por fim, a redação, ou compilação, do livro *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*, que consiste na gravação de entrevistas ou telefonemas entre Warhol e seus assistentes, estando presente o gravador como meio técnico pelo qual a obra é realizada.

A persona artística

Em um artigo escrito em 1966 por Edward Lucie-Smith, o autor argumenta que *a principal atividade do artista pop, sua justificativa, consiste menos em produzir obras do que em encontrar um sentido, um nexo para o meio à sua volta, aceitar a lógica de tudo o que o cerca em tudo o que ele próprio faz*²¹. O começo da década de 1960 é o momento no qual a persona artística de Warhol é constituída, e apesar de nenhum trabalho literário do artista ter sido publicado até a data de escritura do texto de Lucie-Smith as primeiras declarações dessa persona estão presentes nos meios de comunicação. Em uma entrevista o artista declara:

*Someone said that Brecht wanted everybody to think alike. I want everybody to think alike. But Brecht wanted to do it through Communism, in a way. Russia is doing it under government. It's happening here all by itself without being under a strict government; so if it's working without trying, why can't it work without being Communist? Everybody looks alike and acts alike, and we're getting more and more that way.*²²

²⁰ Cf. ANDY Warhol: The Complete Picture. *op. cit.*

²¹ LUCIE-SMITH, Edward. Arte Pop. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. p. 202.

²² GOLDSMITH, *op. cit.*, p. 16.

Alguém disse que Brecht queria que todos pensassem de forma similar. Eu quero que todos pensem de forma similar. Mas Brecht queria fazê-lo por meio do comunismo, de certa maneira. A Rússia está fazendo isso sob o governo. Está acontecendo aqui de forma natural, sem controle de um governo rígido; e se está funcionando sem tentarmos, por que não funcionaria sem ser comunista? Todos têm aparentam e agem semelhantemente, e nós estamos ficando cada vez mais dessa maneira.

A comparação, que é elaborada a partir do embate bipolar entre o comunismo e o capitalismo durante a Guerra Fria, busca diferenciar a igualdade entre os sistemas, de um lado, um sistema opressor, o qual obriga as pessoas a participarem de uma sociedade igualitária, de outro lado, um sistema liberal que promove a inclusão por meio do consumo de bens e serviços. A idéia de persona artística que Andy Warhol constrói é baseada no discurso capitalista, ou seja, da propagação da igualdade pela possibilidade de compra dos bens ofertados, que por serem acessíveis e abundantes homogeneizam o modo de vida da sociedade na qual participa. No livro *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, o artista explicita a sua imersão nesse meio, e como argument Lucie-Smith, aceita a lógica existente na sociedade de consumo.

The Philosophy of Andy Warhol é um gesto dessa aceitação, coerente com o corpo da obra de Warhol como um todo. Sua estrutura argumentativa é definida em capítulos com diferentes temas, compondo um mosaico de assuntos aparentemente rotineiros, e.g., amor, fama, beleza, tempo, que estão permeados pela trivialidade, ou discussões pouco profundas; no entanto, essas discussões são valiosas para se entender que Warhol se vale da superficialidade em sua construção plástica.

No primeiro capítulo do livro, intitulado *Amor (Puberdade)*, Warhol disserta sobre o nascimento da sua persona artística e expõe o processo de mudança de atitude perante o seu entorno, com o qual isso é possível. É apresentado o caso de Warhol estar atraindo os problemas de seus amigos, e por essa razão decide marcar uma visita ao psiquiatra, com o intuito de descobrir os próprios problemas²³. O artista desfia a história de sua vida com um enfoque nas experiências de relacionamentos, as quais se apresentam problemáticas, afastando-o, da convivência social. Em sua infância, passada em Pittsburgh, entre os anos de 1928 e 1948 os amigos que tinha não eram próximos o suficiente a ponto de dividir seus problemas íntimos; e apresentavam-se como relações baseadas na desconfiança. Ao mudar-se para Nova York aos 20 anos ele passa a viver com muitas pessoas em um apartamento em

²³ Cf. WARHOL, *op. cit.*, p. 23.

Manhattan em uma república de jovens trabalhadores, no entanto, suas relações continuavam se parecendo com as de sua infância, e ele se isola de seus companheiros de casa, ou pelo excesso de trabalho, ou por não querer se envolver nos problemas dos outros (e os outros nos seus). Em pouco tempo Warhol ganha fama trabalhando com anúncios para revistas e jornais, e passa a morar só, nesse trecho do livro ele argumenta que as pessoas começam a aproximar-se, e a dividir os seus problemas. Ao relatar ao psiquiatra os seus problemas, esse promete a ele outra consulta, no entanto nunca o chama novamente. No mesmo dia, ao voltar do consultório para sua casa, Warhol compra sua primeira televisão, substituindo a necessidade da terapia²⁴. Relata:

*I kept the TV on all the time, especially while people were telling me their problems, and the television I found to be just diverting enough so the problems people told me didn't really affect me anymore. It was like some kind of magic.*²⁵

Eu mantinha a televisão ligada o tempo todo, especialmente quando as pessoas estavam me contando os seus problemas, eu descobri que a televisão estava apenas me divertindo o suficiente, então os problemas que as pessoas me contavam não me afetavam tanto como antes. Era como um tipo de mágica.

O trecho, que esboça a troca do psiquiatra pela televisão, representa a transição do Expressionismo Abstrato para a Pop Art, Warhol argumenta: *A Pop Art tirou o interior e colocou de fora, pegou o exterior e colocou para dentro*²⁶. Parto da idéia do cenário Expressionista Abstrato que Warhol formula, que pautado pela superficialidade de sua narrativa, apresenta uma reflexão homogênea e estereotipada desse movimento artístico. A cena do Expressionismo Abstrato foi presenciada por Warhol, residente em Nova York durante toda a década de 1950, na qual, em sua primeira metade, o movimento teve seu auge. No livro *Popism* Warhol relata:

*The world of the Abstract Expressionism was very macho. The painters who used to hang around to the Cedar bar on University were all hard-driving, two-fisted types who'd grab each other and say things like "I'll knock your fucking teeth out" and "I'll steal your girl". (...) The toughness was part of a tradition, it went with their agonized, anguished art.*²⁷

O mundo do Expressionismo Abstrato era muito masculino. Os pintores que costumavam freqüentar o bar Cedar na Universidade eram todos tempestuosos, tipos viris que se agarravam um ao outro e diziam coisas como “eu vou arrancar seus malditos dentes” e “eu vou roubar sua garota”. (...) A

²⁴ Cf. *Idem, Ibid.*, p. 21-27.

²⁵ *Idem, Ibid.*, p. 24.

²⁶ *Pop Art took the inside and put it outside, took the outside and put it inside.* WARHOL, 2007B, p. 3.

²⁷ WARHOL, 2007B, p. 15-16.

dureza era parte de uma tradição, isso vinha junto com arte agonizante e angustiada.

O comentário de Warhol cita o vínculo declarado que os expressionistas abstratos cultivavam com a psicologia. Jackson Pollock, ao ser perguntado disse, *sou junguiano há muito tempo... pintar é um estado de ser... Pintar é auto-decoberta*²⁸. (Pollock, fez análise com um analista junguiano a partir de 1939²⁹). No entanto, Pollock tornou-se nacionalmente conhecido ao ser objeto de uma matéria da revista *Life*, introduzida por uma pergunta, *Jackson Pollock: Ele é o maior pintor vivo nos Estados Unidos?*³⁰ Se não era, acabou tornando-se o mais conhecido, sendo elevado pela opinião pública como um grande artista. O discurso de Warhol, que é superficial, incorpora a nuance da opinião pública, que galvaniza a imagem do artista como o principal representante do Expressionismo Abstrato, fazendo-o parecer homogêneo.

O gesto de manter *a televisão ligada*³¹, por sua vez, representa o vínculo estabelecido pela Pop Art com a sociedade de consumo. A utilização das imagens vindas da imersão do artista em si mesmo, que são colocadas na tela, é substituída pelas exteriores, que emanam da televisão. A televisão, na década de 1950 nos Estados Unidos, já concentrava os telejornais, programas de auditório, e principalmente, os filmes de Hollywood, que tinham os direitos de transmissão comercializados.³² A televisão recebia críticas sobre o seu papel social, no livro *Uma História Social da Mídia*, de Perter Burke e Asa Briggs, são citados comentários de críticos da década de 1960 sobre o meio:

*A crítica era maior nos Estados Unidos, onde a ênfase nas redes de televisão e rádio centravam-se em entretenimento estereotipado, levando Newton Minow, presidente da FCC [Federal Communications Commission] em 1961 – aliás um presidente excepcional -, a dizer que a televisão em rede era uma “vasta terra inútil”. (...) Para outros, era “o olho do mal”, mal occhio, destruindo não somente os indivíduos que assistiam, mas todo o contexto social. (...) Para muitos críticos a televisão permaneceu uma agência de redução, tornando triviais as notícias e os assuntos dos programas; no entanto, para outros, era uma força negativa que distorcia as notícias e os seus conteúdos.*³³

²⁸ Pollock, entrevistado por Selden Rodman, junho de 1956, publicado em *Conversations with Artists*, Nova York, 1957. CHARLES, Harrison. Expressionismo abstrato. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

²⁹ Cf. CHARLES, *op. cit.*, p. 178.

³⁰ ANDY Warhol: A Documentary Film. Direção: Ric Burns. EUA: High Line Productions, 2006. 1 filme (240min), son., color.

³¹ WARHOL, 2007A, p. 23.

³² Cf. BURKE, Peter; BRIGGS, Asa. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p. 239.

³³ *Idem, Ibid.*, p. 248.

Warhol é um telespectador assíduo, a televisão, que se encontra em sua casa, supera os limites entre o real e o que é transmitido por ela, fazendo com que a imagem seja tão real quanto o que é vivido. O que Warhol experimenta é a confusão entre essas realidades:

*Before I was shot, I always thought that I was more half-there than all-there – I always suspected that I was watching TV instead of living life (...) Right when I was being shot and ever since, I knew that I was watching television. The channels switch, but it's all. When you're really involved with something, you're usually thinking about something else. When something's happening, you fantasize about other things. When I woke somewhere – I didn't know it was at the same hospital and that Bobby Kennedy had been shot the day after I was – I heard fantasy words about thousands of people being in St. Patrick's Cathedral praying and carrying on, and then I heard the word "Kennedy" and that brought me back to the television world again because then I realized, well, here I was, in pain.*³⁴

Antes de levar os tiros, eu sempre pensei que eu estava mais para lá do que lá – sempre suspeitei que estava assistindo TV ao invés de viver. Quando eu estava levando os tiros e depois disso, eu sabia que eu estava assistindo televisão. Os canais mudavam, mas nada acontecia. Quando você está envolvido com alguma coisa, geralmente está pensando em outra. Quando algo está acontecendo, você fantasia sobre outras coisas. Quando eu acordei em algum lugar – eu não sabia que era no mesmo hospital e que *Bobby Kennedy* tinha sofrido um atentado um dia depois do que eu – eu escutava em sonho palavras sobre milhares de pessoas na catedral de St. Patrick rezando e apoiando, então eu escutei a palavra “Kennedy” e aquilo me trouxe de volta para o mundo da televisão, porque me dei conta de que eu estava aqui, sentindo dor.

No excerto supracitado o artista cria uma confusão entre o real e o virtual, ou ainda, o que acontece no plano público e no plano privado. O drama familiar dos Kennedy tinha sido objeto de Warhol em 1964, com Jacqueline Kennedy, quando seu marido foi assassinado, o ex-presidente John Fitzgerald Kennedy no ano de 1963. Na passagem não foi dito se a palavra Kennedy foi pronunciada por alguém ou veiculada pela televisão, no entanto a *volta para o mundo da televisão* é, igualmente, o retorno para a realidade da persona - do arcabouço de imagens compartilhadas no âmbito privado por cada estadunidense que possui uma televisão.

Quando o psiquiatra deixa de ligar para Warhol, e o artista, concomitantemente, o substitui pela televisão, simboliza a passagem do Expressionismo Abstrato, e atração pelo poder trivializante da imagem televisiva. A inserção na sociedade de consumo é posta em *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)* como a suplantação de uma identidade privada, calcada na dimensão única do ser humano, por uma identidade pública, guiada pelo mundo exterior.

³⁴ WARHOL, 2007A, p. 91.

O gesto de Warhol reside no ato de abdicar-se do que é humano, buscando adequar-se à racionalidade técnica, recorrente na sociedade de consumo. Processos fabris, realizados na *Factory*, como a linha de produção, a serigrafia e outros meios técnicos são incorporados pelo artista para demonstrar o esvaziamento de sua dimensão humana, o que, no início da década de 1960, é afirmado por Warhol em entrevistas que concedia. Em uma entrevista, que contém o excerto subsequente, iniciada em 24 de Dezembro de 1962 e terminada no dia 14 de Janeiro de 1963, Warhol fala sobre a importância do meio:

David Bourdon: (...) the paintings come out differently than the model, because you have changed the shape, size and color.

Andy Warhol: But I haven't tried to change a thing!

David Bourdon: (...) It's impossible to make an exact copy of any painting, even one of your own. The copyist can't help but contribute a new element, or a new emphasis, either manual or psychological.

*Andy Warhol: That's why I've had resort to silk screens, stencils and other kinds of automatic reproduction. And still the human element creeps in! (...) It's too human. I'm for mechanical art. When I took up silk screening, it was to more fully exploit the preconceive image through the commercial techniques of multiple reproduction.*³⁵

David Bourdon: (...) as pinturas saem diferentes do modelo, porque você mudou a forma, o tamanho e a cor.

Andy Warhol: Mas eu não tentei mudar nada!

David Bourdon: (...) É impossível fazer uma cópia de qualquer pintura, mesmo de uma de sua autoria. O copista não evita, mas contribui com um novo elemento, ou uma nova ênfase, tanto manual quanto psicológica.

Andy Warhol: Foi por isso que tive que recorrer às serigrafias, estênceis e outras formas de reprodução automática. E o elemento humano continua se insinuando! (...) Isso é muito humano. Existo para a arte mecânica. Quando comecei a fazer serigrafia, foi mais para explorar completamente a imagem preconcebida por meio das técnicas comerciais de reprodução múltipla.

Em outra entrevista, Warhol, fala sobre o desejo de renunciar à sua dimensão humana, com o intuito de transformar-se em seu oposto, sua contraparte artística, a máquina: *Eu acho que todos deveriam ser uma máquina.*³⁶ Ao esvaziar a própria dimensão humana o artista busca o seu preenchimento por meio de produtos consumíveis que imperam na sociedade de consumo estadunidense. A máquina que Warhol pretendia ser materializa-se em seu atelier, a *Factory*, que necessita de máquinas para produzir os consumíveis expostos no mercado, vindos da televisão ou das prateleiras de lojas.

³⁵ GOLDSMITH, *op. cit.*, p. 8-9.

³⁶ *I think everybody should be a machine.* GOLDSMITH, *op. cit.*, p. 15.

Arthur Danto nomeia essas obras, contrapartes pictóricas de objetos e imagens comuns, de *ready-made images*³⁷. Seu conceito deriva-se dos primeiros ready-mades, que são elaborados por Marcel Duchamp, na década de 1910. Esses consistem em tornar um objeto comum em uma obra de arte. Warhol, por sua vez, argumenta Danto, aplicou essa idéia a imagens comerciais, como marcas e estrelas de Hollywood, elementos pertencentes a um panteão que faz referência a lugares comuns compartilhados pelos meios de comunicação estadunidenses.



Fig. 16 - WARHOL, Andy. Brillo boxes. 1964. Acrílico e serigrafia sobre Madeira. Branca: 43,2 cm x 43,2 cm x 35,6 cm; amarela: 33 cm x 40,6 cm x 29,2 cm. Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

O argumento de Edward Lucie-Smith, de que a função do artista pop é *encontrar um sentido, um nexa para o meio à sua volta*³⁸, veste o personagem de Warhol. A narrativa warholiana apresenta um fascínio pela sociedade de consumo estadunidense, e ao reproduzir

³⁷ DANTO, Arthur. **The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001. p 382.

³⁸ LUCIE-SMITH, *op. cit.*, p. 202.

as imagens, a persona artística, busca (1) refletir aquilo com que tem contato e (2) almeja realizar uma reprodução com alcance industrial, ou nas palavras de Warhol, democrática.

Refletir a sociedade de consumo estadunidense é um elemento presente na narrativa de Warhol, argumentando que ele mesmo é um espelho: *Eu tenho certeza que eu vou olhar para o espelho e ver nada. As pessoas me chamam sempre de espelho, e se um espelho olha dentro de um espelho, o que há lá para ver?*³⁹ A frase, no entanto não culpa Warhol pelo *ser espelho*, mas sim os outros, ou seja, *as pessoas*. Quando, no discurso, acrescenta-se *as pessoas*, trata-se de um sujeito gramaticalmente determinado; que, no entanto, não está explícito no contexto, e tem como função camuflar as relações privadas do artista, fazendo com que essa persona exista a partir do que é exterior. *O Pop vem de fora, e como perguntar a alguém por ideias*⁴⁰ *diferentes pode ser diferente de procurar por elas em uma revista?*⁴¹ O artista assume de forma homogênea temas relacionados às pessoas a sua volta, inferindo por essa relação, entre as pessoas e os meios de comunicação, que ambos os elementos fazem parte de um mesmo plano. Em seu discurso suas Marylins, Elvis e Sopas Campbell estão diluídos nas pessoas (que formam o mundo exterior) como as *ready-made images*, e a partir dessas migra para o espelho da persona. Ao realizar *The Philosophy of Andy Warhol* o artista reflete o que está em seu entorno e se coloca como representante das imagens reproduzidas:

*I feel I represent the U.S. in my art but I'm not a social critic. I just paint those objects in my paintings because those are things that I know best. I'm not trying to criticize the U.S. in any way, not trying to show up any ugliness at all.*⁴²

Eu sinto que represento os EUA em minha arte, mas eu não sou um crítico social. Eu apenas pinto aqueles objetos em minhas obras porque são as coisas que eu conheço melhor. Eu não estou tentando criticar os EUA de qualquer forma, nem tentando mostrar qualquer feiúra.

Por sua vez, o que Warhol nomeia *democracia* é poder compartilhar os *ready-made images* com todos ao seu redor, figurando, para o artista, como algo genuinamente estadunidense:

What's great about this country is that America started the tradition where the richest consumers buy essentially the same things as the poorest. You can be watching TV and see Coca-Cola, and you know that the President drinks Coke, Liz Taylor drinks Coke, and just think, you can drink Coke too. A Coke is a Coke and no amount of money can get you a better Coke than the one the bum on the corner is drinking. All the Cokes are the same and all the Cokes

³⁹ *I'm sure I'm going to look to the mirror and see nothing. People are always calling me a mirror and if a mirror looks into a mirror, what is there to see?*. WARHOL, 2007A, p. 7.

⁴⁰ As idéias são a contraparte material dos temas das obras de Warhol.

⁴¹ WARHOL, 2007B, p. 20.

⁴² GOLDSMITH, *op. cit.*, p. 88.

are good. Liz Taylor knows it, the President knows it, the bum know it, and you know it(...)

Sometimes you fantasize that people who are really rich(...) have something you don't have, that their things must be better than your things because they have more money than you. But they drink the same Cokes(...) and see the same TV shows and the same movies.

*The idea of America is so wonderful because the more equal something is, the more American it is.*⁴³

O que é ótimo sobre este país é que a América iniciou uma tradição onde os consumidores mais ricos compram essencialmente as mesmas coisas que os mais pobres. Você pode estar assistindo TV e ver Coca-Cola, e você sabe que o Presidente bebe *Coke*, Liz Taylor bebe *Coke*, e você apenas pensa, que você pode beber também. Uma *Coke* é uma *Coke* e nenhuma quantia de dinheiro pode lhe conseguir uma *Coke* melhor do que a que o mendigo na esquina está bebendo. Todas as *Cokes* são iguais e todas as *Cokes* são boas. Liz Taylor sabe disso, o Presidente sabe disso, o mendigo sabe disso, e você sabe disso.

Às vezes você fantasia que pessoas que são muito ricas(...) têm alguma coisa que você não tem, que as coisas deles devem ser muito melhores do que as suas porque eles têm muito mais dinheiro do que você. Mas eles bebem as mesmas *Cokes* (...) e vêem os mesmos programas de TV e os mesmos filmes.

A idéia de América é maravilhosa porque quanto mais igual alguma coisa é, mais Americana ela é.

No excerto supracitado, Warhol coloca no mesmo nível todas as *Cokes*, e para além disso, todas as pessoas que a bebem. Ao compartilhar o mesmo produto, os americanos tornam-se cada vez mais iguais aos outros, tanto o mendigo, quanto Liz Taylor ou o Presidente são tão americanos quanto a Coca-Cola. Em seu discurso, a persona artística é a máquina que processa e equaliza os elementos compartilhados por todos, fazendo com que haja a perda de profundidade para que possa encaixar-se na *superfície* democrática, e tornar-se um *ready-*



Fig. 17 - WARHOL, Andy. Coca-cola. 1961.
Caseína e giz de cera sobre tecido. 176,5 cm x
132,7 cm.

⁴³ WARHOL, 2007A, p. 100-101.

made-images em um mundo onde tudo tenha o mesmo peso e seja visualizado da mesma forma.

Contraparte material

Fundar a *Factory* foi fundamental para a criação da persona de Warhol, pois o lugar torna público o ambiente de criação, em contradição com a prática modernista, que valoriza o artista como unidade de criação. Retomando o que foi dito sobre a estrutura do atelier, retificarei algumas práticas, contextualizando-as no período de existência do lugar, e qual a relação que estabelece com a persona de Warhol.



Fig. 18 - Fragmento de RAINFOREST: a Documentary Exhibition. September 1 – October 30, 1994, Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

De sua fundação, em 1963, até o atentado contra a vida de Warhol, em 1968, o lugar, que é forrado com papel laminado de cor prata, era chamado de *Silver Factory* [Fábrica Prateada], em alusão a *Silver Screen* [Tela Prateada], referência ao nitrato de prata dos filmes

em preto e branco⁴⁴. Durante esse período o lugar permanecia aberto ao público, o que ocasionou contato do artista com pessoas de vários níveis sociais e interesses: *drag queens*, estudantes universitários, prostitutas, jovens ricos, artistas, drogados, colecionadores, galeristas, empresários, etc. O que os atraía, na maior parte das vezes, era a fama ou a capacidade de Warhol de tornar alguém famoso. Em contrapartida Warhol buscava idéias para seus trabalhos, como ele mesmo argumenta, o Pop vem de fora,⁴⁵ do que é público, e abrir as portas desse espaço privado da criação permitindo a intrusão do que é exterior na realização das obras (na decisão da temática e em sua feitura), funcionava como uma forma de captação. Fosse por meio de perguntas às pessoas que estavam ao seu redor, os observando, delegando tarefas que deveriam ser feitas por ele mesmo (como realizar a reprodução de uma obra), Warhol pretende violar a mística de sua obra, que é a persona.

*(...)some people had contempt for you when you asked their advice – they didn't want you to know anything about how you worked, they wanted you to keep your mystique so they could adore you without being embarrassed by specifics.*⁴⁶

(...)algumas pessoas tinham desdém por você quando você pedia conselho a elas – elas não queriam saber nada sobre como você trabalhava, elas queriam manter sua mística, então ele poderiam te adorar sem ficar envergonhadas com os detalhes.

Warhol se coloca no mesmo patamar das pessoas às quais pergunta o que deve fazer, mas também, ao se embasar no que é exterior a ele, mas interior à *Factory* para realizar as obras, a persona comprime os diversos indivíduos envolvidos nos processos artísticos e constitui uma obra que transparece por meio do artista, em uma tentativa de englobar o máximo de elementos possíveis para suas representações. As experiências que são comuns àquelas pessoas transparecem em sua obra. Como exemplificação de uma extensão à sociedade da política de Warhol é um anúncio feito na revista *Village Voice* no início de 1966:

*I'll endorse with my name any of the following: clothing, AC-DC, cigarettes, small tapes, sound equipment, ROCK 'N' ROLL RECORDS, anything, film, and film equipment, Food, Helium, Whips, MONEY; love and kisses Andy Warhol. EL 5-9941.*⁴⁷

Eu endossarei com meu nome qualquer um dos seguintes: vestimentas, AC-DC, cigarros, fitas cassete, equipamento de som, discos de ROCK 'N'

⁴⁴ A película filmica tem em sua superfície nitrato de prata, uma substancia que escurece no contato com a luz, gerando as imagens. Cf. TURNER, Jane (Org.). **The dictionary of Art**. New York: Macmillan Publishers Limited, 1996. p. 647. (volume 24).

⁴⁵ Cf. WARHOL, 2007B, p. 20.

⁴⁶ *Idem, Ibid., loc. cit.*

⁴⁷ WARHOL, 2007B, p. 190.

ROLL, qualquer coisa, filmes, e equipamento de filmagem, Alimentos, Hélio, Chicotes, DINHEIRO; beijos e abraços Andy Warhol. EL 5-9941.

Todos os objetos citados se encontravam dentro do arcabouço imagens elaborado dentro da *Silver Factory*, incorporadas pelo comportamento ao qual Warhol importou das pessoas que lá circulavam. O gesto de divulgar em uma revista o ato de endossar esses objetos mostra que a obra não é aquela produzida por ele, mas ele mesmo.

No entanto a era da *Silver Factory*, e da intensa circulação de pessoas em seu atelier, no ano de 1968, termina quando ocorre o atentado contra sua vida, entretanto, a fatalidade colabora com as pretensões de Warhol, o artista demonstra que o seu negócio de arte independe dele mesmo:

*The whole time I was in the hospital, the “staff” kept on doing things, so I realized I really did have a kinetic business, because it was going on without me. I liked realizing that, because I had by that time decided that “business” was the best art.*⁴⁸

Durante todo tempo que eu estava no hospital, o “pessoal” continuou trabalhando, então eu me dei conta que realmente tinha um negócio cinético, porque estava funcionando sem mim. Eu gostei de ter me dado conta daquilo, porque, nesse tempo, eu tinha decidido que “negócio” era a melhor arte.

Mas é sua presença material que não impede o funcionamento, pois por meio do atentado Warhol se isenta completamente do fazer artístico, endossando com seu nome algo que não foi feito por ele, mas que é de sua responsabilidade, pois o nome do artista responde pelo que foi produzido.

Após sair do hospital Warhol muda-se, a *Silver Factory* acaba, e o acesso à nova *Factory* é restringido. Os novos freqüentadores são, geralmente, pessoas da alta sociedade e assistentes. O ambiente, que antes era um reduto da permissividade (representados pelo uso de drogas e prática relações sexuais), passou a ser controlado. Warhol argumenta: *The 60s were Clutter. The 70s are very empty.*⁴⁹ [Os anos 60 eram abarrotados (de gente). Os anos 70 são muito vazios.] O foco da nova *Factory* era diferente, com uma administração mais eficiente os negócios da *Andy Warhol Enterprises* mudaram de face. Novos produtos surgem, como os retratos comissionados, a revista *Interview* e o próprio livro *The Philosophy of Andy Warhol*; e outros perdem força, como sua produção cinematográfica, que diminui sua freqüência no decorrer da década de 1970 e desaparece em 1975, perdendo os vínculos com o que foi feito na década de 1960, o que demonstra que Warhol assume outra postura, agora empresarial,

⁴⁸ WARHOL, 2007A. p. 92.

⁴⁹ WARHOL, 2007A, p. 26.

com a qual se identifica. A volta à arte comercial que o artista pretende, busca, a intrusão do elemento externo, da escolha da temática, adicionado ao fator *negócio*.

*I loved working when I worked at commercial art and they told you what to do and how to do it and all you had to do was correct it and they'd say yes or no. The hard thing is when you have to dream up the tasteless things to do on your own.*⁵⁰

Eu amava trabalhar quando eu trabalhava com arte comercial, e eles te diziam o que fazer e como fazer e tudo que você tinha que fazer era corrigir e eles diriam sim ou não. A parte difícil é quando você tem que inventar coisas de mau gosto para fazer para você mesmo.

Embora a repetição de imagens, inclusive daquelas que consagraram a pintura de Warhol durante a década de 1960, tenha sido uma característica latente em todo o período que o artista produziu, as pessoas que trabalham na *Factory* quando comparadas às décadas de 1960 e de 1970, ou envelheceram, ou são diferentes. Assim a *Silver Factory*, que foi um dos pontos mais movimentados da cena da década de 1960, fecha para dar lugar à identidade empresarial preponderante na década de 1970.

Ao adaptar-se à nova realidade da *Factory* a postura da *persona* assemelha-se com a da televisão, como se o que ele representasse viesse de outro lugar. Warhol produz as imagens de forma aparentemente automática, assim como a televisão, que apenas capta as ondas de transmissão e exibem o que lhe é enviado. O artista expõe a sua vontade de ser superficial, e de, assim como esse aparelho, deixa de possuir características próprias. *I always feel that my words are coming from behind me, not from me*⁵¹ [Eu sempre sinto que minhas palavras vêm de trás de mim, nunca de mim]. O processo automático da *persona* possibilita ao artista eximir-se de sua vontade e buscar o que é exterior. Dessa forma ele *reflete*, por essa *persona*, de forma fácil e rápida o que há de mais próximo em seu cotidiano, que funciona como a sua antena para a captação de idéias, a *Factory*. A obra da *persona*, em sua superficialidade, pode ser vista como o *ready-made-image* de uma contraparte material que é o seu próprio lugar de trabalho.

⁵⁰ *Idem, Ibid.*, p. 96.

⁵¹ GOLDSMITH, *op. cit.*, p. 96.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho monográfico algumas problemáticas encontram um caminho para sua solução, mas o que permanece, em grande parte, são mais perguntas, feitas a partir do caminho que foi trilhado até aqui. A história permite que muitas frentes de pesquisa sejam abertas para a análise do objeto histórico, e o meu é apenas um dentre tantos que já foram iniciados e que são possíveis de ser iniciados.

A realização do trabalho me proporcionou enorme prazer, ao me fazer enxergar que após um primeiro vôo outros são possíveis de serem alçados a partir do que já foi feito. As inseguranças de uma primeira pesquisa são deixadas para trás, assim como a minha graduação, e faz crescer o meu interesse pelo campo da História Cultural. Muitas brechas são deixadas por esse estudo que é iniciado, as questões que podem ser levantadas a respeito de Warhol são amplas. O foco do segundo capítulo, o *trabalho*, poderia desdobrar-se como um tema de maior amplitude e ser analisado com mais profundidade posteriormente. Assim como cada tópico pode tornar-se um tema prazeroso e frutífero.

Estudar sobre o discurso de Andy Warhol ajudou-me a compreender porque sua literatura me interessou e os motivos pelos quais decidi realizar o trabalho. A intimidade com a qual as opiniões acerca de vários temas são expostas pelo artista é ao mesmo tempo surpreendente e impactante. Talvez o seja para os jovens que estão acostumados a procurar nas páginas da internet textos sobre os mais diversos assuntos e qualidades. A estreita relação com o cotidiano que o artista suscita me permitiu pensar a minha relação com as pessoas e as coisas em um mundo de abundância. O mundo da máquina em que Warhol viveu não é o mesmo do nosso – que tem muito mais recursos –, mas ainda existe a preocupação de como a modernidade modifica a sociedade, e como o homem a maneja.

BIBLIOGRAFIA

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 2ª ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.
- BURKE, Peter; BRIGGS, Asa. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- COLACELLO, Bob. **Holy terror**. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 1998
- DANTO, Arthur. **A Transfiguração do Lugar Comum**. São Paulo : Cosac Naify, 2005.
- DANTO, Arthur. **The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001.
- DANTO, Arthur. O filósofo como Andy Warhol. Ars: **Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**. N. 4. São Paulo, ECA/USP, 2004, p. 98-115. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars4/danto.pdf>. Acessado em: 10/8/2009.
- DANTO, Arthur. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. In: **Ars: Revista do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**. N. 12. São Paulo, ECA/USP, 2004, p. 15-28. Disponível em: http://www.cap.eca.usp.br/ars12/arthur_danto.pdf Acessado em: 8/12/2009.
- FRANCIS, Mark; FOSTER, Hal. **Pop**. London, Phaidon, 2005.
- GOLDSMITH, Kenneth (org.). **I'll be your mirror. The selected Andy Warhol interviews**. New York: Carrol & Graf Pulishers, 2004.
- GREENBERG, Clement. **Vanguarda e kitsch**. In: Arte e cultura. São Paulo, Ática, 1996.

- HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas**. Oxford: Blackwell, 1992.
- HOBSBAWM, Eric J. **Era dos Extremos: O Breve Século XX: 1914-1991**. 2. ed São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- MOSS, Jenna C. The Color of Industry: Frank Stella, Donald Judd, and Andy Warhol. **CUREJ - College Undergraduate Research Electronic Journal**. University of Pennsylvania, 2007. Disponível em: <http://repository.upenn.edu/curej/51>. Acessado em: 15/7/2009.
- PLATÃO. **A república**. 2 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.
- SCHORSKE, Carl E. **Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- STERRITT, David. Warhol: *A Documentary Film* Reviewed by David Sterritt. Disponível em: http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0407/sterritt_warhol.htm. Acessado em 12/7/2009.
- TORRES, Fernanda Lopes. **Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys: lugares de melancolia**, 2006. 238 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio, 2006.
- TURNER, Jane (Org.). **The dictionary of Art**. New York: Macmillan Publishers Limited, 1996.
- WALTHER, Ingo (Org.). **Art of the 20th century**. Madrid: Taschen, 2000.

FONTES

- BECKER, Carl L. **A declaração da independência**. São Paulo: IBRASA, 1964.
- HACKETT, Pat. **Diários de Andy Warhol**. Porto Alegre: L & PM, 1989.
- GARY COMENAS. (2008). Brigit Berlin (Polk). The Warholstars. Disponível em: <http://www.warholstars.org/stars/brigid.html>>. Acessado em 29/06/2009.

- **GRACE GLUECK. (1990).** Books of the times; The artist as icon; Busybody and chief executive [Online]. The New York Times. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/1990/08/09/books/books-of-the-times-the-artist-as-icon-busybody-and-chief-executive.html?scp=1&sq=Holy%20Terror%20Andy%20Warhol%20Close%20Up&st=cse&pagewanted=2>> Acessado em: 29/06/2009.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso.** 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- THE ANDY WARHOL MUSEUM. **Andy Warhol 365 takes.** London: Thames & Hudson, 2004.
- WARHOL, Andy. **POPism.** London : Penguin Modern Classics, 2007.
- WARHOL, Andy. **The Philosophy of Andy Warhol.** London : Penguin Modern Classics, 2007.
- WASHINGTON, George. **Washington's Farewell Address.** Washington: U.S. Government Printing Office, 2000. Senate Document nº 106–21. Disponível em: <<http://www.access.gpo.gov/congress/senate/farewell/sd106-21.pdf>>. Acesso em: 02/12/2009.

FONTES CINEMATOGRAFICAS

- ANDY Warhol: A Documentary Film. Direção: Ric Burns. EUA: High Line Productions, 2006. 1 filme (240min), son., color.
- ANDY Warhol: The Complete Picture. Direção: Chris Rodley. Reino Unido: World of Wonder, 2002. 1 filme (105min), son., color.

FONTES ICONOGRÁFICAS

As imagens 1, 6, 8 a 19 têm como fonte:

- THE ANDY WARHOL MUSEUM. **Andy Warhol 365 takes**. London: Thames & Hudson, 2004. p. 334, 325, 55, 252, 128, 34, 22, 40, 245, 117, 35, 353, 206, 133.

Fontes das demais imagens utilizadas:

- HAMILTON, Richard. Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?. 1956. Colagem. 26cm × 24,8cm. Kunsthalle Tübingen, Tübingen, Germany. In:

<http://plaidnet.greenwichacademy.org/arthistoryslides/slideidgal/MODERNISM/LATE20THCENTURY/LATE20THCENTURY-Images/late20th23.jpg>. Acesso em 9/12/2009.

- HOCKNEY, David. A Bigger Splash. 1967. Acrílico sobre tela. 243,8 cm x 243,8 cm. Tate Gallery, Londres. In: <http://www.theartwolf.com/masterworks/hockney.htm>. Acesso em 9/12/2009.

- JOHNS, Jasper. Flag. 1967. Pintura encaústica e colagem em três painéis. 85,1 cm x 142,9 cm. Art © Jasper Johns / Licensed by VAGA, New York, NY. In: http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/lacma_bmca_08/broad_inaugural_07.htm. Acesso em 9/12/2009.

- POLLOCK, Jackson. Number 1. 1950. Óleo sobre tela. National Gallery of Art, Washington, DC. In: <http://www.nga.gov/feature/pollock/artist18a.shtm>. Acesso em 9/12/2009.

ANDY Warhol dorme sobre uma mesa na Silver Factory. 1964. Nova York. Fotografado por Billy Name. In: http://www.powerhousearena.com/Warhol_Is_Dead/BillyName/pages/04.html. Acesso em 9/12/2009

BREVE CRONOLOGIA BIOGRÁFICA¹

Andrew Warhola nasceu em Pittsburgh dia 6 de Agosto de 1928, filho de Andrei e Julia Warhola. Seu pai migrou para os EUA no ano de 1912 e sua mãe em 1921. Warhol tinha dois irmãos mais velhos, John e Paul Warhola. Seu pai trabalha com construção civil. Sua família freqüentava a igreja católica bizantina. Em 1934 entrou na escola *Holmes Elementary School*, onde estudou por oito anos. Em 1937, durante as férias de verão sofreu de um colapso da *doença de São Vito*, o que o deixou de cama por dois meses. No ano de 1942 morreu seu pai. No mesmo ano em que Andrew matriculou-se na *Schenley High School*, onde ficou até 1945. Durante infância Andy encantou-se com a fama dos atores e atrizes do rádio e do cinema.

Ainda em 1945 iniciou seu estudo em *desenho artístico* no *Carnegie Institute of Technology*. Em 1948 foi a Nova York em busca de um trabalho como publicitário. No ano seguinte, em 1949 mudou-se para Nova York. O *a* de Warhola não aparece nos créditos de uma ilustração que faz para a revista *Glamour*, e desde então adotou essa forma de escrever seu nome. Em 1952 sua mãe mudou-se para ficar perto de Warhol. Na década de 1950 tornou-se um ilustrador exitoso na cidade, o que resultou na criação de sua empresa *Andy Warhol Enterprises, Inc.*

Em 1961 começou a realizar trabalhos sobre histórias de quadrinhos. Após algum tempo viu as obras de Roy Lichtenstein na galeria de Leo Castelli. No ano de 1962 realizou a série de sopas Campbell, bem como suas primeiras serigrafias. Ainda nesse ano o artista teve algumas obras expostas na *Stable Gallery* em Nova York. Em 1963 realizou sua primeira obra cinematográfica, *Sleep*. Em 1964 Warhol mudou-se para o lugar que ficou conhecido como *Silver Factory*, e junto a Warhol mudou-se seu amigo e assistente de iluminação, Billy Name. Foram realizadas nesse ano a serigrafia *Flowers*, sua escultura *Brillo Box* e seu filme *Empire*.

No ano de 1965 conheceu Edie Sedgwick, uma das estrelas de seus filmes; Paul Morrissey, que posteriormente trabalhou na realização dos filmes de Warhol; e a banda Velvet Underground, que passa a ser tutelada pelo artista. No ano de 1966 produziu o espetáculo multimídia *Exploding Plastic Inevitable*, o qual consistia em uma

¹ Cf. ANDY Warhol, Mr. America: cronologia. Disponível em: http://www.malba.org.ar/warhol/pdf/Cronologia_biografica_Andy_Warhol.pdf. Acessado em: 7/12/2009.

apresentação musical do Velvet Underground; um espetáculo de luzes; projeção das películas *Blow Job* e *Vinyl*; e dançarinos que simulam o uso de drogas, atos sadomasoquistas e crucificações. A produção cinematográfica de Warhol foi feita, em sua maioria, entre os anos de 1963 e 1968.

Em 1968 Warhol deixou a *Silver Factory* e mudou-se para um escritório na Union Square. Logo após sofreu um atentado contra sua vida por Valerie Solanas, uma freqüentadora da *Factory*. Warhol permaneceu no hospital por cerca de dois meses, desde então passou a ter fobia de hospitais. Em 1969 publicou a primeira edição de sua revista *Interview*.

Em 1972 morreu a mãe de Warhol, ele não foi ao enterro e passou, por um longo tempo, a negar sua morte. Em 1974 iniciou as *Time Capsules* onde guardava todo tipo de objetos que deixava de usar. Em 1975 publicou o livro *The Philosophy of Andy Warhol*. Em 1976 passou a ditar a Pat Hackett o seu diário. No ano de 1978 iniciou seu próprio programa de televisão *Andy Warhol's TV*, apresentado em um canal de TV a cabo até 1980. Em 1980 publicou o livro POPism. A MTV produziu o programa *Andy Warhol's Fifteen Minutes* [os quinze minutos de Andy Warhol]. Warhol morreu dia 22 de fevereiro de 1987 após complicações durante o período pós-operatório de uma cirurgia na visícula.