

24 GIANT SIZE PKGS.

New!

**Brillo**®

soap pads  
WITH RUST RESISTER

SHINES ALUMINUM FAST

24 GIANT SIZE PKGS.

New!

**Brillo**®

soap pads  
WITH RUST RESISTER

BRILLO MFG. CO., INC. BROOKLYN, N. Y.  
MADE IN U. S. A.

“Pois o que eu realmente estava tentando fazer era uma pintura invisível.”

Warhol

Podemos interpretar esta frase de várias maneiras. Seguindo a interpretação mais corrente, poderíamos dizer que Warhol reitera uma antiga atribuição das imagens, aquela de indicar uma ausência. Pintar o invisível seria pintar o que não pode ser representado. Contrapondo-se à ideologia dominante, nos anos cinquenta, de reiterar uma pintura puramente visual, livre de suas implicações verbais, é natural que durante os anos sessenta vários artistas se voltassem para a dimensão simbólica da imagem. Ao querer pintar o invisível, Warhol nos leva à zona imaterial de Yves Klein, que chegou justamente a expor o vazio de uma galeria. De fato, aquilo que poderíamos designar como neovanguarda se baseia na retomada de uma série de procedimentos intrínsecos à vanguarda como a utilização de colagens, o flerte com o monocromo, a vontade de diluir a alta cultura na cultura popular etc.

Mas é inegável que nos anos sessenta, da arte pop ao minimalismo, a grande questão era superar as barreiras sublimes do expressionismo abstrato e saber distinguir, de um lado, a pergunta *como* pintar, de outro a pergunta *o que* pintar. A fim de resolver esse dilema, muitos artistas indagam pelos códigos que transformam a imagem numa pintura. Em pleno pós-guerra, a busca pela retomada do sentido da atividade artística se tornou uma questão crucial. Em vários artistas como Raushenberg, Beuys, Yves Klein, e mais recentemente Kiefer e Richter, nota-se uma volta às origens, uma vontade de se reconciliar com a história - uma genealogia da arte - que dá muito o que pensar e nos remete a antigos debates. Sempre vemos a história com olhos fincados no presente, mas ler o texto sobre a origem da pintura, escrito por Plínio, por volta de 79 d.C., se torna uma experiência muito contemporânea: *“A pergunta pela origem da arte da pintura é incerta e não faz parte do projeto deste trabalho. Os Egípcios declararam que ela foi inventada por eles há cerca de seis mil anos, antes de ser levada à Grécia – o que certamente é uma asserção um tanto questionável. Quanto aos gregos, alguns dizem que foi descoberta em Sycon, outros em Corinto. Concordam em afirmar que ela surgiu ao se traçar um contorno sobre a sombra projetada de um homem e assim foi feita originalmente; já num segundo estágio se inventou um método mais elaborado feito a partir de uma única cor chamada monocromo, método utilizado até hoje”*<sup>1</sup>.

1. PLÍNIO. “História Natural”. In STOICHITA, Victor. *A Short History of the Shadow*. Londres: Reaktion Books, 1999, p. 11.

Se de imediato podemos associar esse texto às *antropometrias* de Yves Klein e aos monocromos I.K.B. – sem falar na dimensão indicial de uma pintura como vestígio de um corpo, que não é mais representado mas decalcado. Se pudermos claramente perceber as raízes metafísicas na cultura francesa de Klein, em que medida podemos relacionar o mais pop dos artistas com as origens da pintura?

Em 1972 Warhol faz uma série de pinturas que nomeia *Shadows* – sombras. Duas imagens em negativo de sombras são transferidas pela técnica de *silkscreen* para a tela. A partir delas, faz diversas variações cromáticas utilizando pinceladas largas que remetem ao expressionismo abstrato. Essas obras formam um conjunto de cerca de 70 painéis do mesmo tamanho, dispostos sequencialmente como um friso. Este ciclo de pinturas pode ser visto atualmente no *Dia Art Foundation*, em Beacon, ao norte de Nova York.

Ao falar em sombras somos levados a retomar o famoso trecho da *República* (514-15 a.C.), de Platão, que descreve a alegoria da caverna e reflete sobre a educação e a ignorância. Homens acorrentados no interior de uma caverna, sem ter acesso ao mundo exterior, só podiam ver sombras projetadas na parede. Sócrates se pergunta se, ao liberar um dos prisioneiros e conduzi-lo para o exterior da caverna, seria possível convencê-lo de que teria visto tão-só meros fantasma, mas agora, mais perto da realidade, teria acesso a um mundo mais justo. Como poderia distinguir os dois planos, da realidade e da aparência? Seus olhos não se cegariam diante da luz? Após ter acesso ao verdadeiro conhecimento, gostaria de voltar para suas velhas ilusões? Além do mais, quando retornasse para o interior da caverna, seria capaz de convencer seus pares de que a verdade não reside nas sombras, mas no iluminado mundo exterior?

É curioso notar como Platão, que sempre desconfiou dos pintores a ponto de expulsá-los de sua República recorre, de forma tão brilhante, a metáforas visuais. O acesso ao verdadeiro conhecimento é constituído por um itinerário educativo, cujo começo seria o estágio das sombras e o final, o estágio solar - a realidade situando-se entre eles. As imagens se colocam no mundo das aparências (*phainomenon*) e estão distantes do mundo das formas-idéias perfeitas que constituem a verdade (*aletheia*). Platão via as imagens como sombras (*skias*) ou como reflexos na água (*phantasmata*). Segundo Panofsky, para Platão, há duas possibilidades: “ou o artista - e é a melhor delas - produz escrupulosas imagens que, tomadas no sentido da imitação por cópia, reproduzem os conteúdos da realidade que se oferecem à percepção sensível, mas apenas esses conteúdos, e de acordo com as coisas (nesse caso o artista contenta-se em duplicar inutilmente o mundo sensível que, por sua vez, não é mais do que uma imitação das idéias), ou então engendra aparências incertas e enganosas que, no sentido em que entendemos imitação por simulacro, diminuem o que é grande e aumentam o que é pequeno de modo a induzir erros em nosso olhar, ele próprio imperfeito. Daí resulta que a obra de arte aumenta ainda mais a confusão em nossa alma e constitui, em relação à verdade, uma espécie de terceiro termo afastado da verdade”<sup>2</sup>.

2. PANOFSKY. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 10.

Os gregos sempre ligaram simbolicamente a sombra com a alma e com o duplo de uma pessoa. A sombra se torna magicamente uma força oculta. Ora, se a pintura surge ao se fixar a imagem de uma sombra projetada, ela adquire vitalidade (*zoon*) como uma espécie de duplo. Neste mundo de imagens projetadas, Warhol apresenta uma atitude diametralmente oposta à de Platão. Acreditando na aparência, Warhol considera a imagem mais real do que a própria realidade: *“Antes de levar um tiro pensava que estava aqui mais pela metade do que por inteiro, sempre acreditei estar vivendo na tela e não na vida real. A gente diz às vezes que as coisas que passam no cinema não são reais, mas sinto que o que não é real são as coisas que passam na vida real”*<sup>3</sup>. Para ambos o real não pode ser representado. No caso de Warhol, temos uma realidade perdida que não pode ser representada, somente repetida. A realidade é tratada como um negativo, algo que deve se apagar: *“a minha mente é como um gravador de um só botão: o de apagar”*<sup>4</sup>.

Os auto-retratos de Warhol são um exemplo desse processo de ocultamento do sujeito: seguindo a máxima de Oscar Wilde de revelar a arte e esconder o artista, Warhol reproduzia sua imagem de modo mecânico e impessoal, como se já não estivesse presente ao pintar a si mesmo. Seus retratos eram feitos a partir das fotos que tirava em máquinas automáticas instantâneas. Sua imagem muitas vezes aparece duplicada, seja em posições de perfil e frontais, seja como uma sombra incorporada à imagem, como um duplo. Há sempre um jogo entre o negativo da fotografia e a imagem projetada como positivo, algo que remete aos jogos duchampianos de reversão da imagem. Imagens em diferentes ângulos: um é múltiplo, o mesmo é diferente, a representação é o negativo da pessoa. Não há mais semelhança porque não há mais um único original, apenas uma imagem que reflete outra imagem. Raramente se percebe este sentido corrosivo na obra de Warhol. Contudo, uma obra de arte é sempre capaz de resistir à sua reprodução. Mesmo uma pintura de Warhol surpreende quando é vista ao vivo.

Warhol foi capaz de criar o estranhamento necessário para impregnar de mistério suas imagens rotuladas. Parece-me que, ao negar a originalidade da imagem, buscava outra imagem que não poderia ser representada. Se não residem no plano ideal, temos sensação de que apresentam algo que não pode ser dito. A relação entre elas e o seu referente parece perdida para sempre. Mas pensar isto não faz com que a imagem se transforme numa outra imagem? *“Gostaria de permanecer eu mesmo um mistério. Não gosto de revelar minhas origens e, de qualquer modo, transformo-as por completo toda vez que sou questionado”*.

A associação entre Warhol e o mundo platônico pode soar um tanto arbitrário e, confesso, surgiu a partir de uma sensação que sempre tive diante de suas telas. As imagens presentes em seus quadros parecem ausentes, cópias das cópias, e indicam algo mortífero que irei explorar em seguida. Esse aspecto se torna ainda mais evidente na série de sombras, que claramente remete à alegoria da caverna. Warhol, com sua brancura quase albina, aproxima sua vida

3. WARHOL. A. Mi Filosofia de A a B y de B a A. Madri: Tasquets, p. 99.

4. WARHOL. Op. cit., p. 217.

5. WARHOL. Apud STILES, K. & SELZ, P. *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 346.

da escravidão: “Tenho uma concepção relativa de ‘trabalho’, pois acredito que o simples fato de estar vivo já implica trabalhar tantas coisas que não se deseja. Nascer é como ser seqüestrado para depois ser vendido como escravo. As pessoas trabalham todos os minutos, a máquina está sempre em movimento, mesmo quando se dorme”<sup>5</sup>. Não estou querendo dizer com isso que Warhol fosse um intelectual buscando resolver o problema da dualidade entre a essência e a aparência, mas, como grande artista que era, estava ciente dos grandes problemas que se colocavam para a pintura na década de 1960. Após o vazio iconoclasta dos anos 50, voltar a colocar imagens em um quadro de fato deveria ser um grande desafio para os jovens artistas pop.

Stoichita, no livro *A Short History of the Shadows*, dedica um capítulo a esse ciclo de sombras. Fazendo o papel de detetive, descobre que a série se inicia em dezembro de 1979, após a morte de De Chirico, em 17 de novembro daquele ano. Posteriormente irei mostrar como muitas pinturas de Warhol são motivadas por mortes, o que remete novamente à origem da pintura como forma de lembrar uma perda e de celebrar outra vida que está além.

As afinidades entre Warhol e De Chirico, pai da pintura metafísica, podem soar um tanto estranho para quem vê na obra de Warhol apenas a mundaneidade do mercado. Entretanto, Stoichita recupera uma foto de 1974 em que Warhol aparece à sombra de De Chirico. Warhol assume sua dívida com o artista quando diz “*Eu amava tanto seu trabalho. Amava sua arte e, sobretudo, a idéia de que ele repetia sempre a mesma imagem. Apreciava demais esta idéia, de modo que pensei que seria muito interessante fazer isso também... De Chirico repetia as mesmas imagens ao longo de sua vida. Acredito que fazia isso não apenas porque as pessoas e marchands pediam a ele que assim o fizesse, mas porque gostava disso e via na repetição uma maneira de se expressar. Provavelmente é isso que temos em comum... As diferenças? O que ele repetia regularmente, ano a ano, eu repito no mesmo dia e na mesma pintura... é uma maneira de se expressar... todas minhas imagens são a mesma... mas diferentes ao mesmo tempo. Mudam com a luz das cores, com os tempos e modos... não seria a vida uma série de imagens que mudam à medida que se repetem?*”<sup>6</sup>

6. WARHOL. Apud STOICHITA. *Op. cit.*, p. 207.

7. *Idem*, p. 217.

Segundo a interpretação corrente que associa Warhol à tradição platônica onde “*cada tela é o reflexo de uma sombra, onde cada original já é uma reprodução, a tela reflete o mundo, e o mundo é a reduplicação de uma tela*”<sup>7</sup>, a pintura continuaria a ser apenas simulacro, reflexo esmaecido de um mundo oculto. Voltando ao início, essa variação de imagens pode remeter à tradição platônica, na qual a busca por uma imagem original se revela sempre incompleta. Mas há também outra forma de analisar essa variação: ao invés de uma perda, pensarmos na variação como uma grande fuga onde a repetição revela novos aspectos da imagem até então não revelados.

Ao invés de celebrar uma imagem sempre ausente, Warhol não revelaria aspectos contraditórios deste mundo cada vez mais destituído de imagens originais? Convém lembrar que as imagens são as mesmas mas também diferentes. Ele não estaria seguindo a vertente duchampiana de questionar o velho

mito romântico que busca sempre uma originalidade genial? Warhol faz da sombra não apenas um murmúrio platônico, converte essa ausência numa alavanca para novas possibilidades que se apresentam na repetição. Ao celebrar a ausência, está celebrando novas possibilidades para a pintura.

\* \* \*

*Todas as fotos são memento mori.*

*Susan Sontag*

Depois das sombras projetadas na parede, qual seria a fonte de novas imagens? O reflexo de Narciso nas águas remete àquele fenômeno da natureza de produzir imagens refletidas. Imagens que marcam não a alteridade, mas identidade. A imagem humana se espelha em uma imagem divina no mito da criação. Os espelhos são explorados indefinidamente na pintura, de Van Eyck ao impressionismo, de Picasso a Jasper Johns.

O que pretendo explorar agora são os retratos de Andy Warhol do início da década de sessenta. Em um artigo intitulado *Saturday Disasters: Trace and reference in early Warhol*, Thomas Crow analisa como seus retratos não se originaram a partir da presença física da pessoa, como acontece no retrato tradicional, mas, pelo contrário, de sua ausência. No caso já citado de Marilyn Monroe, Warhol começou as pinturas poucas semanas após seu suicídio, em 1962. Transformando a imagem na apresentação de uma ausência, como nas antigas pinturas funerárias, liga seu sentido ao ato de *mourning*, velar. A imagem da atriz aparece como um ícone bizantino sobre um fundo dourado.

Warhol começa a série sobre Marilyn no momento em que passa a utilizar o *silkscreen*, criando uma proximidade entre a técnica e a significação. Ao aumentar monocromaticamente os pontos da reprodução fotográfica, retira muito do imaginário, da presença viva da estrela. Nos dípticos, coloca uma tela monocromática ao lado de outra retratando a atriz, produzindo, então, uma “*dialética não resolvida entre a presença e a ausência, entre a vida e a morte*”<sup>8</sup>. Se refletirmos sobre a vida de Marilyn, é curioso notar que ela se referia a si mesma de modo esquizofrênico, como para virar estrela sua imagem tivesse se descolado da mulher anônima. A imagem aqui produz uma identidade diferente do próprio referente.

Além da morte trágica de Marilyn, dois acontecimentos terríveis envolvendo mulheres marcantes do cenário americano são retratados: a doença de Elisabeth Taylor, que faz com que ela interrompa abruptamente a filmagem de Cleópatra, e a trágica morte do presidente Kennedy e a conseqüente viuvez precoce de Jacqueline. Poderíamos dizer que essas séries – sem falar no *Tuna Fish Disaster* de 1963, onde pessoas anônimas morrem ao ingerir uma lata de atum contaminado – se celebram alguma coisa, é a própria morte: “*Acredito que foi a pintura sobre o acidente de avião na primeira página de um jornal, anunciando a morte de 129 pessoas ( 129 DIE !). Estava também pintando as Marilyns e*

8. CROW, Thomas. “Saturday Disasters: Trace and reference in early Warhol”. In *October Files*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001, p. 52.

9. WARHOL. Apud STILES & SELZ. *Op. cit.*, p. 343.

*me dei conta que tudo que fazia se relacionava com a morte. Era natal ou dia do trabalho – um feriado – e toda vez que sintonizava o rádio diziam algo assim “4 milhões irão morrer”. Assim começou, mas quando você vê uma pintura impactante muitas vezes, elas não têm o mesmo efeito.”<sup>9</sup> Efeito anestésico. Entretanto, o que une estrelas e pessoas comuns, se não o destino inexorável da morte?*

Em um outro quadro, Warhol diz ter retratado todas as pessoas – um crânio, afinal de contas, não é o retrato de todos nós? Nessa pintura Warhol recoloca o sentido da *vanitas* no cenário contemporâneo: tudo passa. “*Nunca entendi porque, quando se morre, não se desaparece simplesmente. Gostaria que meu túmulo fosse branco, sem epitáfio, sem nome. Bem, se possível, gostaria de dizer figmente, fingere.*”<sup>10</sup> Impossível não pensar na célebre frase de Picasso, quando diz que a arte é uma mentira, uma mentira que nos faz conceber a verdade. Essa frase é retomada por Orson Welles em *F for Fake*, em que escolhe a vida de um falsário para refletir sobre a arte moderna.

10. WARHOL. Apud KRAUSS, R. “*Carnal Knowledge*”. In *October Files*. *Op. cit.*, p. 111.

Voltando às cenas trágicas impressas de modo mecânico e impessoal, lembramos que Warhol não é um observador passivo diante delas, basta-no rever a série sobre os levantes raciais do mesmo período. A cadeira elétrica é outro ícone dessa fase e remete aos protestos feitos na época contra a pena de morte. A cadeira vazia se torna incômoda, porque qualquer um de nós pode acabar sentado nela. Há ainda outra série de acidentes de carros, o símbolo máximo de uma cultura produzindo mortes anônimas, sem falar sobre outra que retrata pessoas espatifadas no chão após ter cometido suicídio. O que torna todos esses quadros tão fortes e instigantes é a dualidade em representar uma cena traumática que, por sua vez, rapidamente pode se tornar comum, fazendo parte de nossas vidas.

\* \* \*

Uma vez que você entende a “Pop” nunca mais você vê o signo da mesma maneira.

Warhol

É notório o distanciamento artístico de Warhol em relação à fatura, à gestualidade, à transubstanciação da matéria em subjetividade. Graças a ele Warhol se despede do designer gráfico de propaganda e se inicia no “grande” mundo da arte. Sua capacidade de apagar os resquícios expressionistas, mesmo em relação aos seus antecessores Rauschenberg e Johns, é impressionante. A utilização em série da mesma imagem, por mais que ela apresente sempre diferenças, contribuiu muito para a serialidade minimalista posterior. Warhol incorporou grandes conquistas do expressionismo abstrato, por exemplo, a tinta metálica de Pollock, transpondo-a para os grandes monocromos, confere um aspecto simbólico e paradoxal a essas imagens mecânicas. No caso do *dripping*, Warhol subverte o efeito produzido pela gestualidade ritual de Pollock pelo gesto comum de urinar sobre as telas produzindo oxidações. Essas atitudes, deliberadamente irônicas, muitas vezes levam a uma interpretação errônea do

que o artista moderno entende pela dimensão técnica. Há um diálogo muito esclarecedor entre Buchloh e Warhol no que tange às diferentes concepções de técnica.

“Buchloh: Você não acha que há uma diferença de atitude no que diz respeito à técnica na série de pinturas *Oxidation* ou *Rorschach*? Elas não celebram a técnica, se celebram algo, seria o oposto.

Warhol: Não, eu sei, mas também tinham técnica. Se pedisse a alguém para realizar uma pintura *Oxidation*, e se ela não pensasse a respeito, a pintura se tornaria caótica.

Buchloh: Esta é uma definição diferente de técnica. A mudança que ocorreu no seu trabalho nos últimos cinco anos não o incomoda? O retorno à figuração, o retorno a um procedimento manual, não haveria um conflito com o seu próprio trabalho e sua história?

Warhol: Não, porque estou fazendo o mesmo quadro... Se eu continuasse a fazer as sopas *Campbell*, sim, mas todo mundo faz, no fundo, apenas uma pintura. Seria uma boa idéia realizar a mesma pintura várias vezes apenas quando necessitasse de dinheiro, pois, no final das contas, é só mediante ela que o público recorda de você de qualquer modo...”

Vale a pena distinguir o conceito de técnica elaborado pelo crítico e pelo artista. Warhol tem uma noção muito mais próxima da *tekne* antiga, a técnica entendida como uma virtualidade como diz Francastel, em contraposição a uma interpretação mecanicista da técnica. Se o artista pinta sempre o mesmo quadro, é a técnica que aponta novas possibilidades. O que Buchloh cobra de Warhol é justamente um distanciamento conceitual em relação ao trabalho do artista:

“Buchloh: O fato de que as pessoas agora pretendam novamente que a pintura seja algo criativo e habilmente executado, e que dependa da competência artística – parece haver uma reviravolta das idéias dos anos sessenta – você não vê um problema nisso? Pois vejo em suas pinturas recentes que elas se distanciam de tudo isso. De fato as pinturas *Oxidation* e *Rorschach* parecem bem polêmicas?

Warhol: Não, mas naquele tempo elas poderiam se adequar às pinturas conceituais, ou algo assim.”

Em mais uma resposta negativa vemos como o artista embaralha o crítico ao dizer que elas poderiam ser conceituais, embora dependam de uma técnica. Buchloh, sempre insatisfeito com as respostas traiçoeiras de Warhol, volta a criticar a retomada da pintura nos anos 80 que, segundo ele, seria conservadora por reintroduzir noções ultrapassadas de originalidade, fatura, habilidade, personalidade etc.

“Buchloh: Nunca entendi ao certo porque tudo mudou desse jeito, porque repentinamente as pessoas começaram a olhar para as pinturas como se nada tivesse acontecido.

Warhol: É como nos anos sessenta quando encontramos as primeiras *drag queens*, que pensavam serem as primeiras a fazer isso. Acreditaram serem

11. WARHOL. "An Interview". In *October Files*. Op. cit., p. 125.

as únicas pessoas que imaginaram se tornar uma *drag queen*, o que é algo estranho. Como se tivessem inventado isso, e, no entanto, tudo se torna novo, o que é muito interessante"<sup>11</sup>.

Se o pintor pinta o mesmo quadro, o que interessa é como joga com as aparências, a maquiagem e a maquinaria da pintura, para mantê-la viva diante de um público sempre renovado.

Warhol muitas vezes jogou com valores comerciais num meio cultural que a qualquer custo procura escamotear esses valores. Isso em particular agradou bastante os novos ricos que, pela primeira vez, puderam comprar arte à vontade. Em contrapartida, quando era um designer comercial, sempre conferiu aos seus produtos, paradoxalmente, uma aura artística. Ao fazer do ateliê uma fábrica, sabia que dificilmente estaria produzindo outra coisa do que mercadorias: "A Fábrica é tão conveniente como qualquer outro lugar. É um lugar onde se constroem coisas, é um lugar onde faço meu trabalho. No meu trabalho artístico, a pintura à mão tomaria muito tempo, em todo caso, essa não é a época em que vivemos. Meios mecânicos são atuais e ao utilizá-los consigo mais arte para mais pessoas. A arte deveria ser para qualquer um."

12. WARHOL. *Idem*, p.5.

A originalidade de Warhol está em incorporar novas técnicas de reprodução do mundo sem se deixar dominar por elas, conferindo-lhes nova dimensão, nova virtualidade. Vivemos em um mundo em que os objetos artísticos se tornaram cada vez mais mercantilizados. Os museus, que antes guardavam obras, se tornaram grandes empreendimentos capitalistas. Ao jogar com a dualidade perversa da obra da arte no mundo, Warhol soube explorar novos rumos para a arte contemporânea sem cair no niilismo estéril ou na ingenuidade romântica.

No mundo de hoje, o que está em jogo não é mais a contemplação da natureza, mas a utilização de imagens cada vez mais artificiais. Se a técnica conforma os sentidos, mais do que nunca as novas tecnologias interferem na nossa maneira de ver e interpretar o mundo. A natureza não é mais o anteparo último que permite ao artista verificar se o seu esquema representacional está correto ou não. Não há mais espaço para a dúvida de Cézanne. Interpretações que se apóiam na mimese para dar sentido ao trabalho artístico se tornam cada vez mais problemáticas. Temos dificuldade em aplicar critérios fenomenológicos quando a pintura se torna cada vez mais auto-referente e passa a comentar um mundo virtual.

O excesso de citações nas obras contemporâneas é notável. Se, por um lado, a utilização cada vez maior de imagens produz um impacto imediato no espectador, essa relação está, entretanto, muitas vezes mediada por um texto explicativo. Saímos da era da contemplação e entramos na era da informação. O espectador não deseja mais se confrontar com o inefável, o incerto, indecifrável, transcendente, busca antes decifrar o mais rápido possível a imagem que tem diante de si. Warhol teve um papel fundamental nessa mudança de paradigma da arte contemporânea, onde a obra muitas vezes merece apenas 15 minutos da atenção do observador.

\* \* \*

É um erro definir o homem como natural, este não existe mais, é o homem artificial, de artifício, que hoje encontramos. Não existe mais natureza. Ainda partimos da observação da natureza, quando na verdade há muito deveríamos partir somente da observação do artifício. É por isso que tudo está tão caótico, tão falso, tão infeliz, tão tremendamente confuso.

Thomas Bernhard

Todos meus filmes são artificiais, mas tudo é de alguma maneira artificial.

Não sei ao certo onde o artificial acaba e o real começa.

Andy Warhol

Os quadros sobre Marilyn Monroe indicam outro aspecto a ser explorado. O artista pinta ao mesmo tempo em que maquia as imagens. Aspectos da atriz se transformam à medida que são maquiados -pintados diferentemente, a ponto de termos numa tela apenas o registro do lábio envolto em um batom vermelho. A maquiagem nos leva a uma descrição conhecida de Baudelaire sobre o pintor da vida moderna, texto onde se encontram semelhanças notáveis entre Warhol e o pintor moderno.

Baudelaire nos diz que, na vida moderna, o movimento rápido das coisas leva o artista a igual velocidade de execução, exatamente o que a técnica de *silkscreen* propicia. É um pintor de modos, é um observador, *flaneur*, filósofo, *dândi*, algumas vezes poeta, é o pintor das circunstâncias e de tudo que sugere o eterno<sup>13</sup>. A dualidade entre o efêmero e o eterno, o fugitivo e o infinito, analisada acima na série dos retratos de Warhol, já se encontra em Baudelaire. Este afirma que gostaria de acreditar que monsieur G. não existe, nada mais sendo do que um anônimo na multidão, como no epitáfio desejado por Warhol. Baudelaire lembra ainda que o artista moderno é viajado, cosmopolita, ligado a um jornal inglês, o que nos remete à *death series* de Warhol que se inicia apresentando uma capa de um jornal. O pintor moderno tem a sensibilidade de uma criança convalescente. O que sugere Warhol com sua palidez albina? Cabe ainda lembrar que Stoichita, ao analisar heterônimos de Warhol, sugere que Mickey Mouse seria um deles, visto que nasceram no mesmo ano, 1928, como Pinóquio para De Chirico – bonecos atemporais advindos da infância. Warhol chega a dizer que gostaria de ser uma máquina.

O artista moderno se interessa vivamente pelas coisas, por mais triviais que sejam, e o mundo é seu domínio. “Se você quiser saber tudo sobre Andy Warhol, veja a superfície das minhas pinturas, filmes e eu, isto sou eu. Não há nada atrás”. A fábrica - ateliê de Warhol - tornou-se célebre como o *spot*, ponto de encontro da *foule pop* nova-iorquina. Ele sempre se fascinou pelas massas: “Gostaria que todos pensassem igual, a Rússia está fazendo isso com seu governo, aqui tudo acontece por si só”<sup>14</sup>. Ou na série sobre Mao, onde o líder da revolução cultural é maquiado como imagem de culto.

Em cada uma de suas obras o pintor moderno busca a ressurreição.

13. BAUDELAIRE. “Le Peintre dans la vie Moderne”. In *Oeuvres*. Paris: Pléiade, 1954, p. 885.

14. WARHOL. Apud FOSTER. “Death in America”. In *October Files*. Op. cit., p. 75.

15. BAUDELAIRE.  
*Op. cit.*, p. 896.

Como afirma Baudelaire, ele diz a qualquer coisa: “Lázaro, levante-se”<sup>15</sup>. Suas obras são feitas com a rapidez do *crayon*, como se a execução não fosse rápida o suficiente para captar a imagem que já se tornou fantasma.

A execução se torna inconsciente ou mecânica e, muitas vezes, de tal forma repetitiva que se torna tediosa: “Eu me canso tanto da pintura, já tentei muitas vezes abrir mão dela, se fosse possível viver do cinema ou do jornalismo... É tão chato pintar sempre a mesma coisa”<sup>16</sup>. Frase mais *dândi* do que essa é impossível!

16 WARHOL. *Apud*  
BUCHLOH, B. “Andy  
Warhol’s One Dimensional  
art”. In *October Files*.  
*Op. cit.*, p. 41.

As semelhanças não param. Em outro momento, Baudelaire diz que G. atribui grande importância aos fundos e que tem o talento misterioso do colorista. No capítulo em que elogia a maquiagem, fala que a mulher “deve ser mágica e sobrenatural, deve chocar, deve dourar-se para ser adorada... o artista-filósofo encontrará facilmente a legitimação de todas as práticas empregada, o tempo todo, pelas mulheres para consolidar e divinizar, por assim dizer, uma beleza frágil. Os procedimentos são inumeráveis, mas, para se restringir àquilo que nosso tempo denomina vulgarmente maquiagem, cujo fim é fazer desaparecer da face às manchas que a natureza semeou de maneira ultrajante. Cria-se também uma unidade abstrata no grão e na cor da pele que aproxima o ser humano da estátua, ou seja, um ser divino e superior”<sup>17</sup>. Isto não é uma descrição perfeita da Marilyn? Quantas vezes o próprio Warhol se maquiava e se fantasiava, retomando a atitude provocativa de *Rose Sélavy* de Duchamp?

17. BAUDELAIRE.  
*Op. cit.*, p. 913.

Por fim, Baudelaire afirma que o artista moderno atravessa os longos desvios da *high life* e da *low life* – da mesma forma que Warhol jogava continuamente ao fazer grande arte no mundo da propaganda e fazer propaganda no mundo da grande arte<sup>18</sup>. No capítulo final, Baudelaire fala da originalidade com que G. retrata os carros, assim como Warhol, que transforma em máquinas mortíferas esse símbolo máximo do consumo americano. Baudelaire afirma que não podemos atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza, o artista moderno vive do artifício e para o artifício, por sua vez, Warhol é ponto máximo desse artificialismo levado às últimas consequências.

18. *Ver a este respeito o*  
*ensaio de BUCHLOH.*  
*Op. cit.*, p. 3.

*Marco Giannotti é artista plástico e docente do Departamento de Artes Plásticas da Escola de*  
*Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.*