

A LINGUAGEM DO SIMULACRO EM ANDY WARHOL

Daniele Ribeiro Fortuna

drfortuna@hotmail.com

<http://lattes.cnpq.br/6878135619418108>

RESUMO

Um dos precursores da Arte *Pop*, Andy Warhol utilizou em seu trabalho fontes urbanas antes desprezadas pelos artistas plásticos, como a comunicação de massa e os detritos, dessacralizando a obra de arte. Em seu trabalho, nota-se uma fixação no simulacro, segundo a qual importa menos o original do que a cópia. A melancolia também está presente em sua arte, através das imagens violentas repetidas indefinidamente. Por meio da linguagem utilizada em sua produção artística, bem como da melancolia e do simulacro, Warhol busca comunicar suas ideias e estabelecer uma nova aproximação perceptiva do real.

Palavras-chaves: Andy Warhol; Arte *Pop*; Linguagem.

ABSTRACT

One of the precursors of Pop Art, Andy Warhol made use of urban sources previously rejected by plastic artists in his work, as mass communication and rubbish, turning secular the work of art. In his work, it is possible to notice a fixation in the simulacrum, according to which the original is less important than its copy. Melancholy also appears in his art through violent images indefinitely repeated. Throughout the language he created in his artistic work, as well as melancholy and simulacrum, Warhol seeks to communicate his ideas and establish a new perceptive approach of the real.

Keywords: Andy Warhol; Pop Art; Language

Principal representante da Arte *Pop*, Andy Warhol é considerado um dos maiores artistas plásticos da atualidade. Sua obra sofreu influência de diversas fontes, incluindo o cinema, o jornalismo e até mesmo os detritos urbanos. Mas foi na comunicação de massa e nos eventos urbanos que Warhol parece ter encontrado sua maior inspiração. Fotos de artistas de cinema, de cantores de rock, de celebridades, latas de sopa, notas de dólar, tudo podia se transformar em obra de arte.

Temas como suicídio, acidentes de carro, mortes por eletrocução em cadeira elétrica também foram foco da sua atenção. Warhol reproduzia indefinidamente tais imagens evidenciando sua fixação no simulacro, na cópia sem original. Através da linguagem utilizada em suas obras de arte, Andy Warhol buscava comunicar suas ideias, seu fascínio pela comunicação de massa, seu ceticismo, sua ironia, sua visão

democrática da arte. Mas antes de avançar, faz-se necessário conhecer um pouco mais da Arte *Pop*.

Um breve histórico

Em seu livro *The return of the real*, Hal Foster (2001) analisa a corrente minimalista das neo-vanguardas. Ele afirma que a maior parte dos críticos e artistas dessa corrente se manteve pessimista em relação ao realismo, remanescente da arte do século XIX. De fato, mesmo quando surgia um interesse a respeito do tema, nas décadas de 1970 e 1980, este continuava sendo visto de forma negativa.

Entretanto, desde 1960, outros ramos da arte, como o novo realismo e uma das suas vertentes, a arte *pop*, se comprometeram com a tendência realista. O novo realismo foi um movimento que surgiu nos Estados Unidos entre o final da década de 1950 e início dos anos 60. Em novembro de 1962, a galeria Sidney Janis, em Nova York, exibiu trabalhos de artistas de cinco países, elaborados em um estilo chamado 'novo realismo'. Brian O'Doherty, um crítico do jornal *The New York Times*, descreveu a mostra como a primeira grande exibição de Nova York, de '*Pop Art*' — um nome considerado, pelos críticos, melhor do que 'novo realismo'.

O jornalista definia o 'alvo' dessa nova arte como "banalidade massificada — produtos padronizados e inocentes da nossa sociedade industrial afastados de seu contexto e revelados na sua nudez espiritual [...]. A arte 'Pop' (ou o 'Novo Realismo') é uma tendência definitiva, um movimento possível [...]"(O'DOERTY apud MAHSUN, 1987, p. 9).¹

Em dezembro do mesmo ano, um simpósio sobre o assunto aconteceu no Museu de Arte Moderna de Nova York. Os artistas em discussão já haviam recebido várias denominações, como 'factualistas', 'neo-dadaístas' etc. Porém, o nome '*pop art*' acabou sendo escolhido, porque parecia ser o que melhor descrevia o fenômeno. O termo 'novo

1 Mass banality — the innocent, standardized products of our industrial society taken out of their context and revealed in their spiritual nakedness [...]. 'Pop' (or 'New Realist') art is a definite trend, a possible movement [...]

realismo' passou a ser rejeitado, já que havia sido aplicado a uma grande variedade de movimentos.

Naquela época, os artistas começaram a questionar radicalmente a hierarquia dos valores não-figurativos e o expressionismo abstrato — tendência que havia predominado até então — perdeu sua força. De acordo com Ana Cristina Chiara, o realismo moderno se defronta no século XX:

com as novas condições de vida geradas por um sistema técnico, industrial, científico e informacional, que voltam os sentidos do artista para uma necessidade de expressão cada vez mais próxima do estilo naturalista: 'a realidade supera a ficção' parece indicar o teor dos manifestos da corrente artística que se convencionou chamar de os *novos realistas*. (CHIARA, 2004, p. 28-29)

Os novos realistas ou artistas *pop* passam, então, a focar sua atenção para as coisas do mundo — “Muito longe de refutar o mundo contemporâneo, a vanguarda prefere nele inserir-se. Sua visão das coisas se inspira no senso da natureza moderna, que é a da fábrica e da cidade, da publicidade e dos *mass media*, da ciência e da técnica.” (RESTANY, 1979, p. 23).

Depois de anos dedicados ao abstracionismo, a arte volta a “recolocar o pé na terra para criar os fins e os meios de uma sensibilidade adaptada às aberturas da ciência e das técnicas contemporâneas” (RESTANY, 1979, p. 28).

Começa a surgir uma nova aproximação perceptiva do real, que vai se ligar às linguagens da publicidade e dos *mass media*. Robert Rauschenberg e Jasper Johns foram duas figuras centrais dessa nova tendência. Suas obras já haviam sido exibidas em 'Sixteen Americans', mostra organizada em 1959, pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, que se não marcou o fim da influência dos expressionistas abstratos, revelou ao mundo que estes haviam perdido muito de sua força:

Como o crítico Harold Rosenberg afirmou no *The New Yorker*, a mostra dos 'Novos realistas atingiu o cenário artístico de Nova York com a força de um terremoto. Em uma semana, tremores se espalharam por centros de arte através do país... A política da arte pressentiu o início de uma

crise. Seria o tão anunciado destronamento do Expressionismo Abstrato?’ (BOURDON, 1989, p. 136)²

Era o surgimento de uma geração mais impessoal e racional de artistas, que exaltavam o senso do maravilhoso da natureza moderna, apropriando-se de fragmentos do real para fins poéticos e refletindo acerca da autonomia expressiva do objeto. A evolução tecnológica e industrial ocorrida nos anos anteriores também influenciou essa nova expressão da arte. A racionalidade do capitalismo industrial começava, então, a se refletir na linguagem desses artistas:

Os novos realistas consideraram o batismo artístico do objeto como um acontecimento capital e dele extraíram a lição transcendental. Cada fragmento do real e do qual se apropriaram mostrou-se por isso mesmo investido de um potencial de expressividade absoluta e geral, fim e meio de todas as linguagens objetivas. [...] Nascido de uma reação contra o conformismo não-figurativo, sustentado por um método de ação e uma fórmula de sensibilidade, o novo realismo acabou por encarnar em dez anos o início atualizado desse humanismo tecnológico que é a única garantia racional e razoável de um segundo renascimento. (RESTANY, 1979, p. 37-38)

Valorizando a técnica, a natureza industrial e urbana, os novos realistas retomaram, com força maior, a idéia do *readymade*, de Marcel Duchamp, segundo a qual objetos manufaturados podiam transformar-se em obra de arte. Duchamp utilizou em seu trabalho objetos como mictórios, rodas de bicicletas, janelas e gaiolas. Influenciados pelo artista plástico francês, os novos realistas passaram a imitá-lo, fazendo esculturas inusitadas a partir de simples artefatos. Na verdade, foi a partir da obra de Marcel Duchamp que o culto ao objeto tomou impulso. Suas idéias prepararam o caminho para a vertente *pop*.

2 As the critic Harold Rosenberg reported in The New Yorker, the ‘New Realists’ exhibition ‘hit the New York art world with the force of an earthquake. Within a week, tremors had spread to art centers throughout the country... Art politics sensed the buildup of a crisis. Was this the long-heralded dethronement of Abstract Expressionism?’

Na década de 1950, o crítico de arte inglês Lawrence Allowey usou, pela primeira vez, o termo *pop art* para se referir a artistas que utilizavam em seu trabalho fontes populares de arte — “popular art sources” (BOURDON, 1989, p. 136) —, como cinema, ficção científica, anúncios, jogos e heróis dos *mass media* — “uma característica fundamental da arte pop é que esta não apenas retira seu objeto do imaginário comum, mas também freqüentemente utiliza o estilo de várias mídias populares — posters, histórias em quadrinho, anúncios e ilustrações comerciais”. (ATKINSON, 1989, p. 160)³

Entretanto, como afirmado anteriormente, *Pop* só se tornou o nome de um novo movimento quando o Museu de Arte Moderna de Nova York promoveu o seminário ‘Symposium on Pop Art’, que incluía, entre seus participantes, nomes como Warhol, Lichtenstein, Rosenquist, George Segal e Marcel Duchamp — a quem muitos atribuem a responsabilidade pelo desenvolvimento dessa nova estética.

A arte *pop* busca uma nova forma de se aproximar da realidade, valorizando elementos antes desprezados, como o lixo, os detritos urbanos, os objetos comuns. Seus artistas conferem um novo sentido à natureza, incluindo nela a técnica, a cidade, a publicidade e a indústria, e procuram integrar-se ao real de forma direta e imediata:

O realismo tem sua fé fundamental, que é a objetividade da consignação. O realismo não discute nem o contexto nem o cenário de sua vida: identifica-se como real, nele se insere, se integra. As intenções ou segundas intenções, os engajamentos ou as reservas vêm em seguida. (RESTANY, 1979, p. 140)

Cada fragmento do real é valorizado, porque se considera que possua um potencial artístico genuíno. O objeto está no centro dessa vertente e, através dele, pretende-se atingir uma precisão “na apropriação perceptiva” (RESTANY, 1979, p. 153). Elementos da realidade objetiva são utilizados para dar sentido à revolta individual desses artistas, que se consideram “naturalistas de um tipo especial” (RESTANY, 1979, p. 154), pois mais do que representar, almejam apresentar a natureza moderna, ou seja, eles não buscam somente retratar a realidade, mas criar algo novo a partir dela.

3 A central feature of pop art is not only that it takes its subject from the common imagery but that it often utilizes the style of various popular media — posters, the comics, advertisements and commercial illustrations.

A arte *pop* é uma arte de aceitação, de reaproveitamento de tudo o que faz parte do cotidiano: “Antes de mais nada [...] é uma arte de aceitação — não de rejeição. Esta aceitação é representada por sua habilidade de abarcar uma gama de imagens recolhidas de fontes do cotidiano, que haviam sido excluídas da esfera da arte refinada.” (FINCH, 1968, p. 6)⁴

O simulacro

De acordo com Roland Barthes (1989, p. 233), no artigo “That old thing: art...” a arte *pop* se caracteriza por utilizar o que é desprezado pela sociedade. Imagens da cultura de massa, consideradas como vulgares, sem nenhum valor estético, tornam-se material para os artistas. Outra marca importante, segundo o filósofo francês, é a repetição, a qual acaba implicando o surgimento de uma temporalidade diferente. Referindo-se à obra de Andy Warhol, Barthes afirma:

O objeto warholiano [...] abole nele mesmo o patos do tempo, porque este patos está sempre ligado ao sentimento de que algo nasceu e morrerá, e que é possível resistir a esta morte somente ao transformar o objeto em uma segunda coisa, que não se parece com a primeira. Para a Arte *Pop*, é importante que as coisas sejam ‘finitas’, que trabalhem (existe um trabalho?) de acordo com a organização do destino (nascimento, vida, morte). (BARTHES, 1989, p. 234-325)⁵

Dessa forma, a Arte *Pop* reflete a temporalidade da vida e dos objetos, e está realmente inserida na era da reprodutibilidade técnica, sobre a qual tratou Walter Benjamin (1987), já que sua linguagem não tem a pretensão de criar uma obra de arte única, durável, cuja aura lhe confira um estatuto quase sagrado. Nesse sentido, o

4Above all [...] it is an art of acceptance — not of rejection. This acceptance is represented by its ability to encompass a range of imagery taken from everyday sources which had previously been excluded from the sphere of fine art.

5The warholian subject [...] abolishes the pathos of time in himself, because this pathos is always linked to the feeling that something has appeared, will die, and that one’s death is opposed only by being transformed into a second something which does not resemble the first. For pop art, it is important that things be ‘finite’, that work (is there a work?) be given the internal organization of a destiny (birth, life, death).

universo cotidiano é um conjunto de coisas a ser apropriado da melhor maneira possível e tudo o que está nele pode ser transformado em arte. O objeto pode ser repetido e reproduzido infinitas vezes e essa reprodução e repetição acabam por se constituir em um outro novo objeto, que, por sua vez, dá origem a uma obra de arte. A sucata, o lixo, o detrito são apenas alguns elementos dessa construção artística: “O mundo do produto *Standard*, da lata de lixo ou do cartaz é um quadro permanente; destaquemos dele um fragmento: seu valor de significância universal é igual ao do conjunto, é a parte tomada pelo todo”. (BARTHES, 1989, p. 155)

Para Sam Hunter:

A arte *pop* leva mais longe as referências à realidade de modo a abranger o tema, as técnicas de apresentação e as formas dos meios de comunicação de massa; é uma arte de citações formais e anedóticas, extraída de histórias em quadrinhos, cartazes, anúncios de lojas e sinais formados com letras. (HUNTER, 1975, p. 141)

Se os artistas de correntes anteriores, como os cubistas, selecionavam objetos que lhes eram familiares, íntimos e confortáveis, os artistas *pop* passaram a utilizar coisas também familiares, mas públicas e até perturbadoras. Antes ninguém consideraria a hipótese de transformar, por exemplo, uma lata de sopa em uma obra de arte, porque esta pertencia a uma instância sacralizada, separada do cotidiano. Mas a Arte *pop* modificou este conceito, fazendo com que arte e vida se transformassem numa coisa só, tornando “a obra de arte uma experiência a ser sentida de maneira muito mais direta do que as precedentes formas de Pintura e Escultura jamais o permitiram antes” (SOLOMON, 1975, p. 234). A intenção era apagar toda a hierarquia entre obras de artes e outros tipos de objetos ou ‘ocorrências’ no mundo. Para o artista *pop*, “os objetos possuem realmente poderes e atributos misteriosos, novas e estranhas espécies de beleza e, mesmo, sexualidade” (SOLOMON, 1975, p. 234).

A arte começa a ser vista como uma forma de expandir a experiência de vida, na sociedade tecnológica, e não mais como um objeto que incita estados ‘metafísicos’ ou ‘abstratos’ — “não visa à revelação, mas ao divertimento ou persuasão, focando nos elementos ‘desprezíveis’ que são tão importantes para a nossa sociedade urbana”

(ATKINSON, 1989, p.163).⁶ Segundo Carol Anne Mahsun (1987, p. 29), “a Arte existe para proporcionar um encontro e total numa intensidade de nível comparável à própria vida”.⁷ Ela cita como exemplo Claes Oldenburg:

Claes Oldenburg alega apoiar uma arte que faz mais do que ‘sentar sobre seu traseiro em um museu’, uma arte despreziosa que é ao mesmo tempo ‘político-erótico-mística’, comprometida com a ‘porcaria’ do dia-a-dia. Ele é a favor de uma arte de novos começos, que podem ser cômicos, violentos ou o que seja, em sua imitação do ser humano. Como ele afirma: ‘Eu sou a favor de uma arte que retira suas formas das linhas da própria vida, que torce e amplia e acumula e cospe e pinga, e é pesada e vulgar e áspera e doce e estúpida como a própria vida’ (MAHSUN, 1987, p. 29).⁸

Além de Claes Oldenburg, artistas como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Patrick Caulfield, Richard Hamilton, Bob Graham, Joe Tilson, Jim Dine, George Segal e Andy Warhol estiveram à frente desse movimento, nas décadas de 1960 e 1970. Entretanto, aqui, interessa particularmente a obra de Warhol, boa parte da qual baseada no simulacro — uma imagem que abandona o referencial — e através da qual o artista busca comunicar sua visão de mundo.

Para explicar o que é essa arte ‘simulacral’, Hal Foster cita como exemplo a série “Death in America”, de Andy Warhol, do início dos anos 60, que retrata cadeiras elétricas, suicídios, bombas atômicas e acidentes de carro. A leitura do simulacro do *pop* de Andy Warhol é desenvolvida pela crítica associada ao pós-estruturalismo, para a qual Warhol é *pop* e a noção de simulacro — crucial nessa crítica pós-estruturalista da representação —, muitas vezes parece depender do exemplo do artista americano. Referindo-se a Roland Barthes — segundo o qual “o que a arte pop quer é dessimbolar o objeto”⁹ —, Hal

6 aim not at revelation, but rather at entertainment or persuasion, focusing on the ‘huckster’ elements that are so important to our urban society.

7 Art exists to provide a total and direct encounter on a level of intensity comparable to life itself.

8 Claes Oldenburg claims to support an art that does more than ‘sit on its ass in a museum’, an unpretentious art that is at once ‘political-erotic-mystical’, engaged in ‘the everyday crap’ of life. He is for an art of new beginnings that can be comic, violent or whatever, in its imitation of the human being. As he says: ‘I am for an art that takes its form from the lines of life itself, that twists and extends and accumulates and spits and drips, and is heavy and coarse and blunt and sweet and stupid as life itself’.

9 what pop art wants is to desymbolize the object

Foster (BARTHES apud FOSTER, 2001, p. 128) acredita que essa dessimbolização do objeto acarreta a destituição da imagem de qualquer significado profundo, inserindo-a em uma superfície do simulacro, sem necessariamente manter algum ponto de contato com a realidade. Nesse processo, o autor/artista também se veria ‘destituído’ de importância — “ele mesmo não tem nenhuma profundidade: é somente a superfície de suas pinturas, sem significado, sem nenhum tipo de intenção” (RESTANY, 1979, p. 155).

E essa atitude também pode ser exemplificada pela a postura de alguns artistas, notadamente Andy Warhol, que repudiava a chamada ‘invenção artística’, copiando rótulos e cartazes de produtos vendidos em supermercados. Ele negava a originalidade e a singularidade da arte, criando pinturas e esculturas virtualmente idênticas. Seu interesse pela produção em massa, comércio e dinheiro ficava evidente pela forma como o artista batizou seu estúdio: ‘fábrica’ (‘factory’). Warhol (WARHOL apud BOURDON, 1989, p. 90) afirmava: “Eu só retrato coisas que eu sempre achei bonitas, coisas que se usam todos os dias e nunca se pensa a respeito. Eu estou trabalhando com sopas e estou fazendo algumas pinturas de dinheiro. Eu faço somente porque eu gosto”.¹⁰

Na sua vida pessoal, seu comportamento também ratificava essa postura. Em 1968, depois de se recuperar de um atentado que quase lhe tirou a vida — uma das atrizes com quem trabalhou, lhe deu um tiro —, Warhol (WARHOL apud BOURDON, 1989, p. 7) disse a seguinte frase a um amigo: “Se ela tivesse feito quando a câmera estava ligada!”.¹¹ Dessa forma, vida, arte, mídia e espetáculo se uniam para formar uma coisa só. E, com sua postura e suas declarações polêmicas, o artista parecia sempre ironizar o ‘fazer sagrado da arte’.

Críticos e historiadores sempre associaram o trabalho de Warhol a diferentes temas — o mundo da moda, das celebridades, a cultura *gay* etc. —, numa integração com a economia dos signos-mercadoria. De acordo com David Bourdon (1989, p. 7), o artista construiu sua carreira, apropriando-se de imagens e produtos famosos para promover sua própria reputação: “Apropriando-se antecipadamente da fama de seus objetos – da sopa

10 I just paint things I always thought were beautiful, things you use every day and never think about. I'm working on soups, and I've been doing some paintings of money. I just do it because I like it.

11 If only she had done it while the camera was on!

Campbell e a Coca-Cola a Marilyn Monroe e Elvis Presley — ele explorou com sucesso seu próprio nome e rosto nas mercadorias que se tornaram reconhecidas — e valorizadas — ao redor do mundo.”¹²

Entretanto, outros críticos, como o historiador de arte americano Thomas Crow (CROW apud FOSTER, 2001), vão além da superficialidade e das aparências, afirmando que sob a superfície glamourosa do fetichismo da mercadoria e das estrelas da mídia existe “a realidade do sofrimento e da morte” (FOSTER, 2001, p. 130).¹³ Crow acredita que Warhol expõe um ‘consumo complacente’ através do ‘fato brutal’ do acidente e da mortalidade — “Ele [Warhol] sentia-se atraído pelas feridas abertas da política americana” (CROW apud FOSTER, 2001, p. 130).¹⁴ Segundo Hal Foster (2001, p. 130), Warhol pertencia “à tradição popular americana de ‘dizer a verdade’”.¹⁵ Para David Bourdon (1989, p. 9), em suas pinturas baseadas em fotos de jornais, Andy Warhol “nos faz olhar de uma nova maneira para algumas das violências familiares e dolorosas que marcam a cena americana: os conflitos raciais que periodicamente emergem em nossas cidades e a confusão crônica das batidas de automóveis.”¹⁶

De acordo com Gregory Battcock (1975, p. 39), “a obra de Warhol também enfatiza e advoga a conscientização da condição do homem e tem o seu próprio humanismo, a sua própria realidade”. As imagens repetidas indefinidamente — na repetição estaria o grande impacto de sua obra —, tanto em seu trabalho com a fotografia e a pintura, como em sua produção cinematográfica, têm por finalidade revelar uma visão intensificada da realidade exterior. Em relação ao trabalho cinematográfico de Andy Warhol, está o melhor exemplo do que seria essa visão intensificada da realidade exterior,

12 By preempting the celebrity of his subjects — from Campbell’s Soup and Coca-Cola to Marilyn Monroe and Elvis Presley — he parlayed his own name and face into commercial commodities that became recognized — and valued — around the world”.

13 the reality of suffering and death

14 He [Warhol] was attracted to the open sores in American political life.

15 to the popular American tradition of ‘truth telling’

16 make us look anew at some of the distressingly familiar violence that marks the American scene: the racial conflicts that periodically erupt in our cities and the chronic mayhem of automobile collisions.

a qual sofre influência visível da linguagem dos *mass media*, principalmente da publicidade, de jornais e revistas:

Andy Warhol monta sua filmadora em frente ao prédio do Empire State e se contenta em deixá-la filmar aleatoriamente sem procurar conduzi-la ou reconstruir a realidade na sala de edição. [...] Em filmes e fotografias como essas, a ironia da afirmação atinge um alto grau de pureza. Um aparelho mecânico como a câmera é tudo que se necessita para esboçar configurações complexas dos objetos dentro da órbita criativa do artista [...].(FINCH, 1968, p. 56)¹⁷

Utilizando sua câmera, um instrumento mecânico, Warhol acreditava ser possível captar a realidade da maneira como ela é, em toda a sua pureza, como se estivesse sendo testemunhada por seus próprios olhos. A gravação era aleatória e não seguia nenhum tipo de roteiro ou uma edição posterior. Depois de pronta, transformava-se em um filme e, portanto, em uma obra de arte.

A melancolia

Sob o ponto de vista de Hal Foster, há uma outra forma de se analisar a obra de Warhol (além de meramente superficial ou engajada; ou baseada no referente ou no simulacro) e essa forma relaciona-se ao choque. Através de sua arte, Warhol se defende do choque que a realidade causa em si mesmo, buscando repeti-lo em seu trabalho.

Se não pode vencê-los, junte-se a eles, sugere Andy Warhol. E assim o artista expõe na obra a compulsão à repetição da sociedade capitalista serial de produção e consumo. Ao mergulhar totalmente nessa realidade, esta acaba sendo exposta; seu automatismo revelado, através da exemplificação excessiva: “quanto mais você olha para a mesma coisa, mais o sentido se esvai, e melhor e mais vazio você se sente” (WARHOL apud FOSTER, 2001, p. 131).¹⁸

17 Andy Wahrol sets up his movie-camera in front of the Empire State Building and is content to let it record what it will without attempting to bias it or to reconstruct its decal of reality in the cutting room. [...] In films and photographs like these, the irony of affirmation achieves a high degree of purity. A mechanical device like the camera is all that is required to draw complex configurations of objetcs within the creative orbit of the artist [...].

18 the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel

As primeiras pinturas de Warhol, baseadas em jornais, lidavam com temas ligados a celebridades da mídia, como a família real inglesa e estrelas de Hollywood. Entretanto, em seu terceiro trabalho nesse estilo (*129 Die*) o artista introduziu um assunto que acabou se tornando central em sua arte: a questão das mortes violentas e/ou acidentais que ocorriam nas grandes cidades.

Warhol abandonou a pintura e passou adotar a técnica de *silkscreen*, processo que possibilitava que ele produzisse mais fácil e rapidamente — “Pinturas são muito duras”, Warhol (WARHOL apud BOURDON, 1989, p. 131) declarou em entrevista à revista *Times*: “As coisas que eu quero mostrar são mecânicas. Máquinas têm menos problemas. Eu gostaria de ser uma máquina [...]”.¹⁹ Sobre o uso do *silkscreen*, Warhol também afirmou:

[...] Eu acho que seria incrível ser capaz de transformar estilos. [...] Provavelmente esta é uma razão pela qual eu agora estou usando *silkscreen*. Eu acho que alguém seria capaz de fazer todas as minhas pinturas por mim. [...] Penso que seria incrível se mais pessoas utilizassem *silkscreen*, de forma que ninguém saberia se a pintura é minha ou de outra pessoa (SWENSON, 1989, p. 119).²⁰

Dessa forma, o artista coloca em discussão não somente a questão da autoria e da sua própria produção, relativizando a importância do criador da obra, como também da originalidade da arte e do que seria ‘digno’ de se transformar em uma obra de arte. Para Warhol, o que importa é o efeito que a obra pode causar no espectador, sendo estilo e originalidade questões secundárias em seu trabalho:

Minha próxima série será de fotos pornográficas. Elas vão parecer que estão em branco; quando as luzes negras forem acesas, será possível vê-las — grandes seios e... Se um policial entrar, será preciso somente apagar as luzes ou acender as regulares — como dizer que era pornografia? Mas eu ainda estou praticando. Segal fez uma escultura

19 Paintings are too hard. The things I want to show are mechanical. Machines have less problems. I'd like to be a machine.

20. [...] I think that would be so great, to be able to change styles. [...] That's probably one reason I'm using silk screens now. I think somebody would be able to do all my paintings for me. [...] I think it would be so great if more people took up silk screens so that no one would know whether my picture was mine or somebody else's

de duas pessoas fazendo amor, mas ele a retalhou toda. Acredito que tenha sido porque a considerou muito pornográfica para ser arte. De fato, era muito bonita, talvez excessivamente bem feita, ou talvez ele tenha se sentido um pouco protecionista a respeito da arte. Quando se lê Genêt, fica-se todo quente, e isso faz com que algumas pessoas não considerem sua literatura como arte. O que eu gosto a esse respeito é que nos faz esquecer do estilo e esse tipo de coisa; estilo não é realmente importante. (SWENSON, 1989, p. 121)²¹

Utilizando o *silkscreen*, Warhol começou a criar obras em série, tendo como tema dominante a morte, principalmente acidentes de carro — “‘Eu percebi que tudo o que eu estava fazendo devia ser Morte’, ele afirmou a G. R. Swenson. ‘Era Natal ou Dia do Trabalho — um feriado — e toda vez que eu ligava o rádio, ouvia algo como: ‘4 milhões vão morrer’. Isto deu início a tudo” (WARHOL apud BOURDON, 1989, p. 142).²²

Segundo David Bourdon, Andy Warhol encontrava matéria-prima para seu trabalho em revistas de cinema e tabloides populares. Realizando uma crítica à violência, ele multiplicava em tela fotos mórbidas de acidentes de carro, nas quais apareciam corpos humanos dependurados ou esmagados pelos veículos. Também se detinha em informações divulgadas por jornais, que previam quantas centenas de americanos iriam morrer em acidentes de trânsito, durante os feriados. Tais dados eram publicados com o objetivo de alertar os motoristas, mas o artista interpretava de outra forma. Ele acreditava que a previsão dessas fatalidades estimulava os motoristas a quererem fazer parte das estatísticas — “quando se vê uma figura horripilante muitas e muitas vezes [...], esta não tem realmente nenhum efeito” (BOURDON, 1989, p. 142).²³

Morte por suicídio e execuções eram outra obsessão de Warhol, que passou a utilizar fotos de pessoas no ato ou logo depois de terem se matado, e imagens de

21 My next series will be pornographic pictures. They will look blank; when you turn on the black lights, then you see them — big breasts and... If a cop came in, you could just flick out the lights or turn on the regular lights — how could you say that was pornography? But I’m still just practicing with these yet. Segal did a sculpture of two people making love, but he cut it all up, I guess because he thought it was too pornographic to be art. Actually it was very beautiful, perhaps a little too good, or he may feel a little protective about art. When you read Genêt you get all hot, and that makes some people say this is not art. The thing I like about it is that it makes you forget about style and that sort of thing; style isn’t really important.

22 I realized that everything I was doing must have been Death’, he told G. R. Swenson. ‘It was Christmas or Labor Day — a holiday — and every time you turned on the radio they said something like, ‘4 million are going to die’. That started it’.

23 when you see a gruesome picture over and over again [...] it doesn’t really have any effect

cadeiras elétricas — consideradas pelo artista como “uma maneira tipicamente americana de morrer” (BOURDON, 1989, p. 154).²⁴ Ele escolhia uma foto de uma cadeira elétrica vazia, isolada em uma sala ampla também vazia, e a utilizava para produzir e repetir em *silkscreen* um grande número de pinturas.

Em *The return of the real*, Hal Foster (2001, p. 132) lembra que, segundo Freud, a exposição e exemplificação exaustivas são claramente uma função da repetição — repetir o evento traumático (em ações, sonhos, imagens) de maneira a integrá-lo em uma ordem simbólica. Para Andy Warhol, ver diversas vezes uma figura horripilante acaba deixando de afetar o espectador. Porém, as repetições do artista americano em seus quadros, mais do que amortecem o choque, sugerem uma fixação do objeto na melancolia. Com isso, as repetições de Warhol não somente reproduzem o efeito traumático, mas também o produzem.

Para Jacques Lacan (1999), o traumático se configura como um encontro perdido com o real. Nesse sentido, Cathy Caruth afirma que:

Em sua definição genérica, o trauma é descrito como a resposta a um evento ou eventos violentos inesperados ou arrebatadores, que não são inteiramente compreendidos quando acontecem, mas retornam mais tarde em *flash-backs*, pesadelos e outros fenômenos repetitivos. A experiência traumática sugere um determinado paradoxo: a visão mais direta de um evento violento pode ocorrer como uma inabilidade absoluta de conhecê-lo; a imediatez pode, paradoxalmente, tomar a forma de um atraso. A repetição de um evento traumático — que permanece não disponível para a consciência, mas intromete-se sempre na visão — sugere, portanto, uma relação maior com o evento, que se estende para além do que pode ser visto ou conhecido e que está intrinsecamente ligado ao atraso e à incompreensão que permanece no centro desta forma repetitiva de visão. (CARUTH, 2000, p. 111, 112)

Se o encontro foi ‘perdido’, o real não pode ser reproduzido ou representado — somente repetido. Por isso, ao tentar reproduzir o real, o artista já o transforma em algo diverso, que é apenas uma representação. O real só existe no momento mesmo em que

24 a typically American way to go

ocorre, nem antes, nem depois e, por isso, é impossível captá-lo enquanto ele acontece. Dessa forma, Hal Foster observa que:

[...] a repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma imagem pura, um significante separado). Antes, a repetição serve para retratar o real entendido como traumático. Mas esta mesma necessidade também aponta para o real, e nesse ponto o real rompe com o retrato da repetição. É uma ruptura menos no mundo que no sujeito – entre a percepção e a consciência do sujeito atingido pela imagem. (FOSTER, 2001, p. 132)²⁵

E essa ruptura (que afeta menos o mundo do que o sujeito), muitas vezes, pode se resumir em apenas um ponto. Lacan denomina o ponto traumático de *touché*. Para Barthes, este ponto se chama *punctum* e emerge da cena, atingindo o indivíduo como uma flecha, inesperada e totalmente por acaso, ainda que seu efeito possa se fazer sentir posteriormente. É o momento em que o fato que causa o trauma se dá, e que não se pode definir ou representar fielmente o que ocorre; também é aquilo que, numa imagem repetida, choca e afeta:

Neste espaço habitualmente unário [da foto], às vezes (mas, infelizmente, com raridade) um ‘detalhe’ me atrai. Sinto que basta sua presença pra mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior. Esse ‘detalhe’ é o *punctum* (o que me punge). (BARTHES, 1984, p. 68)

Segundo Barthes, o *punctum* se dá ao acaso e sem nenhum motivo. É como um raio, um estalo, um acontecimento que atinge o espectador inesperadamente, de forma rápida e ativa. Muitas vezes, o chamado *punctum* não surte efeitos imediatos, mas seu poder deixa marcas no sujeito, as quais podem se manifestar depois de um tempo. É algo que não pode ser definido ou nomeado, porque, para Barthes, o que se pode nomear, na realidade, não é capaz de provocar dor.

25 [...] repetition in Warhol is not reproduction in the sense of representation (of a referent) or simulation (of a pure image, a detached signifier). Rather, repetition serves to *screen* the real understood as traumatic. But this very need also *points* to the real, and at this point the real *ruptures* the screen of repetition. It is a rupture less in the world than in the subject — between the perception and the consciousness of a subject *touched* by an image.

O *punctum* está presente em qualquer obra de arte. Porém, no que diz respeito a Andy Warhol, o impacto provocado parece ser maior, principalmente nos trabalhos que resultaram na mostra “Death in America” (que retratou imagens que remetiam à morte, como acidentes de carro, suicídios e cadeiras elétricas). Utilizando a técnica de *silkscreen*, o artista produz e reproduz indefinidamente imagens traumáticas e, conseqüentemente, o choque.

Comunicação através da linguagem

Morte, vida, fama, publicidade, cinema, lixo, cinema, cultura urbana, cultura de massa, objetos do cotidiano. Todos esses elementos se unem para formar a linguagem artística de Andy Warhol. Através dessa linguagem, ele parece querer comunicar suas ideias. Warhol valoriza o simulacro em detrimento da obra de arte. As latas de sopa Campbell, as notas de dólar, a foto de Marilyn Monroe e de Elizabeth Taylor repetidas em *silkscreen* redimensionam a questão da sacralização da arte. É a substituição da invenção artística única pela cópia sem original, que pode ser repetida indefinidamente e até criada por qualquer um que domine essa ou qualquer outra técnica de reprodução.

Se por um lado, com tal atitude, Warhol parece querer banalizar a obra de arte, por outro, pode-se supor que seu objetivo é democratizá-la, tornando-a acessível a qualquer tipo de público. A arte não é mais uma instância separada, acessível somente a um público específico. Não é preciso ir até a um museu para apreciá-la como antes. Ela está presente nas ruas, na televisão, no jornal, na publicidade, no cinema etc. E qualquer objeto pode ser transformado numa obra de arte. Nada é desprezível.

Em sua linguagem, Warhol parece tentar ressimbolizar alguns conceitos. Na mostra intitulada “Death in America”, Warhol exibiu sua série de desastres juntamente com os retratos de Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor, conectando, dessa forma, fama e morte, e esvaziando de sentido a questão do luto e do impacto da morte, e insinuando a fugacidade da fama:

Utilizando esses efeitos e processos diferentes, Warhol conseguiu alterar a percepção da morte e do acidente. Ele retirou o patos do que poderiam ser imagens muito emocionantes e perturbadoras e as tornou

frias e estéreis. A morte já não tem nenhuma substância; o seu sentido foi roubado em função da exposição e da familiaridade excessivas. Foi transformada em objeto; um ícone cultural. (HARDIN, 2002, p. 29)²⁶

Morte e fama são ressimbolizadas e ressignificadas através da linguagem de Warhol. A morte, assim como as obras do artista, parece ser mais um tipo de simulacro, repetida indefinidamente, trazendo à tona a melancolia. Da mesma maneira, a fama se constitui como mais um produto da publicidade representado em seus quadros. Estabelecendo uma conexão entre morte e fama, entre as representações do desastre e as representações de artistas, poder-se-ia dizer que a fama é fugaz, trágica e – por que não dizer? – melancólica.

Por fim, no que diz respeito ao choque, como afirmado anteriormente, a linguagem de Warhol acaba repetindo-o toda vez que retrata cenas violentas. Imagens de suicídio, acidentes de carro, cadeiras elétricas e bombas atômicas reforçam o trauma através do *punctum* que atinge o espectador, o qual precisa lidar com o desconforto. Mesmo que, como afirma Hardin (2002), seja exposta excessivamente, tornando-se até familiar, esta ainda gera incômodo.

Dessa forma, através da sua linguagem, Andy Warhol comunicou ao mundo suas ideias. Suas obras permanecem até hoje como um manifesto irônico a favor do simulacro, democratização da arte, da fama e da ressignificação da morte.

26 By utilizing these different effects and processes, Warhol succeeds in altering the perception of death and disaster. He removes the pathos from what could be very moving and disturbing images and makes them cold and sterile. No longer does death have any substance; it has been robbed of meaning by too much exposure and familiarity. It has objectified, a cultural icon.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ATKINSON, Tracy. Pop art and the American tradition. In: MAHSUN, Carol Anne (Ed.). *Pop Art, The critical dialogue*. Londres: UMI Research Press, 1989.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara — notas sobre a fotografia*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. That old thing, art... In: MAHSUN, Carol Anne (Ed.). *Pop Art, The critical dialogue*. Londres: UMI Research Press, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre a cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOURDON, David. *Warhol*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1989.
- CARUTH, Cathy. Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória). In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- CHIARA, Ana Cristina. *O real cobra seu preço*. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de (org.). *Linhas de fuga: trânsitos ficcionais*. Rio de Janeiro: 7letras, 2004.
- FINCH, Christopher. *Pop art — Object and image*. Londres: Studio Visa, 1968.
- FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2001.
- HARDIN, Michael. Postmodernism's desire for simulated death: Andy Warhol's *Car Crashes*, J. G. Ballard's *Crash*, and Don DeLillo's *Whit Nose*. *Literature Interpretation Theory*. Philadelphia, Routledge, v. 13, n. 1, 2002.
- HUNTER, Sam. *Novos rumos da pintura americana*. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- LACAN, Jacques. *O seminário de Jaques Lacan. Livro V. As formações do inconsciente – 1975-1958*. São Paulo: Zahar, 1999.
- MAHSUN, Carol Anne. *Pop art and the critics*. Londres: UMI Research Press, 1987.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- SOLOMON, Alan. *A nova arte*. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

SWENSON, Gene. What is pop art?. In: MAHSUN, Carol Anne (Ed.). Pop Art, The critical dialogue. Londres: UMI Research Press, 1989.

SOBRE A AUTORA

Daniele Ribeiro Fortuna possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998), mestrado em Letras pela Universidade do Estado do Rio, D.C., EUA. No momento, desenvolve pesquisa de pós-doutorado no programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Comparada e Língua Portuguesa, e na área de Comunicação Social, com ênfase em jornalismo, redação, redação publicitária, revisão e edição de textos. Trabalha com os seguintes temas: corpo, nojo, Literatura Brasileira Contemporânea, Estudos Culturais. Atualmente é professor Adjunto Doutor I da Universidade Unigranrio, atuando na graduação em Comunicação Social e no mestrado acadêmico em Letras e Ciências Humanas.