
O cinema expandido de Andy Warhol: repetição e circulação

Luiz Cláudio da Costa*

Este artigo trata da expansão do formato da arte do filme efetuada por Warhol em seus primeiros filmes, chegando ao auge com os eventos *Exploding Plastic Inevitable*. Reproduzindo imagens e processos da cultura comunicacional, promovendo estratégias de repetição e circulação de matérias já instituídas e massificadas, o artista *Pop* logra sua neutralização por esvaziamento dos sentidos. Com a erotização sádica de seus filmes, re-injeta, no arquivo, pulsões transgressoras e as devolve à circulação.

Cinema expandido, Filme de artista, Arte e Arquivo, Arte Pop

As técnicas da repetição

Andy Warhol teve uma verdadeira obsessão pelos processos artísticos da cultura comunicacional, pelos modos técnico-automáticos de produção, reprodução e circulação massiva. Em sua obra plástica, Warhol empregava constantemente processos e técnicas de repetição de matérias figurais impressas, executando sempre transferências textuais entre contextos e suportes. Trabalhando com diversas modalidades de inscrição e de diferenciação dessas impressões, o artista *Pop* norte-americano alcança uma inflexão na reflexividade da obra artística. A referencialidade que sua obra busca não é mais a do meio, técnica ou linguagem, mas a da própria cultura. São às condições epistêmicas de nosso arquivo que sua obra se dirige. Todo o afã de Warhol com a prática da apropriação e do acúmulo visa não uma coleção de objetos monumentais da memória da cultura, mas o próprio

*Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, **Luiz Cláudio da Costa** é professor da Graduação e da Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

arquivo, as condições de nossa formação discursiva. Sua preocupação não é a de criar um retrato ou uma representação antropológica. Tampouco uma imagem filosófica do espírito da cultura na era da reprodutibilidade técnica. A prática de Warhol continua efetuando-se no âmbito da estética, ainda que já como estética de outra arte e em outras condições epistêmicas. Através de um imenso catálogo, enfim, de topologias que descrevem e refletem nossa localidade no tempo, a obra de Warhol impõe espaços intervalares onde pequenos abalos podem ocorrer, onde forças pulsionais a-significantes possam se movimentar e criar seus próprios movimentos nas significações sistêmicas da autoridade do arquivo. Que não se pense que toda essa força vinha de uma intencionalidade ou de uma vontade de mediar a natureza interior e a exterioridade da cultura para uma tomada de consciência. O artista já não é mais o sujeito de sua própria obra e de sua criação. Ele é antes mais um aspecto dessa imensa engrenagem internalizada.

A obra de Warhol é, quantitativamente, vastíssima. O Andy Warhol Museum de Pittsburgh tem uma coleção permanente de 12.000 trabalhos incluindo pintura, desenho, gravura, fotografia, escultura, filme, videotapes. Só em filme, Warhol produziu 472 *screen tests* (retratos individuais), dos quais 279 estão preservados. Isso sem falar nos 150 filmes dirigidos por ele entre longas, médias e super longas, como *Empire*, *Blow job*, *Sleep*, *Outer and inner space*, *Chelsea Girls* etc (Angel, 2006). Essa imensa jazida consiste na repetição dos aspectos e das qualidades afetivas de nossa formação visual-institucional, mas alcança produzir espaçamentos em que se operam neutralizações por esvaziamento dos sentidos dados nesse mesmo arquivo.

Ainda que interessado na forma textual de seus trabalhos, Warhol vinculou sua investigação artística a problemas culturais-institucionais. Trabalhando com processos de reprodução da matéria sensível instituída (imagens de jornal e publicidade), o artista *Pop* norte-americano confere modulações e diferenciações formais específicas às suas séries de repetições. Com isso a obra de Warhol revela dispositivos, ou melhor, cria espaçamentos de indeterminação nos mecanismos estruturais desse sistema que distingue o verdadeiro do falso, o alto do baixo, o mesmo do outro e logra re-injetar no arquivo pulsões transgressoras que são devolvidas à circulação. A noção de criação artística em certos momentos da Modernidade, fortemente vinculada à investigação da experiência interior solitária, recusa a atividade socialmente produtiva em prol de um conhecimento através do transe e da embriaguez divina¹. O instante intenso na consciência desse artista introduz rupturas críticas frente à sociedade individualista do capital. Warhol, ao contrário dessa tradição, logra produzir fissuras no sistema com a modéstia despretensiosa de um tolo sádico, incorporando e repetindo massiva e

compulsivamente o mundo exterior da cultura. A arte torna-se, então, lugar de uma experiência exterior pela qual esvazia-se o controle do tempo e dos sentidos operados pela cultura em prol de uma vida enlaçada em sua neutra plenitude erótica².

Observando os processos sociais de produção da significação como mercadoria na cultura capitalista e incorporando seus processos e produtos numa espécie de relação sádico-erótica com essa sociedade e seus mitos, Warhol repete, mas também abre o arquivo em direção a uma experiência selvagem de neutralização e esvaziamento. Warhol recusa a solidão e o isolamento e entrega-se ao envolvimento cultural exterior, criando redes de afinidades que vão das celebridades de Hollywood às *superstars* do Underground. O ponto nodal é a Factory. O envolvimento de Warhol com esse emaranhado de figuras, pessoas e mitos – dentre os quais *drag queens*, drogados, enfim, rejeitados de todo tipo e, ainda, as celebridades do show business – não diz respeito a uma política das identidades, senão um modo de resistir a um regime de valores que preza o verdadeiro contra o falso, o mesmo contra o outro. Nesse sentido, a arte de Warhol privilegia uma experiência radical de impessoalidade e de transgressão que permite a invenção de si como outro, criando afinidades temporárias que rejeita uma subjetividade interior universal bem como a idéia de uma comunidade identitária imaginária qualquer³. Douglas Crimp rejeitou a leitura de Warhol referenciada sobre uma identidade histórica gay, permitindo uma compreensão da obra do artista *Pop* como desafio à coerência e à estabilidade das identidades, mesmo as sexuais (Crimp, 2005, p. 174). Crimp chamou a esta ética de “mirada anti-voyeurística” em sua análise do filme *Blow Job*, uma rejeição ao conhecimento que identifica estereótipos (Crimp, 2005, p. 187).

Acima de tudo, a atividade artística para Warhol toma aspectos de uma prática heterogênea e ampliada que inclui a performance cotidiana da invenção de si, passando pelo trabalho de produtor musical e cinematográfico e de uma discoteca, a Dom, onde o *Exploding Plastic Inevitable* se apresentou em 1966. Sua atividade artística expandida estendia-se indiferenciadamente ainda à pintura, ao *silkscreen*, à fotografia, à gravação de áudio, ao filme e ao vídeo. Não é mais uma linguagem ou um meio que interessa a Warhol, ainda que sua anti-arte seja extremamente artística, mas o arquivo da cultura massiva. O objetivo visado é tanto as formas sensíveis quanto a matéria institucional, promovendo à superfície forças pulsionais-mentais que possam abrir rupturas ou brechas nos sistemas homogêneos de nossa formação cultural-discursiva, liberando a vida do controle disciplinar. A arte de Warhol coloca em risco o presente, à maneira do personagem do idiota, na medida em que expõe o futuro como forma vazia do tempo, forma potencializada, entretanto, por uma experiência da exterioridade como simultaneidade de sentidos contrários. Incorporar, inscrever,

imprimir, repetir, transferir e fazer circular eram para Warhol os processos que melhor podiam apresentar as modulações sensíveis necessárias a uma arte na era da reprodutibilidade técnica. Eram as múltiplas variações possíveis de um mesmo objeto, sujeito ou acontecimento que interessavam ao artista *Pop*.

Não se trata, na arte de Warhol, da criação de um espaço autônomo e único no sentido romântico dos expressionistas abstratos, artistas para os quais a imaginação criadora devia afastar o artista do mundo para permitir uma visão privilegiada e crítica desse mundo. Para Warhol, tratando-se, ainda, de uma singularidade da experiência artística, a arte torna-se força de invenção de si nesse mundo, uma forma de intervenção no mundo dos artifícios como uma política de fabulação não submissa ao regime de identificação. Warhol não era um artista político, no sentido que não tinha pretensões de esclarecer relações sociais de produção. Ao estilo do idiota, sempre afirmava seu americanismo, seu hedonismo, e sua fascinação pelas estrelas. Era, entretanto, político, ao intervir diretamente na fabulação do indivíduo, deixando mecanismos da formação disciplinar do sujeito explicitados em seus trabalhos⁴. David E. James argumenta que Warhol produz um meta-cinema ao proporcionar uma inquirição sobre os dispositivos de inscrição do individual no aparato da cultura fotocinematográfica e sobre o modo que tais inscrições têm sido organizadas (James, 1969, p. 68). A incorporação das imagens do mundo e a inscrição das impressões do arquivo atual de nossa cultura através dos mesmos processos de repetição e transferência entre suportes (circulação) apresentam-se como dois lados de uma mesma moeda: a afirmação de um tempo cuja solidez provém de sua potência de esvaziamento do presente controlado do desejo. Em filmes como *Empire* (1964), é a força de uma duração vazia (8 horas de projeção) o que se impõe. Em *Empire*, a matéria formal sensível, ainda que mínima (as mudanças na luz, o enquadramento fixo), e a presença do edifício-símbolo do capitalismo corporativo têm importância na construção dos sentidos do filme – do mesmo modo que nas muitas séries de *Campbell's Soup*, a indústria das comunicações e a sociedade de consumo se fazem presentes na visualidade do trabalho. É, entretanto, a neutralização dos sentidos e de um desejo direcionado que o filme *Empire* visa, através da extensão vazia do tempo.

A arte de Warhol afirma a gravidade do nosso tempo pela força da ausência dessa mesma gravidade. A força de sua arte está em promover à superfície a formação discursiva e visual internalizada. Cria suas imagens retirando das figuras conhecidas e dos objetos da cultura de massa suas dimensões de peso, de profundidade, de relevo, de sentido e de tempo, produzindo assim simulacros desencarnados. Com plena consciência do jogo e do artifício, neutraliza formas de controle do sentido, como a categorização e a classificação, e do tempo, como a ordenação do antes e do depois. A força *Pop* estava voltada para a negação dessa lógica que identifica, diferencia e hierarquiza, que dispõe ordens no tempo:

A idéia *Pop* era, afinal, que todo mundo pudesse fazer qualquer coisa, tão naturalmente, estávamos tentando fazer de tudo. Ninguém queria ficar em uma categoria: todos queríamos nos ramificar em todas as atividades criativas que pudéssemos – é por isso que quando conhecemos o Velvet Underground no fim de 1965, estávamos todos interessados em entrar na cena musical também⁵.

Warhol soube utilizar os processos da mídia de uma maneira ambígua, constituindo inflexões em suas imagens, criando espaços de neutralidade e impessoalidade que potencializam a emergência de desejos não controlados, intervindo assim na cultura de massa a partir de seus próprios mitos e processos produtivos. A força do instante em nossa cultura da imagem técnica foi exposta, especialmente, pela fotografia. Mas a cultura midiática soube criar imagens de tempo, através de suas narrativas, do cinema industrial à publicidade, em que os instantes são reintegrados ao tempo lógico e utilitário – onde um momento posterior é sempre consequência de um anterior – como objeto fundamental do controle que disciplina os desejos indeterminados. Expandir o instante, esvaziar seus sentidos, esgotar as dimensões e os aspectos de uma única imagem, fazer durar algo, era expor essa operação e, principalmente, lançar dúvidas sobre o princípio de realidade, sobre os fundamentos da ordem de nosso arquivo.

Warhol não se ocupava, mesmo quando pintava, da criação de algo novo ou da expressão de algo de sua própria consciência interior na relação com a sociedade exterior. Também não interessava ao artista o distanciamento que explicita um meio material ou uma linguagem específica. Fazia questão de repetir compulsivamente aquilo que já existia na exterioridade da vida e da cultura não para constituir uma memória, nem tampouco para criar um por vir. Desprezando tanto um quanto o outro, Warhol visa o nada que esvazia a matéria institucional internalizada. Era a neutralidade do nada que o atraía: “Você deve tratar o nada como se fosse alguma coisa. Fazer do nada alguma coisa”⁶, dizia em *The philosophy of Andy Warhol* (1975, p. 183). E completava, mais adiante: “Tudo é nada”. Sob essa perspectiva, devemos entender as pinturas e as serigrafias de *Campbell’s Soup*. Warhol pintou em 1962 várias latas dessa sopa reconhecida por qualquer americano do norte. Em 1968, chegou a fazer portfólios contendo 10 serigrafias com somente uma lata cada (80,5 X 46,7 cm ou 89 x 58,5 cm). Foi um total de 250 exemplares numerados com carimbo e assinados. Em 1962, já havia produzido um painel com 250 latas absolutamente iguais umas às outras, sem espaço de respiração, em serigrafia sobre tela de 182,9 x 254 cm. Ao compararmos as latas de sopa com as serigrafias de acidentes de carros, de suicídio e cadeiras elétricas, iniciadas também ainda em 1962, observamos uma especial diferença com a série das latas de *Campbell’s Soup*. Aquelas vinculadas ao tema da morte mantinham sempre um espaço vazio na composição. Essas séries tinham uma

cor base – o laranja, o verde – e deixavam sem preenchimento com a figura uma parte vazia do fundo. É verdade que em seus dípticos de Elvis Presley, seus retratos de Liz Taylor ou Marilyn Monroe, bem como nas serigrafias das latas de sopa podem ser observados espaços vazios, como bem assegurou Fernanda Torres em sua tese de doutorado:

O vazio produzido por Warhol reitera seu ódio pelos objetos que, aliás, é o outro modo de afirmar: *Pop* é gostar das coisas. Trata-se da condição para se ligar às coisas, justamente ao se desligar delas (Torres, 2006, p. 176).

A leitura de Torres se desdobra na idéia de uma melancolia em Warhol que, segundo ela mesma, já havia sido reconhecida por Thomas Crow e Hal Foster. A melancolia, com efeito, foi o motor de uma atitude diante de um tempo e de uma cultura especializada no controle da vida e da liberdade. Mas Warhol não expressa com essa melancolia o sentimento interior, uma consciência subjetiva em relação à natureza de uma sociedade. A melancolia é o motor que o permite fazer subir à superfície uma experiência que já não é mais sua apenas, mas o invisível de nossa formação institucional-cultural, os mecanismos internalizados em nossos corpos, todo o aparato de nosso arquivo⁷. A exterioridade que Warhol expõe, fazendo subir à superfície de seus trabalhos, são os mecanismos internalizados da cultura, dimensão essa neutralizada pela força da impessoalidade. Por isso, era necessário repetir compulsivamente as marcas do consumo, as imagens do sistema de significação massivo, as técnicas e processos de produção.

As técnicas de reprodução na obra de Warhol expõem o fundamento do instantâneo para a cultura do consumo: a morte e a ausência da diferença. Por isso, a partir de 1963 o filme passou a tomar quase todo seu tempo de investigação artística com base no mesmo processo de registro e transferência. Warhol filmava seus inúmeros retratos com sua Bolex 16mm e, simultaneamente, fotografava tudo com sua Polaroid e, ainda, gravava conversas com seu gravador de áudio que adquiriu em 1964. Filmar, porém, tomou uma significação enorme em seu trabalho entre 1963 e 1968, quando, após o atentado sofrido, passa a direção dos filmes à Paul Morissey, permanecendo apenas na atividade cinematográfica como produtor. Tratava-se no período produtivo com o meio fílmico de captar da vida as impressões que pudessem ser arquivadas na película e transferidas de seu contexto, reintegrando-as, mas simultaneamente, fazendo circular uma força pulsional desautorizadora. O artista *Pop* chegou ao auge desse processo ao expandir o cinema de seu formato tradicional, projetando a matéria arquivada em suas películas nos corpos dos expectadores-participantes dos eventos *Exploding Plastic Environment (E.P.I.)* O artista *Pop* registrava tudo: o edifício-

ícone da cidade de Nova Iorque; o poeta e ex-corretor financeiro, John Giorno dormindo; retratos cinematográficos (os *screen tests*); cenas e situações teatralizadas em performances semi-improvisadas. Transferidos aos corpos dos espectadores, esses registros e filmes agiam diretamente como força de ruptura nas festas, baladas e shows com o grupo musical Velvet Underground.

A força do idiota

A possibilidade do registro fascinava Warhol, não como um documento de nosso tempo, mas como monumento discursivo⁸. Não se trata, portanto, de afirmar um realismo sem interferência. O registro não era prova de nada, nem mesmo do acontecido. Não era o “isto foi” que poderia interessar ao artista que desdenhava a memória. “Eu não tenho memória”, afirmava em *The philosophy of Andy Warhol*. E ratificava resignado, mais adiante: “Talvez a razão para minha memória ser tão ruim é que eu sempre faço pelo menos duas coisas ao mesmo tempo. Assim, é mais fácil esquecer algo que você só fez pela metade ou um quarto”⁹. A simultaneidade é o que fascinava Warhol, o sinal da relação erótica com a vida: duas direções contrárias ao mesmo tempo. Por um lado, o mito autorizado pela divinização alta e verticalizante e, por outro, a mitificação desautorizadora dos ignóbeis inclinados ao chão. Havia um erotismo sádico em Warhol, como aquele que assalta as crianças e os adolescentes, um prazer com a destruição contemplada. Warhol nunca escondeu a força infantil, porém nociva e maléfica, da personalidade neutra e impessoal que inventou para si. Talvez apreciasse a cor cinza com que pintava seus cabelos e as paredes da Factory pela força da neutralidade que ela impõe, tão semelhante ao ânimo dos personagens dos idiotas presentes em certa tradição literária¹⁰. Em *The philosophy of Andy Warhol* solta frases como “Eu mantinha a TV ligada o tempo todo, especialmente enquanto as pessoas me relatavam seus problemas”¹¹. Warhol tinha prazer em expor esse lado infantil com uma liberdade que jamais comprometia sua lisura.

A personagem do idiota em Warhol aparecia para tencionar ou ironizar crenças estabelecidas, o que acabava por revelar mecanismos institucionalizados, especialmente na arte. Jamais Warhol tratava essas crenças interpretando ou analisando-as como que para alcançar uma verdade comprovável. É o que acontece quando descreve como as pessoas deveriam ser pagas por seus talentos ou trabalhos:

O escritor pode querer receber por cada palavra, por cada página, pelo número de vezes que o leitor desaba rindo ou chorando, por capítulo, pelo número de novas idéias apresentadas, por cada livro, por cada ano, somente para enumerar algumas categorias¹².

O idiota, assim como o adolescente e a criança, são os múltiplos personagens da persona de Warhol. A força do idiota está em sua constante ausência, em seu implacável desinteresse, na aura esvaziada de seu semblante e na inesperada perspicácia que o permite emitir falas dúbias e paradoxais, mas reveladoras de uma ruptura dos sistemas aparentemente sólidos. A força que misturava a idiotia infantilizada com a neutralidade adolescente era a mesma que impunha um erotismo sádico-destruidor em seus trabalhos. Como exemplo óbvio dessa força sádica ambígua, citemos a série *Thirteen most wanted men*, mural feito para a fachada do Pavilhão da cidade de Nova Iorque exposto durante a *World's Fair* de 1964. O mural consistia em catalogar esses registros fotográficos de criminosos, todos descendentes de italianos, feitos pelo FBI quando da chegada dos delinquentes à prisão. A ironia era explícita, uma vez que “wanted” significando na língua inglesa “os procurados pela polícia”, podia também conotar “os mais desejados”. É com esse erotismo sádico do idiota esvaziado que Warhol aborda seus retratados, bem como os acontecimentos encenados por seus filmes. Registrar os mitos Marilyn Monroe, Liz Taylor e tantos outros através da impressão fotográfica e conseqüente transferência para a tela não pressupunha eternizar essas celebridades em sua fama, mas fazê-las desaparecer como mitos. Era preciso arquivar as coisas do mundo para destruí-las mais facilmente, expondo o nada, o vazio, a morte que sempre espreita e destrói.

Warhol inscreve os prazeres da vida do consumo, bem como os mitos da cultura de massa com objetivos outros que não o simples hedonismo e a fascinação pela fama. Seus trabalhos mostram algo muito mais cruel na medida em que seu hedonismo alia-se duplamente a um humor sádico e a um erotismo selvagem que recusa a renúncia da liberdade. Com seus eventos *E.PI.* – as projeções simultâneas de seus filmes mais eróticos sobre os corpos de um público de festas e shows do grupo de rock Velvet Underground feitas com um conjunto de equipamentos que incluía cinco projetores, holofotes com variação de cor através de gelatinas e, ainda, multiplicando a variação das imagens e das cores com bolas espelhadas instaladas no espaço da festa-show –, Warhol encontra um modo de expandir o cinema do formato de projeção institucionalizado para um formato participativo em que visa não mais uma linguagem, mas a transferência de uma matéria erótica explosiva, ainda que plástica e sem gravidade, diretamente sobre o corpo do público. Filmes como *Blow job*, com forte conteúdo erótico e *Vinyl*, expressamente sado-masoquista, estavam sempre presentes nas projeções dos eventos *E.PI.*

A expansão do cinema:

Considerando o conjunto dos filmes minimalistas de Warhol, aqueles que reduzem a produção fílmica aos elementos básicos do meio – *Sleep* (1963), *Eat* (1963), *Blow Job* (1963), *Henry Geldzabler* (1964) e *Empire* (1964) –, nota-se o desejo de ampliar a noção da arte do filme por vias reflexivas que expõem o dispositivo formal e cultural do cinema, em seus aspectos diversos, mais que apenas revelar a materialidade de uma linguagem. Foi esse motivo que levou P. Adam Sitney a afirmar que o precursor do cinema estrutural não teria sido Brakhage, Kubelka ou Breer, mas o próprio Andy Warhol (Sitney, 1979, p. 371). Mantendo enquadramentos fixos, a ausência da banda de som e o registro de uma única ação, situação ou objeto que se prolonga na tela por 30 minutos em *Blow-job*, 45 minutos em *Eat*, 100 minutos em *Henry Gelzabler* e 8 horas em *Empire*, Warhol provoca no espectador uma estranheza em relação ao dispositivo cinematográfico com o qual se acostumou. Como afirma Roy Grundmann, o que há de comum entre muitos filmes de Warhol é a vontade de provocar, o “concept of the teaser” que tornou os filmes de Warhol palatáveis a um público cada vez maior (Grundmann, 2003, p. 9). Com essa provocação, o espectador não tem muito que perceber em termos de materialidade sensível, mas muito a problematizar em função da materialidade institucional do cinema: Qual o papel do observador de um filme? Qual duração pode manter disciplinada a atenção do espectador? O que considerar como simples registro factual ou como ação ficcional? Ao mesmo tempo em que esses filmes parecem potencializar a liberdade de imaginação do espectador, também logra frustrá-lo em sua vontade de alcançar valores verdadeiros sólidos. Roy Grundmann argumenta a respeito a *Blow Job* que Warhol incita o espectador a “escanear” a imagem, a estudá-la em prol de um valor de verdade que ela jamais transmitirá (Grundmann, 2003, p. 12-13).

Obcecado pela repetição desde os trabalhos em pintura e *silkscreen*, Warhol registra, nesses primeiros filmes, uma mesma ação ou um mesmo objeto em quadros quase inalterados por longas durações¹³. Interessava repetir uma ação ou um objeto na tela para não encontrar nada ou, melhor,



Andy Warhol
Eat, 1964
Seqüência de fotogramas

para encontrar o nada, “o tudo que é nada”, como afirmou em *The philosophy of Andy Warhol*. Era preciso encontrar o nada, o vazio de tempo, a bifurcação dos sentidos que bloqueia o futuro e impede os julgamentos de valor instituídos e autorizados pelo arquivo da formação cultural contemporânea. A incorporação dos meios de produção da cultura da comunicação, bem como suas imagens e mitos, mobiliza, na arte de Warhol, sentidos divergentes e paradoxais, dificultando o espectador em sua vontade de encontrar uma verdade, um entendimento, um valor. Dele é exigida, antes, a fabulação de uma verdade. A cultura de massa calcada em meios de impressão e de reprodução instantânea é produtora de sentidos, mas direciona o desejo e disciplina a força libidinal¹⁴. Ainda que o regime foto-cinematográfico esteja vinculado ao instante, a cultura de massa integra o instante na teleologia, cujo futuro é o consumo das novidades. Bloqueando o futuro e prolongando o instante, Warhol não expressa um sentido, nem tampouco uma vontade ou uma subjetividade. Cria, ao contrário, um espaço de neutralidade potencial e arriscado na medida em que as reações do espectador estão fora do controle do artista. A subjetividade artística em seus filmes repete a figura do idiota que Warhol inventara para si em sua performance cotidiana, uma subjetividade neutra e impessoal que mobiliza opostos. Ao tornar o registro documental uma possível ficção e ao dar ao instante uma duração prolongada, Warhol abre também as condições de subjetivação ao observador então mobilizado diante de formas vazias da duração. Mais que provocar o desejo do espectador na direção de um novo instante ou um novo sentido ou verdade, Warhol parece provocá-lo à fabulação que dobra, que cria inflexões e diferenças inesperada nos discursos e imagens de um arquivo cultural existente e reconhecido.

Quando Warhol descobriu o cinema e produziu seus primeiros filmes, os processos de registro (na fronteira entre documento e ficção), repetição e reprodução eram, ainda, o objeto de sua prática artística, mas agora não repetia apenas as imagens das figuras conhecidas da mídia, ainda que se apropriasse das atitudes corporais das *superstars*. Interessava-se antes pela lei do instante reinstaurado na teleologia como lei da cultura de massa. Interesse que não recaía sobre uma possível compreensão intelectual, até porque desprezava os conhecimentos racionalizantes e interpretativos. Warhol visava antes a interdição que essa lei produzia: o presente em sua solidez, isto é, o vazio de sentido do tempo. A cultura de massa cria sentidos para o instante e o reincorpora no todo de uma duração racionalizada e direcionada, instaurando o tempo de uma verdade em que os presentes passam e o futuro é controlado. Com seus primeiros filmes, Warhol provoca o espectador em sua certeza de futuro, colocando em evidência o interdito de nosso arquivo cultural: o vazio, a ausência de sentido para o tempo e a falta de objetividade das significações. Era esse domínio, essa potência, que era

preciso repetir e reproduzir infinitamente, não para que o novo pudesse aparecer, mas pelo prazer infantil de reproduzir o mal. O artista Warhol, com seus filmes, visava o prazer sádico de ver destruído o arquivo que repetia, uma espécie de devoção ao mal e à transgressão. Warhol não estava interessado no cinema tal como ele havia se estabelecido: duas horas de projeção em uma sala determinada para esse acontecimento onde os espectadores sentados disciplinadamente assistem uma representação ou uma abstração do mundo. Seu modo de expandir o cinema foi inicialmente por via do prolongamento do tempo de duração da projeção de uma única ação, provocando no espectador a neutralização dos efeitos de sentido. Mas essa expansão culminou nos eventos do *Exploded Plastic Inevitable* que o artista Pop produziu com a banda de rock *The Velvet Underground*.

Warhol conheceu o grupo *The Velvet Underground* no final de 1965, através de Barbara Rubin, amiga de Jonas Mekas e cineasta da cena *underground* nova-iorquina. Rubin, que produziu filmes de conteúdo erótico-feminista, como *Cocks and Cunts* e *Christmas on Earth* em 1963, é descrita por Warhol como “uma das primeiras pessoas a se interessar pela arte multimídia em Nova Iorque” (Warhol, 1980, p. 179-180). Em janeiro do ano seguinte, os Velvets já eram assíduos freqüentadores na Factory onde ensaiavam. Um dos primeiros eventos de colaboração entre o artista Pop e os músicos da banda de roque ocorreu em 1966. Warhol havia sido convidado para ministrar uma palestra na New York Society for Clinical Psychiatry at Delmonico’s Hotel. Ao invés de conferir uma palestra nos moldes tradicionais, sugeriu ao diretor da Sociedade a exibição de filmes como Harlot e Henry Geldzabler. O evento teve, porém, a participação da banda com performances de dança livre, de teor erótico, por parte de Gerard Malanga e Edie Sedgwick enquanto a equipe de Jonas Mekas e Barbara Rubin filmava os psiquiatras sob uma avalanche de perguntas eróticas sobre vaginas e pênis que embaraçavam os especialistas (Warhol, 1980, p. 183). A esse primeiro evento, seguiu-se outro na *Film Makers Cinematheque*, conhecido como *Andy Warhol Up Tight*. Esse evento contou com projeções de *Vinyl*, *Empire* e *Eat* enquanto os Velvets tocavam com Nico, Gerard Malanga dançava no palco com uma longa fita fosforescente e Barbara Rubin e sua equipe filmava o público da festa-show. Outros *Up Tights* seguiram este, sendo que o evento que aconteceu no festival de cinema da Michigan University, Ann Arbor, já é identificado por Warhol como um dos *Exploding Plastic Inevitable*.

O mais profuso em termos de evento expandido de cinema entre os vários *Up Tight* e os diversos *Exploding Plastic Inevitable* ocorreu em abril de 1966, na Discoteca Dom. Nesse evento havia cinco projeções simultâneas e um show de iluminação colorida com bola de espelho fragmentando que refletia, espalhava e fazia circular as luzes e as imagens de seus filmes. Mais uma vez Gerard Malanga e outros dançavam ao “estilo sado-masoquista” e os Velvets tocavam. Os filmes projetados segundo

Warhol, na Dom, eram: *Harlot, The shoplifter, Couch, Banana, Blow Job, Sleep, Empire, Kiss, Whips, Face, Camp* e *Eat*. Os filmes recebiam colorações diferenciadas devido às gelatinas utilizadas sobre as lentes dos projetores. As palavras narradas por Warhol sugerem que as imagens dos filmes e as luzes eram lançadas diretamente sobre o público (Warhol, 180, p. 205). Os próximos eventos *E.P.I.* ocorreram, no mesmo ano em Los Angeles, San Francisco, Chicago, etc. até o final daquele ano, sempre nos mesmos moldes dos anteriores¹⁵. Os eventos *E.P.I.* com o *Velvet Underground* tinham a mesma crueza dos filmes de Warhol, uma textura semelhante a *Empire, Eat, Vinyl* e *Chelsea Girls*.



Andy Warhol
Kiss, 1963
Fotograma

Conclusão

Um fato para um jornalista é um evento objetivo que pode ser descrito sem os aspectos que o vincularia a sua pessoa. Para um artista antes dos anos 60, um fato artístico, uma obra, era algo subjetivo na medida em que era a expressão da consciência investigada na relação com o mundo. Para Andy Warhol, um fato não era nem objetivo nem subjetivo, mas um efeito de superfície, a marca deixada por um evento sobre uma superfície, algo que podia ser sempre reproduzido e transferido com desvios. Os acidentes em *silkscreen* de Warhol não são nem um fato jornalístico nem um fato artístico, no sentido tradicional de obra; nem objetivo, nem subjetivo. O fato artístico em Warhol dispensa qualquer natureza – social, cultural, artística –, pois é a marca heterogênea de uma fronteira, simultaneamente, natureza e linguagem, materialidade formal e institucional, artístico e não artístico. É nesse sentido que os retratos de Warhol reinscrevem o artifício de uma imagem pública drenada de toda autenticidade, negando a nostalgia de um momento original (James, 1989). O que importava para Warhol não era o registro e a circulação de um fato jornalístico-objetivo, tampouco um fato artístico-subjetivo, dado que ambos sofrem da nostalgia da autenticidade.

Tratava-se de registrar ou incorporar algo do mundo exterior, mas enquanto efeito produtivo, enquanto marca de um arquivo móvel que podia fazer circular uma matéria perigosa para a estabilidade mesma do sistema. Warhol lança mão de uma concepção do artístico que envolve antes inflexões e desvios no acúmulo de documentos tornados monumentos, objetos colecionados para sua posterior transferência contextual. É a esse aspecto que podemos entender a qualidade filosófica do trabalho artístico de Warhol, colocando a questão da diferença entre o artístico e o não artístico¹⁶. Mas o que os eventos *E.Pl.* demonstram é que a arte, ainda que não seja mais autônoma, jogada no mundo da produção e da cultura, mantém a singularidade de criar rupturas em sistemas determinados, transferindo os efeitos de superfície e as sensações impessoais de um evento para outros contextos e suportes. Os *Exploding Plastic Inevitable* investiam sobre a possibilidade dessa transferência cuja qualidade erótica vinculava corpos, pulsões e sensações heterogêneos em redes perigosas.

Referências Bibliográficas

BATAILLE, George. *A literatura e o mal*. Porto Alegre : L& KM, 1989

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro : Rocco, 1987.

CRIMP, Douglas. *Posiciones críticas: ensayos sobre lãs políticas de arte y la identidad*. Madrid : Akal, 2005.

DANTO, Artur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo : Edusp/Odyseys, 2006.

DELEUZE, Gilles. "Post-scriptum sobre as sociedades de controle". In: *Conversações*. Rio de Janeiro : Ed. 34, 1992a.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992b.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro : Relume, 2001.

FOSTER, Hal. "El retorno de lo real". In: *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid : Akal, 2001.

GRUNDMANN, Roy. *Andy Warhol's Blow job*. Philadelphia : Temple University Press, 2003.

JAMES, David E. *Allegories of cinema: american film in the sixties*. Princeton : Princeton University Press, 1989.

KOCH, Stephen. *Stargazer: the life, world and films of Andy Warhol*. New York : Marion Boyars, 2002.

MACHADO, Roberto. *Ciência e saber: a trajetória da arqueologia de Foucault*. Rio de Janeiro : Graal, 1981.

SITNEY, P. Adam. *Visionary film: The American Avant-garde 1943-1978*. Oxford : Oxford University Press, 1979.

SUÁREZ, Juan A. *Bike Boys, Drag queens and superstars: avant-garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960's Underground Cinema*. Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press, 1996.

TORRES, Fernanda Lopes. *Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys: Lugares de melancolia*. Tese de Doutorado (mimeo). Rio de Janeiro : PUC, 2006.

WARHOL, Andy. Hackett, Patt. *Popism: the Andy Warhol sixties*. Orlando : Harvest book, 1980.

WARHOL, Andy. *The philosophy of Andy Warhol (from A to B and Back again)*. Orlando: Harvest Book, 1975.

Catálogo Andy Warhol Polaróides. São Paulo/Rio de Janeiro/Brasília. Centro Cultural Banco do Brasil.

Catálogo Andy Warhol Motion Pictures. Edited by Klauss Biesenbach. Curated by Mary Lea Bandy. KW Institute for Contemporary Art. Berlin, 2004.

Catálogo Andy Warhol Screen tests: the films of Andy Warhol, Catalogue Raisonné. Volume 1. Edited by Callie Angell. New York: Abrams/Whitney Museum of American Art.

Notas

¹ A tradição de filmes experimentais da vanguarda norte-americana, de Maya Deren à Stan Brakhage, passando por Keneth Anger e Gregory Markopoulos, volta-se para essa indagação da consciência interior e lida com uma experiência visionária. É uma tradição em que aparece o corpo ritual, o transe, a magia e o mito (Sitney, 1979). Stan Brakhage, artista que se isolou da sociedade numa casa de madeira nas montanhas rochosas da cidade de Boulder em Colorado, foi um dos cineastas experimentais mais produtivos dessa vertente de investigação interior (James, 1989).

² Pela experiência interior, George Bataille afirma um movimento de embriaguez divina contra o mundo racional das leis e dos cálculos e a favor do instante presente. Ele afirma um élan transgressivo da arte, entre a literatura e o mal, no capítulo sobre Emily Brontë: “há uma vontade de ruptura com o mundo, para melhor enlaçar a vida em sua plenitude e descobrir na criação artística o que a realidade recusa” (Bataille, 1989, p. 19). Maurice Blanchot, articulando a escritura com a experiência do fora, visa também uma ruptura com o mundo objetivo em direção ao que escapa à experiência sensível. O exterior não é o mundo das coisas, mas um mundo simbólico cuja exterioridade absoluta é da ordem do neutro. Ele afirma em “As duas versões do

imaginário”: “Mas o que é a imagem? Quando não existe nada, a imagem encontra aí a sua condição, mas desaparece nele. A imagem pede a neutralidade e a supressão do mundo, que tudo reentre no fundo indiferente onde nada se afirma, tende para a intimidade do que ainda subsiste no vazio: está aí a sua verdade. Mas essa verdade excede-a: o que a torna possível é o limite em que ela cessa” (Blanchot, 1987, p. 255). Neste artigo, privilegio a noção de experiência exterior para pensar uma relação com a cultura, mas exterioridade vincula-se não às determinações da formação discursiva e de suas visibilidades, mas a essa experiência de neutralização das forças disciplinadoras.

³ As leituras de Juan A. Suarez (1996), Douglas Crimp (2005) e Roy Grundmann (2003) sobre o cinema de Warhol apostam numa direção semelhante à de David E. James (1989) e contrariam a leitura mais estritamente formal proposta por P. Adam Sitney (1979). James se interessava pela relação com a cultura de massa na arte de Warhol era porque compreendia seus retratos de celebridades drenados de identidade, autenticidade e veracidade, ausência semelhante aos processos de produção industrial de reprodução infinita. A tendência de leitura do final dos anos 90 em diante, excetuando Crimp, vinculou a obra de Warhol aos problemas teóricos das formações discursivas, mas enfatizando não os desafios contra a estabilidade das identidades, mas as identidades de grupos por diferenças cultural-sexuais, o que reconstitui as antigas formas das comunidades imaginadas e o sistema de verdade que Warhol desejava transgredir.

⁴ Autores como David E. James (1989), Douglas Crimp (2005) e Roy Grundmann (2002) discutem o distanciamento da representação no cinema de Warhol pela autoreferencialidade. De um modo ou de outro, todos afirmam processos críticos e reflexivos.

⁵ *The Pop Idea*, after all, was that anybody could do anything, so naturally we were all trying to do it all. Nobody wanted to saty in one category: we all wanted to branch out into every creative thing we could – that’s why when we met the Velvet Underground at the end of ‘65, we were all for getting into the music scene, too (Warhol, 1980, p. 169).

⁶ “*You have to treat the nothing as if it were something. Make something out of nothing*” (Warhol, 1975, p. 183).

⁷ Foucault utilizou a noção de arquivo em *Aqueologia do saber* para pensar as formações discursivas determinantes, as regras ou condições de existência dos enunciados e das visibilidades, tratando os documentos da história como monumentos em sua materialidade. Mas como afirma Roberto Machado: “Não se trata de materialidade sensível que envolva tinta, papel, disposição gráfica, etc. A materialidade constitutiva do enunciado é de ordem institucional” (Machado, 1982, p. 169). Derrida, por outro lado, articula – através de sua metodologia crítico-desconstrutiva, em *O mal de arquivo, uma impressão freudiana* – a psicanálise como uma base fundamental para uma suposta teoria do arquivo no contexto atual de multiplicação de dispositivos de registro e arquivamento. Derrida trabalha a noção de “mal de arquivo” em seu texto a partir de duas ordens ou princípios: a relação com o tempo, a memória, a história, por um lado; e, por outro, a vinculação do arquivo ao lugar da lei, do comando e da autoridade O filósofo pós-estruturalista enfatiza, porém, a relação antagonista entre a impressão, a marca presente como memória no espaço da autoridade e a força pulsional destruidora do arquivo (Derrida, 2001, p. 32).

⁸ O filósofo Gilles Deleuze argumenta que a memória intervém pouco na arte, ressaltando: “O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação” (Deleuze, 1992b, p. 218).

⁹ “*Maybe the reason my memory is so bad is that I always do at least two things at once. It’s easier to forget something you only half-did or quarter did*” (Warhol, 1975, p. 199).

¹⁰ Refiro-me, principalmente, ao conhecido romance, *O idiota*, de Fiódor Dostoievski, que reinventa o personagem principal da obra de Cervantes, *Dom Quixote*. Akira Kurosawa, em 1951, também apresentou uma versão cinematográfica do romance russo.

¹¹ “*I kept the TV on all the time, especially while people were telling me their problems*” (Warhol, 1975, p. 24).

¹² “A writer may want to get paid by the word, by the page, by the nuymber of times the reader breaks down crying or bursts out laughing, by the chapter, by the number of new ideas introduced, by the book, or by the year, just to name a few possible categories (Warhol, 1975, p. 102).

¹³ A duração dos filmes de Warhol podia variar segundo sua vontade caso a projeção fosse feita com 16 quadros ou 24 quadros por segundo. Por vezes, os enquadramentos variavam como em *Sleep* cuja câmara produzia perspectivas variadas do poeta John Giorno. Ainda assim, a velocidade de projeção reduzida a dezesseis quadros por segundo e a repetição das mesmas metragens da película filmada podiam produzir a “falsa impressão de que o filme é simplesmente um plano estático de Giorno’s brathing torso” (Grundmann, 2003, p. 5).

¹⁴ A discussão sobre os mecanismos de poder internalizados pelos indivíduos em nossa cultura teve início com Michel Foucault, mas Gilles Deleuze mostrou que na sociedade contemporânea o poder tomou um caráter de controle e não apenas disciplinar (Deleuze, 1992a).

¹⁵ Para uma lista mais completa de todos os eventos *Exploding Plastic Inevitable*, ver o site <http://members.aol.com/olandem/vu.html> (último acesso em 28/07/2008).

¹⁶ Artur Danto referiu-se ao aspecto filosófico da *Pop* e em especial de Warhol em *Após o fim da arte*: “Para mim, foi graças à *Pop* que a arte mostrou qual era a questão propriamente filosófica sobre si mesma, e que consistia no seguinte: o que faz a diferença entre uma obra de arte e algo que não o é se, na verdade, ambos se parecem exatamente?” (Danto, 2006, p. 138).