

“Warhol, disse Victoria pomposamente, ‘o Warhol inicial, antes do tiro’ – ‘Onde estaria a América sem Andy Warhol?’ Eu disse. ‘Ele deixou sua marca na cultura americana... Inventou superstars e toda aquela droga. As coisas não terminaram na lata de sopa de tomate. Andy Warhol foi um gênio. Ele – o que ele tinha, era como uma grande antena de rádio. Funcionava em todas as vibrações cósmicas. Ele apenas fazia as coisas, acho que não sabia a metade delas. Ele era um desses idiotas engenhosos, penso. Suas pinturas são muito vagas, Vick. Não consigo fazer uma leitura delas.”

Thom Jones, “The Pugilist at Rest”.

Há uma passagem penetrante em *To the lighthouse* de Virginia Woolf, na qual o filósofo, Mr. Ramsay, contempla com uma melancólica complacência o poder e os limites da sua mente. Compreendendo o pensamento como se este se encontrasse numa espécie de profundidade e ordenado em uma certa ordem pelas letras do alfabeto, Mr. Ramsay assim reflete:

“A sua mente esplêndida não tinha nenhum tipo de dificuldade em percorrer aquelas letras uma por uma, segura e minuciosamente, até que ele alcançasse, digamos, a letra Q. Ele atingiu o Q. Muito poucas pessoas em toda a Inglaterra haviam alcançado a letra Q... Mas depois do Q? O que se segue? Depois do Q há um vasto número de letras da qual a última é dificilmente visível aos olhos mortais, mas reluz vermelha à distância. Z somente é alcançada por um único homem uma só vez em uma geração. Então, se ele conseguisse alcançar o R, já seria uma grande coisa. Aqui ao menos estava o Q. E o Q estava garantido. O Q ele poderia demonstrar...”

Mas ouvia as pessoas comentarem que ele era um fracasso – o R estava além dele. Ele nunca alcançaria o R.”

É difícil deixar de especular acerca do fato de que Andy Warhol estivesse aludindo a essa passagem (Barbara Rose uma vez me contou que ele era um homem bem mais literato do que deixava perceber) no título da sua publicação de 1975, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. Pode-se pensar que um filósofo que vai do A ao B e necessita começar novamente não parece ser mesmo um filósofo (apesar do fundador da fenomenologia, Edmund Husserl, se autodenominar um perpétuo iniciante). “*From A to B and Back Again*”¹ adequa-se à imagem de um tipo de tolo, que Warhol procurou projetar como um traço de sua persona – a imagem de um daqueles “*pin headed gum chewers*” (estúpidos mastigadores de chicletes), como um crítico não simpatizante da pop certa vez chamou aquela geração de artistas que havia recém-invadido as galerias de Nova Iorque, antes dominadas pelos grandes nomes do Expressionismo Abstrato. Mas apresentar-se, em uma primeira instância, como possuindo toda uma filosofia teria soado com uma nota de incongruência cômica, junto a um corpus artístico que consistia em

1. Literalmente traduzido como “*De A a B e Retornando Novamente*”, porém a tradução perde o jogo do palíndromo das iniciais das palavras na frase em inglês – “*From A to B and Back Again*”. (N. do T.)

2. *Uma espécie de "bom-bril". (N. do T.)*

tiras de quadrinhos, latas de sopa, caixas de Brillo², e os tipos de imagens que os críticos estavam dispostos a tratar como estereótipos da falta de razão, de gosto e de pensamento própria da cultura popular americana, submersos demais na banalidade para se equipararem até mesmo ao kitsch. Pois o kitsch, ao menos, tem a presunção de que seu público não distingue classe ou seriedade artística. Na escala das imagens, Warhol permanecer no A: B teria parecido muito além do seu alcance, tanto quanto o R para a “mente esplêndida” do Mr. Ramsay.

Pelo menos desde a exposição das *Brillo Boxes* (e outras coisas) de Warhol na Stable Gallery em Manhattan à rua 74 Leste, na primavera de 1974, tenho sentido que ele possuía uma inteligência filosófica de uma grandeza extasiante. Ele não tocava alguma coisa sem com isso também tocar as fronteiras do pensamento, pelo menos do pensamento sobre arte. O texto de 1975, assim como o seu volume anexo *PoPism: The Warhol's 60s*, faísca com observações conceituais e testemunhos carregando numa linguagem de aforismos picante. (“*Tão cheio de espinhos e secretas especiarias, que você me fez espirrar e gargalhar*”, diz Nietzsche no seu “*written and painted thoughts*”, em *Beyond Good and Evil*). Estou aqui me referindo à própria arte que os críticos de Warhol consideraram irracional e falsa. Diferente deles, porém, acredito que entre as grandes contribuições de Warhol para a história da arte está o fato de que ele colocou a prática artística no nível de uma autoconsciência filosófica jamais atingida. Hegel havia proposto que a arte e a filosofia, em seus termos, são dois “momentos” do Espírito Absoluto. (A religião era um terceiro). Em certo sentido, se ele estiver certo, deve haver uma identidade básica entre eles, e Hegel acreditava que a arte preencheria o seu destino histórico e espiritual quando a sua prática fosse revelada como um certo tipo de filosofia em movimento. Que alguém tão astuto como Warhol escolhesse disfarçar a sua profunda seriedade por trás do que, nos anos sessenta, era considerado eclético traz, logicamente, uma certa adequação alegórica. De qualquer modo, devo neste ensaio tentar revelar alguns fragmentos da estrutura filosófica da arte de Warhol. Juntamente, procurarei relacionar esta abordagem com algumas das suas circunstâncias culturais bem como da história da arte. Mas o meu ensaio difere do exercício da história da arte no sentido em que pretendo identificar a importância da arte em questão, não em termos da arte que influenciou (ou pela qual foi influenciada), mas em termos do pensamento que ela nos trouxe à consciência. O que quer que Warhol tenha feito, “*ele fez como um filósofo faria*”, escreveu Edmund White em um tributo à sua memória. Ele violou todas as condições tidas como necessárias a uma obra de arte mas, ao fazer isso, revelou a essência da arte. E como continua White, tudo isso era “*exibido sob a guisa de humor e de um cinismo propositado, como se fosse um químico que conduzisse o mais delicado dos experimentos no final de uma galeria de tiro ao alvo*”³.

Quero ilustrar meu argumento com o exemplo de um dos filmes de Warhol, o qual, qualquer que seja a sua cotação na história do cinema, possui uma contribuição sem precedentes a fazer a nossa compreensão filosófica do

3. *Apud* Andy Warhol: *A Retrospective*. New York: Kyneston McShine/MoMA, 1989, p. 441.

conceito de filme. Refiro-me ao seu filme de 1964, *Empire*, sobre o qual alguém poderia divagar, sob o equívoco que promete o título, como sendo uma daquelas sagas de colonização ou fortuna, em que uma nação ou um magnata constrói um império. O filme realmente tem uma duração épica, mas é marcado por uma total ausência de incidentes, e o título é um trocadilho com o *Empire State Building*, que vem a ser o seu único ator, fazendo o de costume, a saber, nada. Imagine que alguém, inspirado em Warhol, fosse fazer um filme chamado *Ou um/ Ou outro (Either/Or)*, “baseado”, tal como promete o título, na obra-prima do célebre filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard. Conceda que o filme seja tão extenso quanto *Empire* (ou ainda mais longo, se quiser) e consista em nada além da página de rosto do livro. Deve haver aqui, pensa o produtor, uma piada familiar aos conhecedores dos aforismos secretos de Kierkegaard que nos permite ponderar a ambigüidade implícita no conceito de livros, que existem tanto como objetos físicos, com determinada cor, tamanho e peso, quanto como objetos significantes, que possuem um certo conteúdo e são apresentados em uma dada linguagem passível de uma tradução, o que não faz sentido com objetos físicos. Essa ambigüidade transfere-se imediatamente para o conceito de alguma coisa ser baseada em algo. Tome um dos seus aforismos: “O que os filósofos têm a dizer sobre a realidade é normalmente tão desapontador quanto uma vitrine em que se lê um letreiro dizendo ‘Passa-se Roupas Aqui’. Se você entrasse com as suas roupas para ser passadas ali se sentiria um idiota, porque era apenas o letreiro que estava sendo comercializado”. Os dois modos de existência de um letreiro, pode-se dizer, são: um retângulo de compensado com tinta na sua superfície, que custa tanto na loja onde se faz e vende letreiros; e um emblema que dá informações para clientes potenciais – para que possam, por exemplo, levar as suas roupas para ser passadas no lugar onde o letreiro, por convenção, sinaliza que aquela é a atividade que ali se comercializa. Esses são também os dois modos de existência de um livro – como alguma coisa vendida por peso, por assim dizer; e como algo denso de sabedoria.

É essa ambigüidade que torna o filme *Ou um/Ou outro (Either/Or)* um tipo de brincadeira, ou, o que importa, o *Empire*, um tipo de brincadeira. A mesma ambigüidade, de fato, gerou certas obras paradigmáticas de Warhol – tal como o exemplo característico das *Brillo Boxes*, que enquanto trabalhos de arte, possuem todos os tipos de direitos e privilégios que meras caixas de Brillo sistematicamente não têm, não sendo, portanto, arte. Vejamos em seguida o que poderiam ser duas brincadeiras *à la* Kierkegaard/ Warhol:

“Um homem vê o que parece ser uma embalagem de sabão comum numa vitrine e, precisando transportar alguns livros, entra e pergunta ao caixa se pode pegá-la. Acontece que a loja era, na verdade, uma galeria de arte, e o caixa um *marchand*, que responde: “Aquilo é um trabalho de arte, vale no momento trinta mil dólares.”

“Um homem vê o que parece ser uma das *Brillo Boxes* de Warhol no que aparenta ser uma galeria de arte e pergunta o preço ao *marchand*, que era na verdade um vendedor. O mesmo diz ao homem que pode pegá-la, pois esta-

va mesmo prestes a jogá-la fora, ela havia ficado na vitrine temporariamente após ser aberta.”

Talvez a metade dos visitantes da Stable Gallery tivesse se decepcionado com o fato de que algo tão rente à realidade pudesse ser apresentado como arte, sem que nenhuma diferença perceptual relevante os distinguisse. E, talvez, a outra metade estivesse exultante com o fato de que certas coisas mostradas como arte pudessem estar tão aderidas à realidade que as duas fossem indistinguíveis mediante quaisquer diferenças perceptuais. No início dos anos 60 era universalmente aceito que a arte teria que ser algo sublime e misterioso (para poucos), que estabelecesse o contato das pessoas com uma realidade igualmente misteriosa e sublime. A realidade à qual a arte de Warhol remetia não era nem misteriosa nem sublime, mas banal. Isso era percebido como fascinante ou degradante, dependendo da posição em que se estivesse em relação a uma série de questões concernentes à realidade comercial americana, aos valores e virtudes do lugar-comum, ao papel e ao ‘chamado’ do Artista, ao sentido e ao propósito da arte. Para mim, o interessante das *Brillo Boxes* é que se apropriaram de uma indagação filosófica sobre a relação entre arte e realidade, e a incorporaram, questionando, com efeito, por que, se elas são arte, as caixas de Brillo no supermercado, que não têm nenhuma diferença perceptível delas, não o são. No mínimo, a *Brillo Box* deixou claro que não se podia mais pensar em distinguir arte de realidade baseando-se na percepção, pois essa suposição estava eliminada.

Mais adiante devo voltar a esse assunto, antes porém quero explicar o que faz, finalmente, com que *Empire* seja, tão filosoficamente, um filme. Os filósofos, desde os tempos mais remotos, preocuparam-se em estabelecer definições – definições de justiça, de verdade, de conhecimento, de arte. O que implica identificar as condições essenciais para que algo seja uma instância da arte, do conhecimento, da verdade, da justiça. Obviamente, a primeira coisa que nos ocorre ao tentarmos estabelecer uma definição da imagem em movimento, em oposição à imagem parada, é que a primeira mostra, enquanto a última não, as coisas em movimento. Uma imagem parada (vamos nos restringir à fotografia) pode nos mostrar coisas que sabemos estar em movimento, como na famosa imagem de Cartier-Bresson do homem saltando uma poça, mas não pode mostrá-las em movimento. Uma imagem em movimento da mesma cena mostraria a trajetória que faria o homem. Desse modo, o esperançoso filósofo do filme poderia supor que algo fora resolvido. Porém, *Empire* demonstra que algo pode ser um filme em movimento e não mostrar movimento. Nada no filme se modifica de modo relevante, e no entanto, visto que o filme foi rodado por oito horas seguidas, alguma coisa poderia irrelevantemente ter se modificado: a luz em uma janela pode ter sido acesa ou apagada, um avião pode ter passado, o entardecer realmente caído. Mas nada disso é essencial quando se pensa que o filme inteiro foi feito sem que nada se mexesse ou se modificasse. Nessa altura, fica claro que somente imagens em movimento conseguem mostrar o congelamento do mesmo modo que o movimento. Paradigmaticamente, uma

fotografia de Ansel Adams dos *Montanhas Rochosas (Rockies)* imobiliza a paisagem de um jeito que chega a torná-la um símbolo natural de eternidade; essa fotografia é uma imagem parada de um objeto parado⁴. Ainda assim, percebemos que ela não mostra mais o congelamento do que as fotografias de Cartier-Bresson evidenciam o movimento. Imagens paradas não mostram nem o congelamento, nem o movimento. Pense, a título de comparação, na diferença entre uma fotografia preto-e-branco e uma fotografia colorida. Uma fotografia preto-e-branco pode ser tirada de um objeto preto-e-branco – uma zebra, por exemplo. Mas ela não mostra nem o pretume nem a brancura do objeto, apenas a diferença (ela se limita a mostrar somente a diferença). Pois tudo o que sabemos em uma fotografia preto-e-branco é que o que aparece em preto poderia ser vermelho e o que aparece em branco poderia ser rosa. Uma fotografia colorida de um objeto preto-e-branco realmente mostra o branco e o preto do objeto. Conseqüentemente, a fotografia preto-e-branco, como a fotografia parada, é essencialmente mais abstrata do que a sua contrapartida colorida.

Warhol subtraiu tudo da imagem em movimento que pudesse ser erroneamente tomado como propriedade essencial do filme. De modo que o que restou era filme puro. O que aprendemos é que em uma imagem em movimento é o filme mesmo que se movimenta, e não necessariamente o seu objeto, que provavelmente se mantém parado. A arte de Warhol, no filme e em outros espaços, incide imediatamente nas fronteiras definidoras do *medium* e conduz essas fronteiras a uma *consciência conceitual*. O que faz dele um artista, entretanto, é que ele realmente faz arte e não se contenta em imaginá-la, seguindo o meu modelo em *Ou Um/Ou Outro (Either/Or)*. Sentar para assistir uma sessão inteira de *Empire*, por todas as suas oito ou mais horas, em que nada além de nada acontece, produz o efeito colateral de tornar a experiência do tempo palpável, através de um experimento sensorial de privação. Nós não temos consciência do tempo nas imagens em movimento dos filmes comuns, porque muita coisa acontece sem que haja tempo para que o tempo mesmo venha a ser um objeto da consciência. O tempo normalmente fica à parte das nossas experiências, de modo que, como dizemos, nós “matamos o tempo”, procurando por distrações.

Em *Empire*, o tempo não é morto, mas restaurado à consciência. Geralmente, nos filmes mais comuns, o tempo é um tipo de tempo narrativo, de modo que um século pode passar no período em que se assiste a um filme de duas horas. O tempo narrativo e o tempo real de *Empire* são o mesmo. O tempo no filme e o tempo do filme são o mesmo. Não há, assim como acontece com *Brillo Box*, nenhuma interessante diferença perceptiva entre os dois.

Finalmente, com *Empire* nos tornamos conscientes das propriedades materiais do filme, dos arranhados, da granulação, das luminosidades acidentais, e, acima de tudo, da passagem ante nossos olhos da monótona fita. Penso que Warhol tinha uma atitude quase que mística em relação ao mundo: tudo nele tinha um peso equivalente, era tudo igualmente interessante. Talvez, do mesmo jeito, o filme diga algo sobre a mente humana, que sob condições de

4. No inglês “still”, também entendido como morto, petrificado, eternizado. (N. do T.)

privação sensorial encontrará interesse nos detalhes ou diferenças mais sutis e marginais. O filme é feito com os equipamentos mais simples, zero de intervenção e nada de edição. Tem antes a ver com o sentido, a materialidade, e, enfim, mistério. Que ele, como o próprio *Brillo Box* – como quase tudo que Warhol toca – devesse ter a forma de uma brincadeira filosófica corrobora uma conjuntura de Wittgenstein de que seria concebível que um trabalho filosófico consistisse somente de piadas. Contudo, devem ser os tipos certos de piada. Há uma distância astronômica entre as brincadeiras warholianas e as frases anedóticas que Richard Prince, por exemplo, incorpora nas suas pinturas.

Definitivamente, as piadas de Warhol não são engraçadas. Havia, pelo que me lembro, um espírito de brincadeira na Stable Gallery há quase 30 anos atrás. Mas as caixas exibidas não foram produzidas nesse espírito. Penso que tão pouco Warhol seria capaz de brincar. Sua seriedade parecia ser quase de outro mundo. Há uma história famosa de uma discussão em uma festa em Long Island com William de Kooning. “Você é um assassino da beleza” dizia de Kooning que, é claro, odiava Warhol por tirar da arte tudo o que a tornava divertida. Fica fácil compreender o seu julgamento que assim prosseguia: “você é mesmo um assassino da risada”. Afinal, quem vai ao cinema por motivações filosóficas? Algum dia uma pessoa com talento escreverá um livro sobre estilos de humor artístico, comparando, ao longo de sua trajetória, de Kooning e Warhol. Uma pesquisa desse tipo, tão incidental, serviria para iluminar as profundas diferenças entre a série *Woman* feita por de Kooning e as *Marylins* de Warhol. O ato de pintar e o ato de amar eram como que afins para de Kooning. Warhol, uma pessoa bem menos primordial, achava que a essência das mulheres consistia nas suas imagens que formavam a “consciência” comum do sexo feminino. A arte e o humor desses dois homens são determinados por essa diferença.

Eu quero adentrar um pouco mais no profundo suporte filosófico da atividade central de Warhol, como integrante da fase clássica da arte pop no início dos anos 1960. Há uma série de questões que devem ser respondidas antes que tenhamos um entendimento histórico completo desse movimento extraordinário e, em particular, do que significou toda aquela apropriação de imagens veiculadas comercialmente na cultura de massa. Frequentemente era sugerido, mesmo pelos próprios artistas da época, que a sua intenção era rasurar, se não obliterar as fronteiras entre alta e baixa cultura, desafiando, com logotipos comerciais, painéis com tiras de HQ, anúncios de jornais e revistas, as distinções estabelecidas e reforçadas pelas instituições do mundo da arte – a galeria, com seu decor e o estilo afetado do pessoal; a coleção; a moldura entalhada e dourada; o mito romântico do artista.

A despeito de todas essas convenções e generalidades, devem ser feitas diferenças entre os artistas pop. Em 1962, por exemplo, R. Lichtenstein pintou um trabalho que se parecia com um manual de composições monumentalizado, um daqueles do tipo mais familiar, com matizados preto-e-branco na capa e uma etiqueta em que se lê “composição”. Iconograficamente ele

parece ir de encontro com as latas de sopa de Warhol e outros dos seus trabalhos, mas, na verdade, tinha todo um significado diferente. A palavra “composição” tem algum tipo de associação pois se refere ao modo como os artistas combinam formas no espaço pictórico. E as manchas preto-e-branco se parecem com as composições *all-over* de Jackson Pollock, que recebeu grandes elogios da crítica. Todo o trabalho tem uma série de alusões sutis ao mundo da arte, e é sob todos os sentidos uma peça de “arte sobre arte”, como o trabalho mesmo se tornou conhecido. É como aquela pintura de Lichtenstein na qual ele satiriza a veneração da espessa e sinuosa pincelada de tinta que emblematicizou o Expressionismo Abstrato. A zombaria é uma das armas de agressão civilizada, e o trabalho de Lichtenstein é recheado de alusões internas ao mundo da arte.

Estou inclinado a pensar que as brincadeiras de Warhol eram completamente de outra ordem, menos a ver com ataques internos às pretensões do mundo da arte. Antes, ele indagava sobre onde estaria a distinção entre arte, alta ou baixa, e realidade. Essa foi, de certo modo, uma questão que impulsionou a filosofia de Platão em diante, e enquanto seria absurdo supor que Warhol gerou o tipo de metafísica sistemática que procura definir o lugar da arte na totalidade das coisas, ele demonstrou, de um modo que acredito nunca ter sido alcançado antes, como a forma da questão filosófica deve ser. E, fazendo isso, ele invalidou alguns milênios de investigações indevidamente conduzidas. Gostaria de propor a hipótese de que foram as imagens da pop que o habilitaram a fazer isso.

Há uma famosa seção das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein na qual o autor procura discutir a própria idéia de definições filosóficas, indagando se elas podem ser alcançadas e se há algum propósito em atingi-las. Wittgenstein usa o exemplo dos jogos, e nos pede para tentar imaginar como pareceria a definição de um certo “jogo”. Ele nos pede para “olhar e ver”, e então, quando consentirmos, veremos que não existem propriedades abrangentes, compartilhadas por todos os jogos e somente pelos jogos. Posto de outro modo, os jogos formam um tipo de “família”, da qual os seus membros compartilham algumas, mas não todas as propriedades. Ainda segundo Wittgenstein, todos sabemos o que é um jogo, e não temos dificuldades em reconhecer alguma coisa como tal sem a ajuda de uma definição. Então, qual seria o objetivo de levar isso adiante? Seus seguidores não demoraram em aplicar essa estratégia à arte, onde, por uma razão similar, sugeriram que obras de arte formam uma família ao invés de uma classe homogênea, que não há propriedades comuns ou peculiares aos trabalhos de arte, e, de qualquer maneira, todos nós sabemos quais são obras de arte sem a ajuda de uma definição. A conclusão, argumentam esses filósofos, era de que a longa busca por definições era equivocada.

É contra esse panorama histórico que as *Brillo Boxes* de Warhol me parecem ter algo significativo a dizer. Uma fotografia de Warhol entre suas caixas parece indistinguível de uma fotografia de um funcionário entre as

caixas do supermercado. Com que licença podemos supor que podemos diferenciar uma obra de arte de um objeto meramente utilitário? Um é feito de compensado e o outro de caixa de papelão, mas pode a diferença entre arte e realidade residir numa diferença que “poderia ser de outro modo”? No final, parece haver uma “semelhança de família” bem mais marcada entre as *Brillo Boxes* e as caixas de Brillo do que, digamos, entre estas primeiras e qualquer outra obra de arte paradigmática que se escolha – *A Ronda Noturna* por exemplo, que de fato parece ter tantas semelhanças com as caixas de Brillo quanto com as *Brillo Boxes*. Apesar de tudo, experts do mundo da arte desse período estavam prontos para consentir às *Brillo Boxes* alguma categoria menos digna do que “escultura”, tornando-as assim sujeitas às taxas de alfândega, quando uma galeria procurou importá-las para o Canadá. O ponto é que a diferença entre arte e realidade não é como a diferença entre camelos e dromedários, onde podemos contar as corcovas. Uma coisa não pode ser um camelo que se pareça com um dromedário, mas uma coisa pode ser uma obra de arte que se parece exatamente com algo real. O que torna algo arte pode ser quase invisível, talvez apenas o modo como foi concebido e o que alguém quis que ele fosse.

A *Brillo Box* faz pela arte o que *Empire* faz pelo filme. Ele força a reflexão sobre o que faz algo arte quando isso não corresponde ao olhar, assim como o filme demonstra o quão pouco é preciso para que algo seja um filme. Ver *Empire* como um filme é arquivar como não essencial muito do que os teóricos supõem ser central no filme, tudo o que Warhol majestosamente subtraiu. Edmund White colocou isso perfeitamente:

*“Andy tomou todas as definições concebíveis da palavra arte para desafiá-la. A arte revela o traço da mão do artista: Andy optou pela serigrafia. Um trabalho de arte é um objeto único: Andy surgiu com os múltiplos. Um pintor pinta: Andy fez cinema. A arte é divorciada do comercial e do utilitário: Andy se especializou nas latas de sopa Campbell e Notas de Dólar. A pintura pode ser definida em contraste com a fotografia: Andy recicla meras fotografias. Um trabalho de arte é o que um artista assina, prova do seu trabalho criativo, de suas intenções: Andy assinava qualquer objeto”*⁵.

5. *Idem, ibidem.*

Esta lista poderia ser prorrogada indefinidamente. Com certeza, o modo de Warhol era uma via negativa. Ele não nos disse o que era a arte. Mas ele abriu caminho para aqueles cujo trabalho fosse providenciar teorias filosóficas. É difícil supor que a intenção de Warhol fosse limpar o que estava desgastado e dar espaço a uma teoria da arte adequada. De certo “modo” talvez seja impossível dizer mesmo quais eram suas intenções. White, com efeito, o chamou de “*um brilhante idiota*”. O narrador na história de Thom Jones diz: “*Eu não acho que ele soubesse nem a metade disso*”. O nome de Warhol é associado à frivolidade, glamour, publicidade, e os torna grandes. O incrível dos seus feitos é que como um mero filho dos contos de fadas, aparentemente sem par entre os seus intimidados irmãos, Warhol fez as mais profundas descobertas conceituais, e produziu exemplares de pura arte que estranhamente se parecem exemplos da realidade pura.

A questão que inevitavelmente se coloca a seguir consiste na originalidade de Warhol nessa questão, já que a precedência de Marcel Duchamp projeta uma certa sombra sobre todos os subseqüentes esforços de delimitar as fronteiras da arte. Ao se escrever sobre Warhol, não se pode escapar da questão da relação entre o que ele fez com a *Brillo Box* e o que foi alcançado com os readymades de Marcel Duchamp. “O deleite estético é o inimigo a ser derrotado” – diz Duchamp com relação a esse gênero de trabalho, pois os *readymades*, segundo ele, foram escolhidos precisamente pela sua falta de interesse visual. Na maioria das vezes, Duchamp não tentou expor seus *readymades* (claro que com algumas notórias exceções). Tanto que, em uma noite de nevasca, ele adentrou o apartamento dos Arensberg em Nova Iorque carregando uma pá de neve, que era o trabalho *Em Antecipação ao Braço Partido*, 1915, na minha opinião uma performance relativamente privada para um grupo pequeno e extremamente sofisticado cujos membros apreciavam e talvez mesmo venerassem Duchamp como um novo tipo de artista e pensador. A “exceção notória” é certamente *A fonte*, que Duchamp planejou expor em 1917 com a Sociedade dos Artistas Independentes no Grand Central Palace. Aquela mostra era para ter sido um tipo de “Salão dos Independentes” e, conseqüentemente, não deveria ter nenhum júri ou conceder qualquer premiação. Mesmo assim, a obra foi rejeitada sumariamente pela comissão de organização com o argumento de que qualquer obra de arte era aceitável, mas aquela não era uma obra de arte. E o “trabalho” foi despachado e levado para a Galeria Stieglitz 291, onde foi fotografado pelo mestre (junto com o que parecia ser um cartão de entrada amarrado com arame). Stieglitz era particularmente sensível ao fato de alguma coisa não ser arte, tanto que uma de suas maiores lutas era conseguir que a fotografia fosse aceita como arte. É bem verdade que Duchamp estava criticando a concepção de arte dos Independentes, mas, a meu ver, aquilo era também uma performance precoce, tanto que a própria *A Fonte* desapareceu quando a 291 fechou, no mês em que ela havia sido fotografada. Evidentemente ninguém veio pegá-la e, na cena que imagino, um empregado a jogou fora como uma peça sobrando do encanamento. O seu objetivo tinha sido atingido, e foi sublinhado com o artigo da efêmera revista de Duchamp *The Blind Man*, dedicada ao “Caso R. Mutt”, (este sendo o nome com o qual Duchamp havia assinado o trabalho). Talvez Duchamp tivesse pensado na possibilidade de repor outro urinol quando fosse necessário, o que se mostrou improvável, já aquele modelo particular de urinol saíra de linha e nem mesmo o MoMA, com todos os seus recursos, foi capaz de encontrar uma duplicata exata para a mostra “High and Low” de 1990.

Duchamp talvez tenha sentido que, exceto na ocasião específica da exposição dos Independentes, expor os *readymades* seria incoerente com o sua agenda antiestética. Nem mesmo o grupo Arensberg era indiferente às considerações estéticas, e estava inclinado a pensar que o que Duchamp estava fazendo era desfamiliarizar o urinol, revelando seus méritos estéticos inerentes e mesmo os seus paralelos formais com a escultura de Brancusi, da qual eles

eram admiradores. Estranhamente, isso não estava distante da intenção de Warhol, dada a sua propensão em encontrar, não tanto a beleza no banal, mas o banal como beleza. Em certo sentido Warhol era realmente comovido pelas coisas corriqueiras, e isso é central para os seus projetos artísticos. Enquanto Duchamp, tanto quanto se pode confiar em qualquer coisa que tenha escrito para o *The Blind Man*, reivindicou somente que R. Mutt estava procurando colocar em debate “um novo fragmento do pensamento”. Talvez, entre outras coisas, ele estivesse usando o banal como um tipo de bomba contra o conceito fortificado de arte, o qual os Independentes achavam estar democratizando ao dispensar critérios de admissão, pois nunca havia lhes ocorrido que um “trabalho de arte” chegaria a um conceito tão elástico quanto Duchamp demonstrou. Mesmo assim, ele não havia ainda levantado a questão na vívida forma warholiana. Talvez, ao entender que um urinol podia ser um objeto de arte, ele tenha antecipado a sentença de Warhol de que “qualquer coisa pode ser uma obra de arte”. Não levantou, entretanto, a outra parte da questão, a saber: Por que todos os outros urinóis não eram obras de arte? Mas essa foi justamente a estupenda questão de Warhol: Por que a *Brillo Box* era uma obra de arte enquanto as caixas de Brillo comuns eram meras caixas de Brillo? (como uma nota de rodapé irônica, devo assinalar que a caixa de Brillo atual foi desenhada por Steve Harvey, um expressionista abstrato da segunda geração que se voltou para o *design* comercial). Além disso, o urinol é um objeto altamente carregado de conotações, associado com algumas das fronteiras mais duramente defendidas na sociedade moderna, a saber, as diferenças entre os sexos, a segregação do processo de eliminação do resto da vida, e um mais inteiro elenco de associações tendo a ver com privacidade, saneamento, e coisas afins. *Brillo Box*, pelo contrário, não tem tanto trânsito com o proibido e o imperativo. Ele é público, banal, óbvio, e desinteressante. Era parte da personalidade de Warhol (e não somente como artista) achar o desinteressante interessante e o ordinário extraordinário. “Este mundo não é maravilhoso?” era algo que, segundo Roy Lichtenstein me contou, Andy costumava dizer. O que ele gostava no mundo era o seu jeito de ser, exatamente do modo que os estetas achavam ofensivo. Filosoficamente, Wittgenstein havia uma vez dito “*deixe o mundo exatamente como ele se encontra*”. Warhol, flexivelmente, fez mais do que deixar o mundo em paz: ele o celebrou do jeito que ele era. “O artista Pop fez imagens que qualquer um descendo a Broadway podia reconhecer em um segundo – HQs, mesas de piquenique, calças masculinas, celebridades, cortinas de chuveiro, geladeiras, garrafas de coca-cola – todas as grande coisas modernas que os Expressionistas Abstratos tentaram tão arduamente não notar”⁶. Certa vez ele disse “Pop art é um modo de gostar das coisas”. Então não era somente a simplicidade das coisas comuns que constituía a sua matéria subjetiva de trabalho? A sua arte era um esforço para mudar as atitudes das pessoas com relação ao mundo. Quase se pode dizer, parafraseando Milton, que ele buscou reconciliar os modos de comércio com aqueles que viviam no mundo por eles criado. Apenas aconteceu que, ao fazer isso, ele fez uma descoberta filosófica de

6. *Idem*, p. 416, 441.

dimensão quase sem paralelos na história da reflexão sobre a essência da arte. De fato, como eu tenho dito, ele não poderia ter efetuado esse avanço caso ele não estivesse tão envolvido com aqueles objetos que os *“expressionistas abstratos tentaram tão arduamente não notar”*.

Isso levanta uma questão mais profunda. Somente quando alguém pensa o suficiente nesses objetos mais comuns – objetos “desprezados e rejeitados” por qualquer um que tenha gosto, qualquer um interessado em “coisas elevadas”, em arte como na alta cultura –, quando pensa, de fato, que eles são maravilhosos, iguais a qualquer obra de arte consagrada, somente então poderá aceitar tais coisas como arte. Ainda assim, independente de o quanto alguém é tocado por esses objetos comuns, e Warhol certamente era tocado, pensar que eles possam ser arte não seria comum até que aquilo se tornasse uma possibilidade real em relação à história da arte. Ele teve que estar apto para isso. “Nem tudo é possível o tempo todo” é o grande e poderoso pensamento de Heinrich Wölfflin. Nós temos então que perguntar o que foi que fez *Brillo Box* possível em 1964, quando foi de fato feito e exposto. Sempre foi possível para um tal objeto existir. A pergunta é: o que foi necessário para que esse objeto pudesse ser arte?

Eu vou iniciar considerando a dimensão negativa da pop arte: aquilo a que o movimento opunha-se. O alvo imediato eram as pretensões do que em Nova Iorque tomou sobre si o manto da arte erudita, para ser mais claro, o Expressionismo Abstrato, com a sua celebração do *Self*, dos estados interiores que a pintura presumidamente tornou objetivos, e do próprio pigmento como o *medium* por excelência através do qual esses estados poderiam ser transcritos externamente. Em um certo sentido, a pintura expressionista abstrata era um tipo de linguagem pictórica privada, que levava a um afastamento do público e do político em favor de uma arte que fosse, nas palavras de Robert Motherwell, “plástica, misteriosa e sublime”. Motherwell, cujas simpatias eram inerentemente européias, sentiu que, ao chegar nisso, a Escola de Nova Iorque (o rótulo foi dele) tinha ido muito além do que fora obtido pela Escola de Paris, da qual nenhum dos pintores, de acordo com Adolph Gotlieb e Mark Rothko (numa famosa carta publicada no *New York Times* em 7 de junho de 1943) “é um pintor sublime, ou um pintor monumental, nem mesmo Miró”. E foram ainda mais longe ao dizer que: “Para nós, arte é uma aventura em um mundo desconhecido ... O mundo da imaginação é livre de imposições e violentamente oposto ao senso comum”. O “mundo desconhecido” era, é claro, a esfera do inconsciente, que os artistas então procuravam acessar através de um ou outro meio de automatismo. Dore Ashton, no seu texto exemplar de 1972 sobre a Escola de Nova Iorque, articula magistralmente a mentalidade artística canônica daqueles anos. Ela discute uma passagem de Jung cujas idéias tiveram um considerável impacto nas reflexões dos pintores de Nova Iorque, principalmente, é claro, nas de Jackson Pollock. “*Voltando-se contra o presente não satisfatório, o grande anseio do artista alcança aquela imagem primordial do inconsciente, que é a mais adequada para compensar a insuficiência e a unilateralidade do espíri-*

to da época. O artista apreende a imagem e no trabalho de resgatá-la do inconsciente mais profundo ele a coloca em relação aos valores conscientes, para então transformar a sua forma até que ela possa ser aceitável pelos seus contemporâneos, de acordo com suas capacidades”⁷.

7. ASHTON, Dore. The New York School: a cultural reckoning. Nova Iorque: Viking Press, 1972, p. 124.

Gotlieb e Rothko haviam escrito o seguinte: “Somente é válido aquele conteúdo subjetivo que contém o trágico e o eterno. É por isso que nós preferimos a tipologia da arte arcaica e primitiva”. O pintor de Nova Iorque, em resumo, tentou escapar à “insuficiência e unilateralidade do espírito da época” e assim também ajudar os seus contemporâneos. Isso seria atingido conectando-se com os poderosos conteúdos da mente inconsciente, onde eles poderiam tocar em algo universal e “trágico”. Esses artistas eram leitores de Freud e de Jung, assim como de muitos antropólogos, e as suas leituras foram na maioria das vezes trazidas pelos surrealistas, que tinham fugido de um continente em guerra para formar uma comunidade encapsulada em Nova Iorque. Tão poderoso foi o impacto dos surrealistas no pequeno círculo de pintores de Nova Iorque que Motherwell, em um dado momento, propôs chamar o que se estava fazendo de “Surrealismo Abstrato”.

Voltando-se contra o proclamado heroísmo do Expressionismo Abstrato, quase com um sentido de repulsão no início dos anos 60, artistas de um vasto espectro no qual se incluíam a pop, o minimalismo, e o Fluxus, para citar alguns, não estavam simplesmente se opondo a um programa formal que lidava com a pintura e o significado do gesto na pintura. Eles estavam tomando posição contra uma certa filosofia do artista, uma certa filosofia da razão, uma certa visão de sociedade e em muitos casos eles não compartilhavam a idéia do “presente não satisfatório”, do qual os membros da Escola de Nova Iorque tentavam se alienar.

O Expressionismo Abstrato, se aceitarmos a formulação de Gotlieb e Rothko, era de fato uma forma de crítica cultural; em particular uma impugnação dos valores de uma sociedade capitalista em prol de uma compreensão da natureza humana, mais verdadeira e mais primitiva, que incorporasse os conteúdos simbólicos do inconsciente. Os expressionistas queriam viver entre as “grandes coisas modernas” do jeito que os surrealistas viveram na sociedade americana, sem sequer se incomodar em aprender a língua. Ao mesmo tempo em que eles estavam atentos para todas as culturas do mundo, eles deram as costas para aquilo que era proclamado como kitsch, para usar a palavra que Greenberg tornou corriqueira no seu famoso ensaio de 1939, “Vanguarda e kitsch”⁸. E enquanto o Minimalismo e o Fluxus seguiram um caminho reducionista, a pop – e com a pop, Warhol – afirmou tudo aquilo que o movimento anterior havia rejeitado: o mundo das coisas ordinárias em detrimento do mundo desconhecido, os objetos que todos conheciam em um piscar de olhos em oposição aos objetos oriundos das profundezas obscuras, que somente podiam se tornar presentes por meio de formas estranhas e desconhecidas; os quadrinhos no contraponto ao trágico; e o mundo real em contrapartida à eternidade primordial e universal. E isso queria dizer que a pop afirmava os

8. In GREENBERG, C. Collected Essays and Criticism. vol. 1 - Perception and Judgement 1939-1944. Chicago: John O'Brian/Chicago University Press, 1986, p. 5-23. [Arte e Cultura. Ensaios Críticos. São Paulo: Ática, 1996, p. 22-39.]

símbolos palpáveis da vida cotidiana contra o mágico, o xamânico e o primitivo. Os artistas pop celebraram as coisas que os expressionistas abstratos achavam estúpidas demais.

Já que estamos falando de “espírito da época”, talvez valha a pena parar e refletir sobre alguns paralelos entre o que Warhol e alguns dos maiores filósofos do período estavam fazendo. Estes, em grande parte sob a influência da filosofia tardia de Wittgenstein, estavam empreendendo um certo retorno à linguagem ordinária e situando-a no centro da sua filosofia. Para ser mais claro, se tratava da linguagem dos supermercados, da creche, enfermaria e das ruas, a linguagem que todos conhecem e sabem como usar nas situações mais corriqueiras que definem a vida comum. Isso requer algumas explicações.

No período durante e seguinte à Segunda Guerra Mundial, abordagens filosóficas voltadas ao senso comum e ao discurso comum eram desdenhadas – nenhuma delas estava seguindo de modo adequado os propósitos louváveis da filosofia. O senso comum não fornecia uma leitura adequada do *modo que o mundo realmente é*, como o conhecemos a partir das descobertas da ciência. A ciência, especialmente a física moderna, nos mostra como as coisas do senso comum são inconsistentes, e do mesmo modo falsas. Mas a linguagem ordinária, tal como a lógica moderna revelou, é propensa ao paradoxo e conseqüentemente inadequada para descrever os propósitos da ciência. (Mesmo Freud, mediante sua descoberta do inconsciente, acreditava ter nocauteado o senso comum). A tarefa da filosofia era construir uma linguagem ideal, impecável, de modo a abarcar as verdades da ciência, e a lógica matemática oferecia uma ferramenta magnífica para a sua reconstrução racional. A obra inicial de Wittgenstein, o *Tractatus Logico-Philosophicus*, era precisamente um esforço para elaborar uma linguagem ideal mediante a qual o que quer que fosse legitimamente dizível pudesse ser dito.

Tudo isso foi abruptamente alterado nos anos 1950, numa virada tão dramática quanto a que aconteceria, a partir daquela década, do Expressionismo Abstrato para a arte pop, e tão surpreendente quanto deve ter sido supor que artistas sérios um dia pintassem imagens do Pato Donald ou do Mickey Mouse. Não havia nada dentro da arte ou da filosofia que explicasse essa mudança – ela parecia ter se dado a partir de condições exteriores, a partir mesmo do “espírito da época”. De uma só vez o projeto de uma linguagem ideal pareceu tão inconsistente quanto as reivindicações da Escola de Nova Iorque pareceram pretensiosas. Vejamos uma observação importante de um dos líderes do então chamado movimento da “linguagem ordinária”, o professor da Universidade de Oxford, J. L. Austin:

“O nosso estoque comum de palavras incorpora todas as distinções que os homens acharam que valia a pena traçar, e as conexões que eles acharam que valia a pena fazer na vida de muitas gerações: estas realmente puderam ser mais numerosas, mais sonoras desde que passaram pelo longo teste de sobrevivência do mais apto, e mais sutis, ao menos em todas as questões práticas e ordinárias, do que algo que você ou eu possamos pensar em nossas poltronas em uma tarde”⁹.

9. AUSTIN, J. L. “A plea for excuse”. In URMSON, J. O. & VARNACK, G. J. (eds.). *Philosophical Papers*. Oxford: Clarendon Press, 1961, p. 130.

Torna-se possível substituir “sofá psicanalista” por poltrona e elaborar a posição do artista pop contra o do Expressionismo Abstrato. Os expressionistas abstratos certamente insistiram em que as suas pinturas não seriam sem conteúdo mas, na verdade, teriam um conteúdo mais profundo. No entanto, como David Hockney certa vez assinalou, a superfície é profunda o suficiente. Nada podia ser mais profundo ou mais significativo do que os objetos que nos rodeiam, que são “mais numerosos, mais sonoros e mais sutis” do que todos os símbolos potenciais encontrados em uma sessão de análise junguiana, dos quais as pessoas comuns nada sabem, e considerando que os artistas estejam enganados ao supor saber mais.

Os termos da discussão certamente mudaram, tanto na arte como na filosofia, desde o final dos anos 1950 e o início dos sessenta. Hoje a controvérsia na filosofia tem a ver com a questão de se as nossas explicações ordinárias da conduta humana – o que é pejorativamente chamado de “psicologia popular” – não constitui um barco furado teórico para uma compreensão profunda de nós mesmos, e se isso não deve ser substituído pela linguagem da neuroinformática. As transformações das controvérsias do mundo da arte não são menos impactantes. Com a passagem dos anos sessenta, o mundo que Warhol rapsodiou no seu modo superficial, tal como a sociedade que ele incorporou, foram alvo de várias formas de crítica cultural intensa. Houve o ressurgimento de um radicalismo de esquerda estimulado pela Guerra do Vietnã, e então uma procura por estilos de vida alternativos, distantes realmente dos congeladores, pias brilhantes, deliciosas sopas quentes, tortas recheadas com ketchup e enlatados da fase alta da pop. Warhol recebeu um tiro em 1968, no tempo em que a sua própria estética havia sofrido uma certa evolução. “O Warhol inicial, antes de levar um tiro...” era a transfiguração do lugar comum. Com a passagem dos setenta, ele só era um tipo diferente de artista, mais obcecado com o glamour, a vida noturna e as dimensões mais escuras da cultura gay.

Mas já estou lá na frente da minha história. Tinha prometido dar alguma explicação sobre como a exaltação do ordinário ajudou a dar à arte uma consciência de sua natureza filosófica. Os expressionistas abstratos certamente se assumiram como metafísicos na pintura, e acreditaram que a sua arte conectava-se com uma série de sentidos a que tinham acesso pelo inconsciente. Eles usaram a linguagem da filosofia com rebuscamento, e falaram com familiaridade sobre o *Self*, o *noumênico*, o *Ding an sich*. O mundo ordinário, como na grande tradição vinda de Platão, era menosprezado como inferior, como mero, como alheio à realidade com a qual supunham-se em contato. A relação entre arte e realidade não poderia ser constituída nas estruturas que eles tornaram possíveis. Só poderia ser quando se pudesse aceitar um objeto ordinário, i.e., ver que alguma coisa poderia ser arte e ainda se parecer com um objeto ordinário, da mesma forma que os objetos ordinários se parecem entre si. Uma vez que isso foi possível, ficou imediatamente claro que a arte não era o que a teoria dos expressionistas abstratos havia promulgado e não poderia ser filosofi-

camente concebida enquanto estivesse naquela forma. O entendimento filosófico começa quando se percebe que nenhuma propriedade visível distingue a realidade da arte em geral. E isso foi algo que finalmente Warhol demonstrou.

Eu fico freqüentemente impressionado com a ironia de que alguém tão inverossímil como Warhol, que parecia tão pouco dotado de dons e poderes intelectuais no mundo das artes, tão “maneiro”, tão ligado na baixa cultura – kitsch! – pudesse ter introduzido intuições filosóficas tão além daqueles seus pares que liam Kant ou que arrotavam existencialismo, citavam Kierkegaard e usavam o vocabulário mais complicado e erudito. Quando eu, em um ensaio que publiquei na época da sua exposição retrospectiva póstuma no Museu de Arte Moderna – MoMA, reivindiquei que ele era o mais próximo de um gênio filosófico que a arte do século vinte havia concebido, fui abordado com pouca aceitação pela grande maioria dos meus amigos, que o considerava num patamar intelectual muito abaixo. É certo que uma das contribuições de Warhol para a cultura era um certo visual – do tipo ‘roupas de couro’, pálido, criança noturna sem vida, monossilábico e “maneiro”, sem interesse pela “arte, beleza e riso”, para citar a trindade de de Kooning. Mas aquela persona era ela mesma um de seus trabalhos – um tipo de encarnação do artista dos *tempos modernos*. Ele atingiu o antípoda da persona proletária inventada do Cedar Bar: ele se tornou o que ele fazia. Em uma entrevista publicada no mês da sua morte, Eva Hesse expressou sua total admiração por Warhol devido “a sua arte e sua vida serem a mesma”¹⁰. Aquele jeito de ser era a unidade que ela desejava para si. De qualquer modo não é necessário, para mostrar suas melhores acuidades filosóficas, vestir *tweeds* e cotoveleiras e olhar para a obra por entre a fumaça do cachimbo.

O seu trabalho e a sua vida eram o mesmo porque ele transformou a sua vida na imagem da vida do artista, e foi capaz de unir as imagens que compunham a substância da arte. Diferente de Duchamp, Warhol procurou traçar uma ressonância não tanto entre a arte e os objetos reais quanto entre a arte e as imagens. O que foi o seu *insight*, como implica o aforismo de Kierkegaard, é que os nossos sinais e imagens são a nossa realidade. Vivemos em uma atmosfera de imagens, e estas definem a realidade da nossa existência. Quem ou o que quer que realmente tenha sido Marilyn Monroe não é tão importante quanto as suas imagens, que definem uma certa essência feminina, que, quando Marilyn era viva, condensava as atitudes masculinas em relação às mulheres e as atitudes das mulheres em relação a si mesmas. Ela era as suas imagens no cinema e nas revistas, e foi dessa forma que ela se tornou comum. Ela tornou-se parte da nossa vida porque fazia parte de uma consciência compartilhada do homem e da mulher modernos por todo o mundo. Nada que pudesse ser extraído das profundezas do inconsciente poderia ter a chance de ter a magia e o poder de Marilyn.

A arte de Warhol trouxe objetividade à mente cultural comum. Participar dessa mentalidade implica conhecer imediatamente o significado e a identidade de certas imagens: conhecer, sem precisar perguntar, quem são

10. NEMVER, Cindy. “An interview with Eva Hesse.” *Art Forum*. n. 7. maio de 1970, p. 59-63.

Marilyn, Elvis, Liz e Jackie, sopa Campbell e Brillo, ou, atualmente, depois da morte de Warhol, Madonna e Bart Simpson. Ter que perguntar a quem essas imagens pertencem é declarar a própria distância em relação à cultura. Isso fez de Warhol um artista público e abrangente em relação à cultura que ele tornou objetiva. Existem, com isso, duas formas de morte – o encerramento da vida e obsolescência das próprias imagens. Quando ninguém reconhece quem está na fotografia, somente então aquele sujeito da fotografia se torna irrevogavelmente morto. Ter fama verdadeira na vida moderna significa ter uma imagem reconhecida por outras pessoas que nunca conheceram nada além dessa imagem. Ter verdadeira imortalidade é atingir uma imagem que ultrapasse a duração de si, e que continue a fazer parte da mente comum indefinidamente – como Charles Chaplin, ou JFK, ou mesmo o próprio Warhol. Os seus auto-retratos são retratos da sua imagem e, conseqüentemente, tanto mais ou menos seus quanto os retratos que fez de Marilyn sejam “realmente” dela.

Fazer com que sua imagem faça parte da mente comum, no sistema do mundo de Warhol, é se tornar um astro: um astro de cinema, de rock, da política, uma estrela da estante do supermercado, ou, o que já é mais raro, um astro da arte. Jackson Pollock se tornou um astro da arte, talvez o primeiro na América, de acordo com o artigo que a revista *Life* dedicou a ele em 1949. Todo mundo guardou a sua face reluzente, mas o que é mais importante, todo mundo em todo lugar podia imediatamente reconhecer um Pollock. De Kooning, muito mais considerado em alguns círculos da crítica do que Pollock, nunca chegou a ser um astro. O rosto soberbo de Picasso o tornou uma espécie de astro, mas Braque, muito mais bonito, nunca chegou a ser um. Não existem estrelas entre os nossos contemporâneos, ninguém que todo mundo reconheça, exceto talvez Cindy Sherman. Na celebrada taxonomia de Greenberg, as estrelas são kitsch porque a sua existência acontece na mente comum. Isso torna os astros da arte kitsch, mesmo que a sua arte seja de vanguarda. Essa mistura de categorias, sem dúvida, contribui para que Warhol seja abordado com suspeitas, se não com desdém, pelos críticos da alta arte na América, que acharam difícil aceitar aquele *kitsch avant-garde* como efetivamente algum tipo de contribuição.

Warhol inventou uma forma de retratar que especificava o modo como as estrelas apareciam. Todos os que retratou tornavam-se instantaneamente glamourosos através das inconfundíveis imagens warholianas: Liza Minnelli, Barbra Streisand, Albert Einstein, Mick Jagger, Leo Castelli. A galerista Holly Solomon, que encomendou o seu retrato, comentou sobre como Warhol a transformou em “uma estrela hollywoodiana”. Mas, estranhamente, havia uma igualdade entre os objetos: assim como a coca-cola bebida por Liz Taylor não é melhor do que aquela bebida pelo mendigo na esquina, *Chairman Mao* não é menos estrela do que Bianca Jagger, e os travestis pretos latinos da série de gravuras *Ladies and Gentlemen* não são menos – ou mais – glamourosos do que Truman Capote ou Lana Turner... ou a Deth Star não é diferente do esqueleto humano. É assim que alguém se percebe nos seus quinze minutos de fama. “Se você quiser saber tudo sobre Andy Warhol”, ele dizia numa entrevista de 1967,

“apenas olhe a superfície”.

Há mais nisso do que isso. Ele transformou o mundo que nós compartilhamos em arte, e se tornou parte desse mundo. E porque somos as imagens que compartilhamos com todas as outras pessoas, ele se tornou parte de nós. Por isso ele deve ter dito que se você quiser saber quem é Andy Warhol, olhe para dentro. Ou melhor, olhe para fora. Você, eu, o mundo que compartilhamos, somos todos da mesma matriz.

Originalmente publicado em DANTO, Arthur. *Philosophizing Art. Selected Essays*. Berkeley: University of California Press, 2001, p. 61-83.

Arthur Danto é professor emérito da Universidade de Colúmbia e crítico de arte da revista The Nation. É autor, entre outros, dos livros The Abuse of Beauty e After the End of Art.

Tradução: Nara Beatriz Milioli Tutida.