

3

“Minha vida foi produzir”

3. 1

Joseph Beuys. Artista em marcha

Esse universo, doravante sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite basta para encher o coração de um homem.

É preciso imaginar Sísifo feliz.

Albert Camus, *O Mito de Sísifo*.

Com os habituais colete e chapéu de feltro, Joseph Beuys é fotografado ao centro da parede de fundo da *Sala de Gordura de Lucerne* (1969). Braços estendidos ao longo do corpo, ele permanece de pé e, sem esboçar qualquer movimento, olha fixo para frente – ainda que não para nós, já que a câmera encontra-se à sua esquerda. Ligeiramente curvado, parece dar sinais de cansaço, ao qual, entretanto, não cede. Resiste e, aliás, faz de sua resistência a própria condição de possibilidade para a simulação de um circuito estético no espaço institucional da arte. O artista marca com gordura os ângulos daquele “cubo branco” onde se expõe francamente, e faz da sala vazia de exposições o lugar de uma manobra lúdica: matéria e pulsão de forma dos cantos convergiriam para ele mesmo que, por sua vez, as reativaria. São estas as coordenadas do seu lugar-melancolia que se repetem e se complicam ao longo das *Aktions* conforme o percurso e a parafernália material com a qual o artista interage. O escultor aciona esteticamente o espectador dali do lugar da arte através de um trabalho rigorosamente material que começa, na sala do museu suíço, pela “conversão” do estado da mente do homem - nem pura matéria nem pura forma - naquelas massas orgânico-geométricas. Formas que vivem em nossa sensibilidade, e cuja vida se forma em nosso entendimento, Beuys parece salmodiar Schiller, para então completar sua tarefa ao posicionar-se bem no centro da sala, de onde conduz o impulso lúdico.

O artista se dirige franca e *indiretamente* a nós. Assim como o faz nas ações realizadas nos anos sessenta quando, ao se movimentar, pretende menos arregimentar o público do que acionar cada um de seus componentes. Nós não *participamos* do seu deslocamento desenvolvido. Nós o acompanhamos e, ao fazê-lo, tomamos como nosso aquele seu potente arsenal material-simbólico. Assim Beuys atinge todos os nossos “25 sentidos” de modo a ativar na íntegra nossa mente. Fundamentalmente, trata-se

de uma presença artística capaz de nos conduzir ao estado estético de determinabilidade real e ativa¹.

Tudo começa na cabeça, afirmou certa vez o artista. É onde se processa a consciência, a partir do sentimento de liberdade que adquirimos ao nos perceber a nós mesmos como matéria e conhecer-nos como espírito. Somente ao vivermos tal liberdade, ao recriarmos nossa dignidade como homens, é-nos permitido fazer alguma coisa. Ao compreender a experiência da arte como o caminho para a conciliação entre a natureza do homem com o exercício da liberdade², Schiller se torna uma primeira referência para o conceito expandido de arte de Beuys. “A arte entendida, portanto, em sentido lúdico: esta é a expressão mais radical da liberdade humana”, sentencia o artista em conferência realizada na capital italiana em 1972.

Na ação “*e em nós ... embaixo de nós ... terra abaixo*”³ (1965), ele demonstra ao longo de 24h o modo pelo qual a disposição estética da mente dá origem à liberdade e capacita o homem para superar os condicionamentos naturais/externos. Limitado ao espaço de um caixote recoberto por uma tela branca, Beuys se equilibra com cruces de bronze, alonga-se ou curva-se para manipular os objetos e as matérias⁴

¹ “A mente, portanto, passa da sensação ao pensamento mediante uma disposição intermediária, em que sensibilidade e razão são *simultaneamente* ativas e por isso mesmo suprimem mutuamente seu poder de determinação, alcançando uma negação mediante uma oposição. Esta disposição intermediária, em que a mente não é constrangida nem física nem moralmente, embora seja ativa dos dois modos, merece o privilégio de ser chamada uma disposição livre, e se chamarmos físico o estado de determinação sensível, e lógico e moral o de determinação racional, devemos chamar estético o estado de determinabilidade real e ativa.” SCHILLER, Friedrich. Carta XIX. **A Educação Estética do Homem**. São Paulo, Iluminuras, 2002, p. 102/3.

² A liberdade estética não deve, porém, ser confundida de modo algum com liberdade ou autonomia encontrada na razão prática, como esclarece Schiller em nota da Carta XIX, “lembro que a liberdade de que falo não é aquela encontrada necessariamente no homem enquanto inteligência, liberdade esta que não lhe pode ser dada nem tomada; mas sim aquela que se funda em sua natureza mista. Quando age exclusivamente pela razão, o homem prova uma liberdade da primeira espécie; quando age racionalmente nos limites da matéria materialmente, sob as leis da razão, prova uma liberdade da segunda espécie [estética]”. Friedrich SCHILLER. *Idem.*, p. 99.

³ Apresentada na galeria Parnass, em Wuppertal, a ação faz parte do happening Fluxus *24 horas*, da qual, além de Beuys, participam Bazon Brock, Charlotte Morrman, Nam June Paik, Eckart Rahn, Tomas Schmidt e Wolf Vostell.

⁴ Um bocal de vidro com água, cuja tampa é ligada por um fio a um pequeno cofre cheio de gordura, uma caixa de torrão de açúcar sobre a qual é colocada uma fina vara que atravessa uma rolha de cortiça pintada em vermelho, um molde de plástico em forma de coelho com, colocadas no interior, luvas de boxe de criança, dois elementos geométricos em madeira... dois outros ‘ângulos’ de gordura, em cima dos quais o artista coloca seus pés, um magnetofone, um pequeno quadro negro sobre o qual foi escrito ao inverso PAN XXX ttt, uma bengala cujas duas extremidades estão cobertas por gordura, duas ‘cruces de jets’ (*Wurfkreuze*) em bronze, um longo cilindro de feltro, uma pele de coelho, um molde

que o cercam. E recorre regularmente a uma cunha de gordura (suspensa por um pedaço de madeira), sobre a qual pousa cuidadosamente a cabeça, como se a escutasse com atenção - ou como se o contato renovado com a gordura lhe permitisse cumprir aquela verdadeira prova de resistência.



Figura 23 – Em ação: e em nós ... embaixo de nós ... terra abaixo

Beuys vence os limites de tempo (24 h) e espaço (“caixa-pedestal”) da sua experiência sensível ao estendê-los a uma dimensão formal. Escuta a gordura que, “em segredo”, lhe comunica sua “vibração”, a transmite aos objetos com os quais interage. E então liga o magnetofone, como que para propagar pelo público aquele fenômeno de ressonância correspondente ao raio da intervenção humana capaz de transcender a realidade física da sala. Livre e auto-determinado, o homem em atividade desconhece as noções de espaço e tempo comprovadas cientificamente, resume Beuys que, em uma partitura, critica as fórmulas matemáticas desenvolvidas por Albert Einstein e Max Planck. Converte a constante “h” de Planck (“quantum elementar de ação” correspondente ao produto de uma energia por um tempo) à própria dimensão do Humano, “o valor na direção do qual converge todo futuro”.

O ser humano livre é capaz de instaurar seu próprio espaço, tal como Beuys o faz em *Hauptstrom* >> *Fluxus*, com o qual inaugura seu *Espaço de gordura* [*Fettraum*]. Numa sala bem iluminada, o escultor começa por ocupar seu *Espaço*

em gelatina em forma de coelho... em frente, duas pás com cabo duplo formando um V levantando sobre uma prancha de madeira.”Ver MALET, Florence. **Joseph Beuys**. (Cat. exp.) Op. Cit., 278.

com uma série de pequenos “muros” de gordura, pintados de marrom, colocados a alguns centímetros da parede. Nessa área ocorre propriamente o movimento de ocupação do *Espaço* - uma complexa seqüência de dez movimentos distintos que Beuys executa ao se deslocar ao longo de dez horas por “estações” constituídas por diferentes peças de gordura e um equipamento sonoro (cinco magnetofones, um microfone e um alto-falante). Acompanhado pelas composições musicais de Henning Christiansen, o ritmo de seu gestual chega ao público de modo intenso, por vezes irritante.

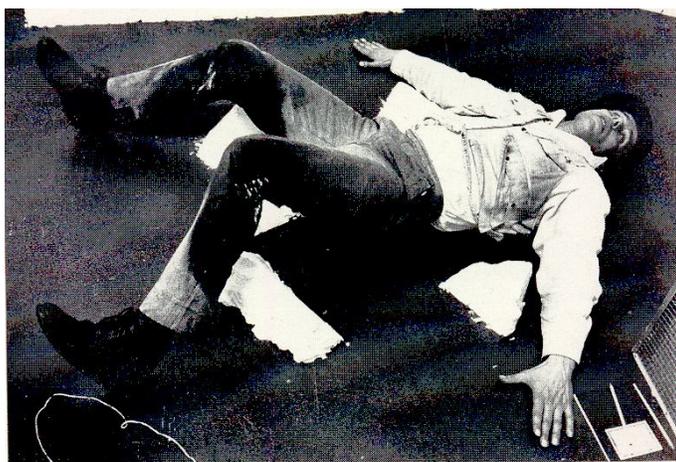


Figura 24 – Em ação: *Hauptstrom* >> *Fluxus*

Beuys se deita ao fundo da sala junto a cinco montículos de gordura entre os quais se contorce, alonga e contrai o corpo. Sem jamais entrar em contato com a gordura, mas de algum modo sempre conectada com ela, é como se o artista concretizasse a projeção simbólica da liberdade sobre as coisas materiais no próprio corpo. As articulações corporais se revelam extensões da matéria gordurosa, e o movimento se desenvolve como uma estranha espécie de *pas-de-deux*, bem denominada pelo artista “cerimônia de iniciação”. Acentuada pelo som de Christiansen, a extrema rigidez muscular⁵ desenvolvida durante o movimento responde ao tenso intervalo entre o seu corpo e a gordura que, afinal, estrutura todo

⁵ Segundo Fabrice Hergott, a violência de certas seqüências gestuais é transmitida ao espectador através do mediador acústico. A música adquire então intensidade e aspecto caótico insuportáveis que irritam profundamente o público como, por exemplo, enquanto ele se alonga numa posição próxima àquela do parto, a cabeça levantada e os membros afastados até a rigidez dos seus músculos. Ver CENTRE GEORGES POMPIDOU (Cat. Expo.). Op. Cit., p. 292.

aquela *Espaço*. Ao longo das estações, ele encena, por assim dizer, a produção dos estados intermediários da forma fundamentados nesse intervalo. Tal como quando, de pé ou agachado, pressiona pedaços da gordura com as axilas e os joelhos e molda o negativo do seu próprio corpo. Ou quando morde gordura e cera, e produz esculturas “negativas” de boca/dente, assim como “cones de ouvido”, uma espécie de instrumento de escuta que Beuys introduz na orelha e “delicadamente” manipula através de uma vara, “de acordo com o grau de tensão do público”⁶.

O som acentua o ritmo dos movimentos corporais⁷ que estruturam o *Espaço*, assim como reverbera o “desenho” feito pelo artista, quando sua mão acompanha rigorosamente a linha traçada no chão com uma ponta metálica que, ligada a um microfone, soa “estridente”. Expande acusticamente o estado sempre intermediário da forma - cristalizada na antecâmara que precede a sala da gordura, onde se encontram expostos quatro desenhos e objetos distribuídos em vitrines – que Beuys ali revela como o próprio espaço em torno do homem livre.



Figura 25 – La Rivoluzione siamo noi

⁶ Idem, p. 293.

⁷ Inclusive a imitação do movimento de uma lebre, cuja vibração é devidamente registrada no papel. VER Nota 20 do primeiro capítulo.

*Quando algumas pessoas tomam uma visão obscura da humanidade, eu tenho que perguntar: de quem elas tomam uma visão mais clara?*⁸, parece perguntar o resoluto Beuys do cartaz *La Rivoluzione siamo noi* (1972). Ao modo do homem schilleriano, educado esteticamente, que enobrece⁹ o universo da matéria, a imagem fotográfica do artista em plena caminhada revela a dignidade do homem em plena atividade, pronto a decidir o quanto deseja intervir sobre as condições do mundo. Prestes a completar mais um passo, avança decidido em nossa direção, menos a nos convocar para a *sua* revolução do que a nos despertar para a nossa. Afinal, a “revolução” só tem início dentro de cada um de nós. A imagem revela a fundamental convicção interna que decide tanto a atividade quanto a responsabilidade de cada um para formar um espaço social comum, definido por Beuys através da noção de escultura social. Essa noção começa a ser articulada ao início dos anos 1970, na mesma época da veiculação desse cartaz, que parece servir como peça de propaganda da sua conduta artística. Sua postura ativa assinala a qualidade ética inseparável da dimensão estética.

Afinal, adverte Beuys, “*é melhor ser ativo hoje do que ser radioativo amanhã*”. Seu humor, um tanto negro, contrasta com o frescor da educação estética de Schiller. Pois enquanto o poeta se entusiasma com o projeto de uma nova humanidade, o artista experimenta de modo intenso a derrocada dessa mesma humanidade. Estaríamos “vivendo numa zona de morte, e somente porque estamos vivendo numa zona de morte nós estamos começando a compreender o que a vida realmente significa”¹⁰, declara Beuys. Como se ali experimentássemos uma espécie de derradeiro atrito com a superfície da nossa vida, que freia nosso cômodo deslizar e

⁸ BEUYS, Joseph. Apud BECKMANN, Lukas. **The Causes lie in the future**. In Gene RAY (ed.) Joseph Beuys: mapping the legacy. New York, D. A. P./Distributors Art Publishers, 2001, p. 91.

⁹ “Onde quer que o encontremos, este tratamento espirituoso e esteticamente livre da realidade comum é o sinal de uma alma nobre. Deve ser dita nobre a mente que tenha o dom dar infinitos, pelo modo de tratamento, mesmo o objeto mais mesquinho e a mais limitada empresa. É nobre toda a forma que imprime o selo da autonomia àquilo que, por natureza, apenas serve (é mero meio). Um espírito nobre não se basta com ser livre, precisa pôr em liberdade todo o mais à sua volta, mesmo o inerte.” SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**. Op. Cit., p. 116.

¹⁰ Em conversa com Bastian e Simmen, Beuys reconhece o caráter fatal dos tempos em que se vive, mas que, ao mesmo tempo, pode ser superado no futuro. “The future, to my way of thinking, is the dimension that contains the point where everything begins. I think that that is what is really meant by coming to terms with the present. And the present really does carry this fatal principle wherever you look.” BEUYS, Joseph. **If nothing says anything, I don’t draw**. Op. cit., p. 94.

acaba por nos despertar para o que verdadeiramente significa ser humano. Desse modo, em oposição a uma atitude fatalista, o “caráter fatal dos tempos em que vivemos” exige ação urgente: um efetivo acordo com o humano a partir de uma clara elaboração do que caracteriza a vida.

Bastian resume o sentido progressivo da arte beuysiana em tudo oposta a um progresso linear em direção ao futuro: “A utopia de Beuys é uma forma de vida que existe em algum lugar no abismo do presente”¹¹. Se a unificação utópica do mundo proposta pela filosofia da história, supostamente capaz de conduzir a um futuro melhor, não se cumpre, Beuys se volta para o futuro a partir das possibilidades contidas no presente. E, como se escavasse a superfície daquela zona de morte, libera o material contido nas suas várias camadas subterrâneas e o traz à superfície do papel, revigorado por seus traços e pela fluidez dos materiais empregados. Figuras que revelam a conexão mítica entre animal e homem ou o universo mágico de um passado indefinido ganham evidência material - o quanto de possibilidade elas ainda contém? Como se explorasse a diferença temporal entre determinado passado sugerido por aquelas imagens e o presente com a matéria, Beuys quer *perseguir com a ajuda dessas figuras uma análise visual, e também trazer um elemento de análise visual para a consciência*.¹² O objetivo não é a regressão a um mundo mítico, ele visa a despertar a consciência do espectador para o futuro através de um alerta à vitalidade material presente naquele desenho.

Uma arte antropológica, o artista a denomina com propriedade, fundamentada no sentido real da temporalidade dos homens, pois “da mesma maneira que o homem não está aqui, mas deve vir, a arte deve vir, pois ela ainda não existe”.¹³ Mais do que sobre a história em si, a prática artística de Beuys incide sobre as condições da história, o que define uma espécie de conceito plástico de arte. Pois, se, por ora, ele não “pertence à arte”, também não perde de vista o seu conceito, feito *presente* no caráter temporal expansivo dos ambientes. Ali o material determina verdadeiras

¹¹ BASTIAN, Heiner. **Signs are Senses**. In Joseph Beuys. Zeichnungen. Tekeningen. Drawings. Op. cit., p. 83.

¹² BEUYS, Joseph. Apud ADRIANI, Gotz; KONNERTZ, Winfried; THOMAS, Karin. **Joseph Beuys: Life and Works**. New York, Barron's, 1979, p. 71.

¹³ BEUYS, Joseph. Apud BASTIAN, Heiner; SIMMEN, Jeannot. **If nothing says anything, I don't draw**. Op. Cit., p. 97.

linhas de força que mantém a sua capacidade de alteração. Do mesmo modo, na suas inesperadas ações, a própria estrutura temporal da experiência é colocada “em cena”, permanente renovação da tensão com a expectativa. A longa duração de uma ação concentrada numa sala intensifica o efeito de sobreposição e impregnação mútua de experiência e expectativa¹⁴ características do “tempo real”, vivido, sempre a exigir resoluções. Essa expansão temporal acentua os estados intermediários da forma produzidos em *Espaço de Gordura*, por exemplo, do mesmo modo que, proporcionalmente, tais estados revigoram essa condição temporal – como nas palavras pronunciadas por Beuys no discurso a Lehbruck: *a evolução futura do princípio plástico considerado como princípio do tempo em si. Isso significa que a plástica é simplesmente um conceito do futuro*¹⁵.

Os grãos fotográficos visíveis na maioria das fotografias das ações realizadas por Beuys, em meados dos anos 1960, recriam a dimensão espaço-temporal materializada naquelas ocasiões. Incapazes de reproduzi-la, essas imagens conseguem evocá-la ao incorporar os incidentes ocorridos ao longo do processo fotográfico, desde o disparo da objetiva até a ampliação. A super exposição, a falta de foco, o enquadramento casual, as manchas produzidas durante o processo da revelação, ou mesmo o recorte irregular das bordas do papel, acabam por sugerir, na imagem fotográfica final, a “atmosfera” de expectativa mantida ao longo das ações.¹⁶ Tal

¹⁴ Estabelecidas pelo historiador alemão Reinhart Koselleck, “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa” são categorias formais indicativas de uma condição antropológica sem a qual a história não é possível nem tampouco concebível. “The formal prospect of deciphering history in its generality by means of this polarity can only intend the outlining and establishment of the conditions of possible histories, and not this history itself. Put differently, there is no history which could be constituted independently of the experiences and expectations of active human agents. With this, however, nothing is yet said about a given concrete past, present, or future history (...) The couple is redoubled upon itself; it presupposes no alternatives; the one is not to be had without the other. No expectation without experience, no experience without expectation.” KOSELLECK, Reinhardt. **Futures past: on the semantics of historical time**. New York, Columbia University Press, 2004, p. 256/7.

¹⁵ BEUYS, Joseph. **Remerciement a Wilhelm Lehbruck**. In Par la présent je n'appartient plus à l'art. Paris, L'Arche, 1988, p. 16.

¹⁶ A fotógrafa Ute Klophaus, que acompanhou Beuys em grande parte da sua empreitada, observa que tentava se certificar de que a fotografia não tivesse um ar “final.” Ver PHILLIPS, Christopher. **Arena:**

como acontece na imagem da sala dos cantos, cinza e densa, fotografia pouco contrastada e bastante granulada, em que a posição da câmera é decisiva para sugerir ao espectador uma situação espacial que não foi efetivamente vivenciada por ele. Ligeiramente deslocada para o lado esquerdo da sala, sem, entretanto, deixar de manter o artista centralizado, a câmera nos leva a identificar um jogo de forças simétrico formado entre ele e os cantos de gordura.

Se hoje, junto aos filmes e aos depoimentos/testemunhos escritos, tais fotografias constituem os únicos documentos dessas ações, na época, elas contribuíram bastante para a inserção da obra de Beuys na realidade pública da arte. O artista, aliás, trafega com desenvoltura por toda a extensão pública da arte, desde o espaço institucional até aquele da mídia. As instituições de arte¹⁷, por exemplo, são incorporadas como base neutra para seu projeto educacional estético, vide a famosa exposição realizada em 1979 no Guggenheim americano, quando Beuys grava sua própria voz na fita-guia. Do mesmo modo, ele se apropria dos meios de comunicação. Após seu “ato de nascença midiático”¹⁸ – a fotografia em que o artista, de olhar penetrante e sangue a escorrer do nariz, segura firme uma cruz, torna-se a primeira largamente publicada na imprensa –, Beuys não só passa a ser amplamente coberto pelos meios de comunicação como bem se aproveita deles para veicular sua persona artística. Diante da dimensão inexoravelmente pública da arte, a inserção de sua escultura social vira um “problema artístico”¹⁹, contornado por meio de uma série de

the chaos of the unnamed. In COOKE, Lynne, KELLY, Karen (ed.) **Joseph Beuys. Arena – where would I have got if I had been intelligent!** New York, Dia Center for the Arts, 1994, p. 52.

¹⁷ Na sua maioria, instituições públicas. Deve ser observado que a questão da política de museu tem maior dimensão na Europa do que nos EUA, já que a maior parte dos museus europeus é financiada pelo governo – assim como o são as exposições “revolucionárias” do artista nas décadas de 60 e 70. de acordo com Ann Temkin, Beuys argumentava que os museus tinham que participar de um conceito ‘totalizado’ de arte e trabalhar para reverter o destino da cultura como um empreendimento isolado. TEMKIN, Ann; BERNICE, Rose. **Thinking is Form: the Drawings of Joseph Beuys.** Op. cit., p. 62.

¹⁸ A fotografia ganha impacto na medida em que coloca, mais uma vez, na Alemanha, a questão da intolerância. A imagem é feita pelo fotógrafo Heinrich Riebbesehl durante a ação “Kukei, akopee-Nein!, Brankreuz, cantos de gordura, cantos de gordura modelados”, em 1964, por ocasião do Festival da Nova Arte, em 20 de julho de 1964, data comemorativa do atentado realizado contra Hitler, 20 anos antes. HEINTZ, Julie. **La question des médias.** In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys (cat. exp.). Op. cit., p. 284.

¹⁹ Segundo o galerista italiano Lucio Amelio, a noção de “escultura social” teria se originado de uma série de medidas estratégicas tomadas no início dos anos 1970 para assegurar o reconhecimento da arte européia, diante da enorme estrutura do marketing americano. Amelio relata que, na cozinha em Capri em 1971, foi estabelecida uma estratégia para mudar a idéia de arte, para chegar à escultura social. O primeiro passo seria mostrar o trabalho clássico, os desenhos por ele feitos nos dias de medo do pós-

medidas estratégicas, entre as quais a própria fotografia *La Rivoluzione siamo noi*, concebida como peça gráfica (cartaz e postais), ou a campanha publicitária realizada para *7000 carvalhos*.

Após um período de recolhimento da década de 1950, a obra de Beuys começa a ganhar o espaço público nos anos sessenta com suas famosas ações, e já no início dos anos setenta assume esse espaço como elemento fundamental de sua tarefa artística. A história controversa do seu acidente na Segunda Guerra e sua sobrevivência nas mãos dos Tártaros começa a ficar conhecida, até se tornar, no início da década de 1980, o principal acesso à sua obra, para o bem para o mal. Onipresentes, a gordura e o feltro, por exemplo, adquirem um outro teor simbólico por conta do tratamento empregado em Beuys pelos tártaros, que teria assegurado sua sobrevivência. A história ganha um peso decisivo dentro da sua biografia que, como um verdadeiro instrumento de trabalho, é, naquele momento, direcionada para as suas experiências de guerra.

Da recusa ou impossibilidade de falar sobre as suas experiências de guerra²⁰, Beuys passa a assumi-las como um compromisso público, do qual certamente faz parte *Demonstração Auschwitz* (1956-1964) conhecida como Vitrine de Auschwitz, um dos raros trabalhos que faz referência direta à segunda guerra. Duas barras de sabão, um fogareiro, três lingüiças, um crucifixo, dentre outros elementos, são preservados em uma espécie de pequena estufa, que parece mantida pelo calor dos

guerra, e que iriam prognosticar o trabalho posterior. Mas porque não era uma estratégia retrospectiva, essa exposição também tinha que ter um componente contemporâneo. Desenhos, objetos, filme, vídeo e fala, faziam parte dessa apresentação - a pregação pela criatividade, da arte como liberdade. O segundo passo era Arena, Arena como um túmulo, como um container misterioso de todas as idéias do artista, o campo de batalha, a arma pela qual o artista investe dignidade em todo o ser humano, o papel do artista como o catalizador da criatividade em todo ser humano. O terceiro passo, Terremoto in Palazzo (...). Ver AMELIO, Lucio. Apud KORT, Pamela. **The Napolitan Tetralogy: an interview with Lucio Amelio**. In COOKE, Lynne, KELLY, Karen (ed.) **Joseph Beuys. Arena – where would I have got if I had been intelligent!** New York, Dia Center for the Arts, 1994, p. 50/51.

²⁰ Ao ser questionado, por Helmut Rywelski, sobre suas experiências durante e depois da guerra, Beuys declara não interessar-se naquele momento em confirmar ou negar que determinados eventos individuais catastróficos sugeridos constituíssem por si mesmos o gatilho para sua obra. Afinal, tratava-se da soma de catástrofes vivenciadas - soma esta que não se concluiu, enfatiza o artista, dizendo experimentá-las diariamente. Joseph BEUYS. Apud NISBET, Peter. **Crash Course**. In Joseph Beuys: Mapping the legacy. Op. Cit., p. 153.

próprios elementos – vivos! O resultado: uma unidade orgânica sólida²¹, formada por materiais de diversas consistências (madeira, sabão, metal ou palha) que, ligados pelas cores terciárias típicas do repertório beuysiano (acinzentado, marrom, amarelado) ganham uma mesma substancialidade. Um pequeno campo calorífico pode ser “pressentido” através do vidro - transparente, ao mesmo tempo em que isola aquele aglomerado material, ele o abre todo ao ambiente - que resume o princípio de contração/expansão da plástica beuysiana.



Figura 26 – Demonstração de Auschwitz

Essa vitrine ganha a atenção de parte da crítica recente realizada em relação à obra de Beuys a partir da evidência do fato do Holocausto, sobre o qual o artista pouco se pronuncia. Se, até 1970, ele parece relutar em falar diretamente sobre sua experiência na Segunda Guerra, em 1980, reconhece os atos nazistas como um trauma capaz de direcioná-lo artisticamente a um “novo começo radical”²². Tal comportamento ambivalente é compreendido por Max Reithmann²³ como um esforço

²¹ Beuys chega a considerar a realização de uma delas em bronze, assim escreve o colecionador Ludwig Rihn para Harald Szeemann em carta de 8 de agosto de 1991. CENTRE GEORGES POMPIDOU. Joseph Beuys (cat. exp.). Op. cit., p. 116.

²² Ao ser questionado, por André Muller, sobre como se sentiu depois de ser confrontado com a escala factual dos horrores nazistas, Beuys reconhece um choque irreversível, de fato, sua experiência primária, básica desse fim da Guerra, capaz de levá-lo a começar a lidar com a arte criticamente em primeiro lugar; sua orientação no sentido de um novo começo radical. BEUYS, Joseph. Apud REITHMANN, Max. **In the Rubblefield of German History**. In Joseph Beuys: Mapping the legacy. Op. Cit., p. 153.

²³ Artista e scholar independente, autor de três estudos sobre Beuys, dentre eles, a organização de “Par la presente, je n’appartiens plus à l’art”. **In the Rubblefield of German History: questions for Joseph Beuys**. In Joseph Beuys: mapping the legacy. Op. Cit., pp. 139-174.

do artista de se esquivar dos eventos reais do Terceiro Reich, o que leva o autor à cobrança de uma resposta de Beuys em relação à memória de Auschwitz. Já Gene Ray²⁴ enxerga suas obras e ações como objetos e gestos de um projeto de luto, consciente ou não, em relação ao Holocausto. Um projeto marginal, segundo o autor, já que não sustentado por uma leitura sistemática nem tampouco enunciado como tal pelo próprio artista. Impossibilitado de “falar [diretamente] do seu próprio país”, Beuys empregaria uma “estratégia indireta” para efetivar seu trabalho de luto. A proposta de Ray é precisamente explicitar esse projeto através da análise de vários trabalhos aos quais associa *diretamente* eventos ocorridos nos campos de concentração. Estabelece as “ligações brutais” vedadas ao artista, tais como entre a gordura e os corpos queimados, o feltro e o cabelo das vítimas (material do qual seria feito o feltro), o fogareiro portátil e os fornos crematórios, a escultura *Tallow* e as formas dos trens e rampas dos campos de concentração (“através de vários graus de abstração”, o autor tem o cuidado de advertir).

Já Max Reithmann nota a ausência de uma profunda reflexão crítica acerca da história no conceito de arte ampliada de Beuys. O artista se apropriaria da noção de liberdade de Schiller e Fichte sem levar em conta a direta apreciação da história da qual ela deriva²⁵. Afinal, a produção artística pós-Auschwitz exigiria uma profunda reflexão crítica acerca da história e não a simples analogia entre presente e passado sugerida por Beuys - *Auschwitz ainda existe, sob toda uma outra forma*. Tal analogia não seria possível, desse modo, ele estaria apenas se referindo a dois cenários diferentes. Nesse sentido, um suposto projeto de luto seria encoberto pelo esquecimento da história recente da Alemanha, quando Beuys bloqueia de sua consciência os conteúdos da prática de destruição de Auschwitz, negando voz à sua memória - à qual só se chegaria a um acordo, o autor afirma literalmente, através de linguagem e imagens.

²⁴ RAY, Gene. In **Joseph Beuys and the after-Auschwitz sublime**. In Joseph Beuys: mapping the legacy. Op. Cit., pp. 55- 74.

²⁵ “And we must also ask to what extent Beuys can justify using the notions he borrows from Schiller and Fichte for his expanded concept of art – not just as a private individual, but as an artist. For anyone producing art in Germany after Auschwitz not only comes into conflict with German history, but also with the notions innate in his or her artistic work to the extent that these notions have been borrowed from German intellectual history.” REITHMANN, Max. **In the Rubblefield of German History: questions for Joseph Beuys**. In Joseph Beuys: mapping the legacy. Op. Cit., 149.

Por certo são plausíveis, e mesmo patentes, as relações fixadas entre os objetos de Beuys e os eventos dos campos de concentração. Elas nos parecem, contudo, por demais óbvias, como se o autor buscasse uma verossimilhança radicalmente contrária à natureza da obra do artista. Podemos prosseguir indefinidamente com as associações, como a banheira associada aos métodos de higiene implantados pelo Terceiro Reich ou a famosa imagem do artista na ação *Kukei, akopee-Nein!, Brankreuz, cantos de gordura, cantos de gordura modelados*, onde ele estende sua mão direita numa posição semelhante à saudação nazista. Tal leitura iconográfica (não só viável como imprescindível) não se esgota, porém, numa única associação direta com o Holocausto. O que, afinal, acabaria por paralisar a obra numa ilustração do evento e assim perder o seu rico sentido plástico. Sim, pois o caráter expansivo da escultura beuysiana também se revela numa extensa cadeia de associação de objetos que conformaria a própria capacidade da nossa libido se ligar a um outro objeto – trabalho enfaticamente requisitado por Beuys a todos nós, com nossas respectivas “vias paralelas.”

Em entrevista concedida ao mesmo Max Reuthmann, em 1982, Beuys menciona a impossibilidade de representar os eventos de Auschwitz por meio de imagens: só seria possível “lembrar desses eventos ao apresentar uma contra-imagem positiva deles”. Essa espécie de lembrança desprovida de imagens é alvo da crítica de Max Reuthmann, para quem o excesso de realidade do efetivo genocídio nos campos de concentração demandaria o testemunho da imagem. Quando, nessa mesma entrevista, Beuys traz para o presente os “métodos de Auschwitz” ao compará-los à “destruição” da alma e do corpo causada pelo consumismo, ele amenizaria aquelas mortes incomparáveis, esquivando-se de sua responsabilidade perante a singularidade do monstruoso evento.

Sem entrar em discussão acerca da representação ou da imagem ou, por outro lado, acerca da impossibilidade ou da recusa em transmitir esse evento, sabemos que a resposta de Beuys não é da ordem da memória/imagem, e sim, como o artista repete, de uma contra-imagem. Ou seja, uma dimensão propriamente plástica que, longe da transmissão de determinado fato, pretende a sua urgente e ininterrupta reelaboração. O Holocausto pode então ser pensado, dentro da obra de Beuys, como

um compromisso cotidiano com a sobrevivência da humanidade a partir da sua capacidade, ou não, de produzir uma forma. Quando menciona, na mesma entrevista de 1982, a possibilidade de superar o trauma “ao fazer as pessoas dinâmicas interiormente”, o artista coloca, por assim dizer, nas próprias mãos das pessoas a (im)possibilidade de uma forma. Exerce assim sua responsabilidade perante o Holocausto ao deixar clara a *sua* crença em uma forma. Uma crença que passa para nós como uma “força para reflexão, para a auto-determinação, para não deixar-se levar” (Adorno), bem definida pelo crítico de arte inglês David Sylvester como “curioso sentido de obrigação de responder positivamente”²⁶.

O indiscutível legado da extrema humilhação sofrida pelo gênero humano no segundo pós-guerra participa de uma extensa rede que segue uma intrincada lógica de valores, onde o peso da coisa mais corriqueira pode ganhar enormes proporções. Se, por certo, o exercício de mapear tal rede a partir de sua coerência essencialmente plástica vem a ser produtivo para a compreensão do alcance do Holocausto na sua obra, importa para o artista acionar nosso pensamento. “O elemento mais importante para qualquer um que olhe meus objetos é minha tese fundamental: *todo homem é um artista*. Essa é a *minha* contribuição para a ‘história da arte’.” As vias paralelas que tomam os pensamentos dos espectadores constituem o sentido maior da plástica de um Beuys que, completamente desiludido com as velhas formas, ainda acredita nas “formas em geral”. Afinal, a reelaboração da humanidade parte de cada um de nós, individualmente.

A escultura de Beuys não propõe uma forma e sim a possibilidade dessa forma. O que certa vez foi tachado por um dos seus interlocutores, a partir de um dos seus discursos, como uma proposta “vaga e indefinida”, revela justamente o caráter planetário e generoso de um projeto estético que deve lidar nada menos do que com a revisão dos princípios de base da humanidade ocidental. Artista alemão, Beuys responde à situação crítica de nação ainda em formação²⁷ através de um autêntico

²⁶ SYLVESTER, David. **On Beuys**. In *Art in America*. April 1999, p. 115.

²⁷ Segundo Elias, “um dos mais sérios problemas que permanece até hoje por enfrentar na Alemanha Ocidental” obscurecido nos anos 1950 pelo esforço maciço de reconstrução “A liderança nacional-socialista (...) arrastou o povo alemão para a maior catástrofe que sofreu desde a Guerra dos Trinta Anos. A massa do povo alemão, entretanto, seja no leste ou no oeste, não apreço ter-se apercebido da magnitude dessa catástrofe. Tem certamente consciência de sua mais visível conseqüência: a divisão

projeto de espiritualização. Um projeto que, forçosamente, se estende à crise generalizada da humanidade ocidental - uma “crise do ideal de uma filosofia universal e suas formas metódicas, já que o estabelecimento primário dessa nova filosofia é o estabelecimento da moderna humanidade européia em si.”²⁸

Os “fatos” extremos da Segunda Guerra apenas trazem à tona feridas já bem profundas na carne da modernidade ocidental, curáveis somente a partir do que Beuys chama de uma outra “relação teórica”. Movido por um desejo de conexão genuína entre a mente e o universo, ele realiza sua escultura como uma espécie de trabalho de revigoração da própria consciência moderna. O exercício dessa escultura corresponde à re-elaboração das bases de nossa capacidade produtiva segundo uma outra “estrutura de mundo” capaz de dar conta do centro vivo intercambiável desses universos de naturezas distintas. Para tal, define seu campo de trabalho através da elaboração clara do que significa a vida, tarefa árdua de procura da substância existencial do homem a partir da reformulação da situação teórica gerada pelo dualismo árido do pensamento moderno.

Beuys formula então uma espécie estética de teoria do conhecimento fundamentada na matéria, tal como “demonstra” no desenho *Teoria da escultura* (p. 14). Ali a substancialidade do *Braunkreuz* sintetiza a compreensão das coisas segundo a relação recíproca entre a vida sensível (corpo/ser vivo) e a essência das coisas (alma/ser). Capaz de estabelecer uma conexão entre as nossas “forças da cabeça” e o “horizonte interior”²⁹ das “grandes porções de realidade”³⁰ a partir de

da população em dois Estados. Mas outras, e não menos sérias conseqüências, não são reconhecidas como tais.” ELIAS, Norbert. *Os Alemães*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997, p. 360.

²⁸ “Skepticism about the possibility of metaphysics, the collapse of the belief in a universal philosophy as the guide for the new man, actually represents a collapse of the belief in ‘reason’, understood as the ancients opposed *episteme* to *doxa*. It is reason which ultimately gives meaning to everything that is thought to be, all things, values, and ends – their meaning understood as their normative relatedness to what, since the beginnings of philosophy, is meant by the word ‘truth’ (...) Along with this falls the faith in ‘absolute’ reason, through which the world has its meaning, the faith in the meaning of history, of humanity, the faith in man’s freedom, that is, his capacity to secure rational meaning for his individual and common human existence”. HÜSSERL, Edmund. **The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology**. Evanston, Northwestern University Press, 1970, p. 12.

²⁹ “(...) a matéria no espaço, que em geral nós experimentamos apenas de fora, pode possuir um horizonte interior, e que por isso seu ser-extenso não é necessariamente o seu ser-total. Visto a partir

seu centro vivo, a matéria parece responder à “absoluta perda de conexão entre os objetos naturais e os objetos de pensamento”, diz Heiner Bastian, que bem exprime o que Beuys certa vez se referiu como “sentir substâncias”: “o objeto do pensamento é o mesmo que o pensamento do objeto; que a coisa em si deva primeiro emitir algo, algo que se possa sentir, uma emanção palpável; e que enquanto se dá essa troca, a certeza de alguém sobre ele significa nada mais nada menos do que conhecer aquele objeto”.³¹

Uma receptividade incondicional ao mais insignificante e ao mais significativo, indistintamente, é ponto de partida de suas operações “teóricas”. Conforme esclarece em entrevista realizada no fim da década de setenta, a utilização do feltro não deveria ser relacionada à sua experiência com os tártaros, e sim ligada à procura por material para sua epistemologia e à sua teoria.³² Beuys encontra na matéria uma obviedade³³ que garante tanto a sua auto-renovação como a nossa. Essa obviedade é preservada pelo artista através de uma resolução formal tão poderosa quanto quase imperceptível, tal como ocorre com os poderosos *Fonds* do final da década de 70. A sobreposição dos vários retângulos de feltro estrutura a matéria maleável ao mesmo tempo em que acentua a própria maleabilidade. Resultado: sólidos compactos que conservam ar entre suas camadas e respiram ao expandir calor pelo ambiente. A materialidade da existência³⁴ daqueles indiscutíveis sólidos aquece o ambiente e, por conseqüência, a nós mesmos. Bem sabemos, porém, que a fonte desse calor, não é exclusivamente externa – o que fica evidente no múltiplo *Ja Ja Ja*

da única concretude real, a mera extensão pode perfeitamente parecer uma abstração, da mesma forma que a mera interioridade.” JONAS, Hans. **O princípio vida. Fundamentos para uma biologia filosófica**. Petrópolis, Ed. Vozes, 2004, p. 33.

³⁰ “What our eyes see are all these huge chunks of reality, not these invisible forms that are the only thing that tell us anything worth knowing about reality.” Joseph BEUYS. **If nothing says anything, I don’t draw**. Op. cit., p. 92.

³¹ BASTIAN, Bastian. **Signs are Senses**. In Joseph Beuys. Zeichnungen. Tekeningen. Drawings. Op. cit., p. 77.

³² BEUYS, Joseph. Apud Peter NISBET. **Crash Course**. In Joseph Beuys: mapping the legacy. Op. Cit., p. 11.

³³ “(...) wasn’t the odor of wild lilacs something ‘obviously’ beautiful, yet wasn’t the very obviousness of it (and the thing secretly shared) so impossible to put your finger on? And wasn’t this same obviousness there too in a tree, a field, a stream, a living creature – the missing piece in the puzzle of matter and soul?” Heiner BASTIAN. Op. Cit., p. 77.

³⁴ Expressão utilizada pelo crítico David Sylvester no artigo previamente citado.

Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee (1969), em que retângulos de feltro formam um pequeno paralelepípedo de 15 X 25 X 25 cm, macio e sólido capaz de nos aquecer.

Essa evidência material se manifesta com potência no ambiente *O fim do século XX*³⁵ (1983), formado por pedras de basalto praticamente em estado natural (extraídas de uma determinada colina na Alemanha). Assemelhados a cristais de proporções antropomórficas, aqueles pesados sólidos de basalto dispostos horizontalmente estruturam um ambiente amplo, cuja fluidez é dada pelo aspecto irregular de cada uma daquelas pedras pesadas. Conforme adentramos a sala, percebemos na superfície de cada um dos blocos irregulares um círculo de vinte centímetros de diâmetro. Escavou-se a extremidade de cada uma daquelas pedras, de onde uma porção de matéria na forma de um cone regular foi retirada e posteriormente recolocada na cavidade aberta, junto com feltro e gesso. Os corpos basálticos parecem ganhar uma face, o que os aproximaria do humano.



Figura 27 – O fim do século XX

Aquele arranjo de pedras poderia então ser visto como um amontoado de corpos humanos - segundo Gene Ray, uma alegoria da catástrofe do genocídio

³⁵ Ou as salas, já que há quatro versões da obra que, por sua vez, se origina do projeto “7000 carvalhos” para a Documenta de Kassel de 1982. A disposição horizontal dos blocos se contrapõe à verticalidade dos carvalhos. Uma das versões de “O fim do século XX” contém cinco pedras e se encontra em Düsseldorf; outra versão, de 31 pedras (1983-85), está na Tate Gallery, em Londres; enquanto a versão de 21 pedras, que se encontra em Berlim, possui um equipamento para mover e instalar as pedras. Por fim, há uma versão de 44 pedras (1983) em Munique.

nazista. Tal interpretação, perfeitamente aceitável, não dá conta, no entanto, da imperceptível passagem do material para o humano que parece reverberar ali de modo *ininterrupto*. Afinal, aqueles bizarros seres caídos permanecem pedras, e bem pesadas. Desse modo, ao invés de “resolver” o mistério daqueles corpos basálticos, a identificação com os corpos humanos tão somente o acentua. E a sensação de estranheza continua enquanto circulamos por aqueles irregulares corpos basálticos de “cabeça” regular, que insinua o contraste entre a natureza supra-sensível do pensamento humano e o caráter orgânico de seu corpo.

Se experimentamos uma expansão espacial no ambiente como um todo, uma espécie de vibração também pode ser sentida em cada um daqueles sólidos basálticos que têm seu caráter de bloco interrompido pelo corte circular. O desencaixe da porção geométrica da matéria sugere a maleabilidade daquela substância mineral que, acentuada pelo feltro, imprime certa vida ao mineral. E faz daqueles seres caídos o lugar da transferência recíproca entre o inorgânico e o orgânico, ou da indefinição entre o humano e o material - deriva daí nossa sensação de estranheza.

Aqueles blocos vivem numa tensão entre vida e morte, anunciando o que Beuys certa vez se referiu como a liberação do materialismo³⁶, típico do pensamento moderno, que funda o conhecimento da realidade exclusivamente na matéria pura, desprovida de todo traço de vida. Em cada um dos blocos, e de modo mais amplo, na sua disposição aleatória, identificamos em *O Fim do Século XX* uma espécie de revolver da inércia da cultura européia. A “desmontagem” das pedras (materialismo) se mostra um trabalho em pleno curso que, na versão montada em Düsseldorf, é figurado pelos utensílios de transporte dos blocos. O “calor” daquela atividade mantém o ambiente, cuja dimensão temporal expansiva sugere aniquilamento - mas não desolação, já que o aniquilamento acaba apenas com o que já existe, enquanto a desolação acaba com as possibilidades de criar³⁷. *O Fim do Século XX* abre espaço à

³⁶ Em conversa com Kounellis, Kiefer, Cucchi, Beuys declara a urgência de alargar as coisas para liberar o materialismo de sua unilateralidade. Trata-se de um processo de ampliação, já que Beuys reconhece o pensamento científico e analítico que se origina no Renascimento, um verdadeiro acontecimento para o conhecimento, a percepção e o pensamento humanos, limitado à parte material do mundo, a tudo o que é mensurável, ponderável e calculável. BEUYS, Joseph; KOUNELLIS, Jannis; KIEFER, Anselm; CUCCHI, Enzo. *Bâtissons une cathédrale*. Paris, L’Arche, 1988, p. 172.

³⁷ LEÃO, Emmanuel Carneiro. *O porvir de Nietzsche*. In Revista Tempo Brasileiro, nº 143. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 2000, p. 76.

renovação profunda dos *7000 Carvalhos*. Integrantes de um mesmo projeto desenvolvido para a Documenta de Kassel em 1982, as obras apresentam em larga escala a polaridade entre vida e morte recorrente na obra de Beuys, seja nos objetos, seja na sua biografia (vide seu desastre aéreo, o período nos anos 1950 ou ainda o sentimento de um profundo cansaço da vida já aos cinco anos de idade).

Afinal, nada de novo se produziria por um simples desenvolvimento: um antecedente não contém todo o seguinte. A obra de Beuys, que alude sempre a um segundo nascimento, resume-se em sua atividade cotidiana como um trabalho empreendido fundamentalmente através da matéria, capaz de manter latente uma renovação. A interpenetração mútua entre restos culturais e materiais resulta em obra de unidade orgânica, capaz de manter objetos e ambientes como territórios de conexão entre as coisas da Natureza e aquelas da Cultura. São como organismos vivos, e justo por essa identidade, por assim dizer, eles são capazes de “atingir um nervo em algum lugar” do espectador³⁸. Um leve arrepio ou um intenso tremor, por atração ou por repulsão, não importa, desde que integral seja o sentir aquela substancialidade. Esse trabalho inconclusivo instaura seu lugar-melancolia, que só termina por se definir como tal com a nossa ocupação, capaz de manter ali a efetiva troca de calor³⁹ que dá sentido ao princípio da escultura social de Beuys.

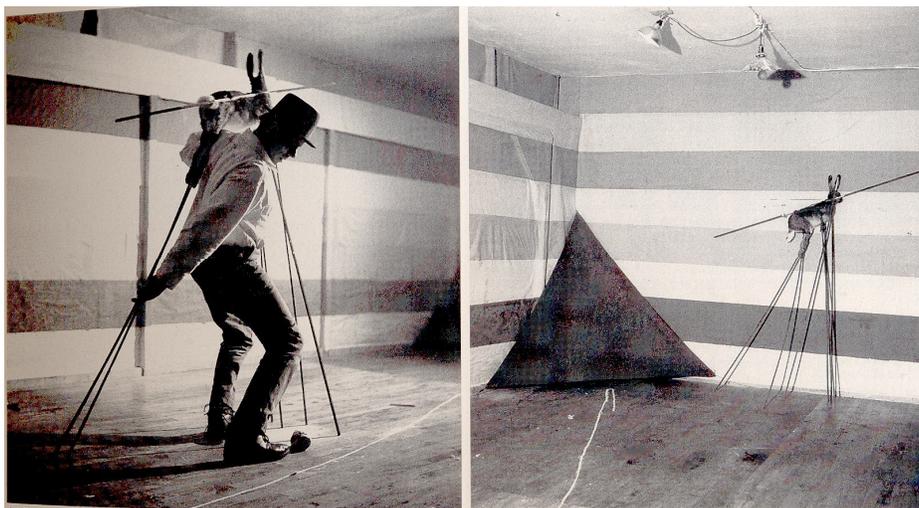


Figura 28 – Em ação: *Eurasia*

³⁸ BEUYS, Joseph. Apud Heiner BASTIAN e Jeannot SIMMEN. **If nothing says anything, I don't draw**. In Joseph Beuys. Zeichnungen. Tekeningen. Drawings. Prestel-Verlag, München, 1979, p. 98.

³⁹ Em entrevista a Achille Bonito Oliva, Beuys relaciona o calor liberado ao longo do processo escultórico a Eros. BEUYS, Joseph. **La mort me tient en éveil**. Op. Cit., p. 71.

O princípio do calor é consagrado pelo artista na ação *EURASIA, 34º movimento da Sinfonia siberiana* (1966), realizada em Copenhague (na qual retoma sua primeira ação importante em 1963, *Sinfonia siberiana, primeiro movimento*). Já ao nomear a ação a partir do antigo continente, Beuys expõe seu tema: a divisão religiosa e política entre o Leste e o Oeste. Recorrente no repertório beuysiano, o tema da divisão diz respeito tanto à crise de identidade dos europeus no pós-guerra – em particular à divisão do Estado alemão - quanto à fratura entre espírito e matéria. Essa ruptura seria “resolvida” na imagem da cruz, utilizada para introduzir a ação na chamada “Divisão da Cruz”, quando o artista coloca, no chão, duas cruces latinas feitas em bronze, que dão as primeiras orientações para a “conquista” do espaço Eurásia. Conforme Beuys se movimenta dá-se a ocupação do território através do entrecruzamento de linhas de naturezas distintas. Às linhas traçadas no chão somam-se aquelas dos bastões que prendem a lebre e se integram ao corpo do artista. Verdadeiras linhas de força incorporam os conteúdos simbólicos do tremular das orelhas da lebre (que evocaria o despertar da consciência humana que repercute ao nível da terra, permitindo o degelo do solo e a conseqüente livre circulação entre o Leste e o Oeste) ou da palmilha de ferro (que remete a dureza do solo, metáfora da terra gelada da Sibéria). Toda essa trama seria capaz de produzir calor, verifica Beuys ao fim da ação, quando mede a temperatura do triângulo de feltro colocado no canto da sala (32° C) e da gordura (21° C). Posteriormente anotadas no quadro-negro junto à temperatura-limite do organismo humano (42°C), essas temperaturas registram o calor simbolicamente trocado entre alguns elementos da ação.

Tudo depende do caráter de calor no pensamento. Ao definir o calor, princípio de sua escultura, como a *nova qualidade da vontade*, Beuys incita o revigoramento material, por assim dizer, do “fazer” do homem em toda a época moderna que, desde a interpretação da práxis como vontade e pulsão vital por Aristóteles em “De anima”, encontra-se fundamentado na vontade. Considerado por Beuys como libido, a noção de calor, no entanto, é inerente às suas substâncias como calor físico, uma forma de energia que se transfere de um corpo para o outro a partir de uma diferença de temperatura entre os dois e só se manifesta num processo de

transformação. A partir dessa sensação concreta, a praxis contemporânea ganha um incremento que garante a sobrevivência física e espiritual do homem (particularmente daquele contemporâneo deprimido, como veremos no capítulo seguinte). Afinal, calor físico ou libido, trata-se da energia que decide entre a vida e a morte.

Para Schiller, a vontade, e não a razão, é a marca distintiva do ser humano, “porque o homem é o ser que quer.”⁴⁰ Já para Schelling, a Vontade, é o ser original⁴¹, “o espírito no sentido mais amplo da palavra (...) na origem ele é mais vontade, e uma vontade unicamente pela vontade, uma vontade que não quer qualquer coisa, mas se quer somente ela mesma.” Participante desse abismo original e da existência espiritual estaria o homem, mediador entre Deus e a Natureza, “redentor da Natureza”. Essa noção exerce grande influência sobre o círculo dos poetas românticos de Iena, tendo sido desenvolvida por Novalis sob a forma de uma interpretação da ciência, da arte e em geral, de toda a atividade do homem como formação da natureza. Pensa Giorgio Agamben, o projeto de Novalis supera o idealismo de Fichte, que revelou ao homem a força do espírito pensante. “Fichte ensinou e descobriu o emprego ativo do órgão do pensamento. Talvez ele tenha descoberto as leis do emprego ativo dos órgãos em geral?”⁴²

Quando faz do próprio corpo “instrumento, utensílio para a formação e a modificação do mundo”, mais do que Fichte ou Schiller, Beuys ecoa Novalis em seu fragmento 1694: “preciso então que nós procuremos fazer de nosso corpo um órgão universal de aptidões e de capacidades. Modificar nosso instrumento é modificar o universo.” Comunicação do homem com o mundo, o corpo é tanto pedaço de mundo quanto possibilidade de posse desse mundo através da atividade – “corpo que vive e pode morrer ... cuja forma exterior é organismo e causalidade, e cuja forma interior é o ser-ele-mesmo e a finalidade”⁴³. A nova relação teórica proposta por Beuys engaja

⁴⁰ SCHILLER, Friedrich. **Sobre o Sublime**. Citado em nota 64, p. 154.

⁴¹ “En derrière et suprême instance (...) il n’y a d’autre Etre que la Volonté. La Volonté est l’être originel (*Ur-sein*) et à elle s’appliquent tout les prédicats de celui-ci: absence de fond (*Grundlosigkeit*), éternité, indépendance par rapport au temps, auto-assentiment (*Selbstbejahung*). Toute la philosophie ne tend qu’à trouver cette formulation suprême.” SCHELLING. *Recherches philosophiques sur la nature de la liberté humaine*. Apud AGAMBEN, Giorgio. **L’homme sans contenu**. Op. Cit., p. 124.

⁴² Idem.

⁴³ JONAS, Hans. **O princípio vida. Fundamentos para uma biologia filosófica**. Op.cit., p. 28.

o corpo, somente aí o homem se tornaria verdadeiramente livre, a produzir para si a forma que deseja, e, no sentido próprio do termo, pronto a viver em seu mundo.

Essa práxis entendida como unidade superior de pensamento e ação que dá ao homem o meio de transformar o mundo é pronunciada por Beuys numa conferência em Cambridge em 1983 através da interpretação do mito de Sísifo por Camus: “Pelo corpo (matéria, pertence intimamente à terra) o homem e a terra se encontram”. O trabalho serve somente ao homem, dali ele tira a sua força. Trabalho árduo e sem esperança, dá-se no instante da sua realização, para naquele seguinte perder-se. E ser reganhado, conscientemente. Como o faz Sísifo quando

“contempla então a pedra despencando em alguns instantes até esse mundo inferior de onde ele terá que tornar a subi-la até os picos. E volta à planície. É durante esse regresso, essa pausa que Sísifo me interessa. Um rosto que padece tão perto das pedras já é pedra ele próprio! Vejo esse homem descendo com passos pesados e regulares de volta para o tormento cujo fim não conhecerá. Essa hora, que é como uma respiração e que se repete com tanta certeza quanto sua desgraça, essa hora é a da consciência...”⁴⁴

3. 2.

Yves Klein. A farsa da pintura

I had a great desire (not able to attain to a superficial skill in any) to have a smattering in all, to be aliquis in omnibus, nullus in singulis [a somebody in general knowledge, a nobody in any one subject].

Robert Burton, *Anatomy of Melancholy*

A obra de Yves Klein manifesta uma intimidade com a existência bem resumida na sua imagem de habitante do vazio. A assinatura no céu de Nice, o salto no vazio ou os seus monocromos anunciam uma mesma sensibilidade pictórica capaz de nos despertar para nosso fundamental descompasso com a nova paisagem tecnológica e científica. Klein reverte a seu favor esse descompasso quando incorpora à sua pintura o imaginário da conquista do espaço – poderosa licença poética capaz de devolver um poder à (relegada) capacidade imaginativa do homem.

Completamente identificada com a nova realidade, mas exclusivamente a partir dessa capacidade imaginativa, a aventura monocromo obedece ao que Restany

⁴⁴ CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 2004, p. 138.

certa vez definiu como uma “exigência lógica de sobrevivência”⁴⁵. A aventura monocromo restitui, ao menos quando olhamos aqueles ambientes azuis, a plena sensação de conquista da nossa própria vida. Pois, sem outro fundamento senão a absoluta disponibilidade do artista a enfrentar vicissitudes, ela firma um lúcido pacto com a incerteza.

Com essas duas palavras – Medo e Terror – eu me encontro diante de vocês no ano de 1946, pronto para mergulhar no vazio (DP 300). A presteza com que Klein empreende sua aventura monocromática é proporcional ao estado de pasmo após o mais grave conflito até hoje registrado. *Cidadão honesto do espaço incomensurável da sensibilidade* (DP 103), o pintor enfrenta o problema com uma irreverência lúcida. Como se da mesma posição dos satélites Phobos (Medo) e Deimos (Terror), ele adquire a exata noção da escala dos prejuízos causados à civilização, e decide seguir direto à própria origem do homem, da civilização – a sensibilidade. E então assume o ofício da pintura a partir do compromisso exclusivo com a sensibilidade pictórica: exerce plenamente os direitos de propriedade da cor e cumpre seu dever de ser um homem frente ao universo. A pintura garante, assim, ao menos sua saúde espiritual. Afinal, arte é saúde, Klein responde à provocação de Mathieu, insistindo em seu lugar-melancolia na reconciliação com a vida entendida como aquilo a ser ganho a cada instante. *Conquista ininterrupta, a pintura não está mais em função do olho hoje; ela é função da única coisa que não nos pertence em nós: nossa VIDA* (DP 80). E nesse sentido, a leitura do Diário de Delacroix lhe é reveladora.⁴⁶

O diário do pintor oitocentista francês revela uma prática de pintura como tarefa existencial. Ao longo das inúmeras anotações feitas pelo pintor a respeito das cores, podemos acompanhar seu esforço de esclarecer, sobretudo para si mesmo, o modo pelo qual se dá a conjugação da cor com a imaginação⁴⁷, a qual, aliás, define a

⁴⁵ RESTANY, Pierre. **Les Nouveaux Réalistes**. Paris, Éditions Planète, 1968, p. 201.

⁴⁶ “Je me suis dit cent fois que la peinture, c’est-à-dire la peinture matérielle, n’était que le prétexte, que le pont entre l’esprit du peintre et celui du spectateur. La froide exactitude n’est pas l’art; l’ingénieux artifice, quand il plaît ou qu’il exprime, est l’art tout entier. La prétendue conscience de la plupart des peintres n’est que la perfection apportée à l’art d’ennuyer. Ces gens-là, s’ils le pouvaient, travaillerait avec le même scrupule l’envers de leurs tableaux. Il serait curieux de faire un traité de formes de toutes des faussetés qui peuvent composer le vrai.” Eugène DELACROIX. **Journal**. Paris, Librairie Plon, 1996, p. 252/3.

⁴⁷ “La couleur n’est rien si elle n’est convenable au sujet, et si elle n’augmente pas l’effet du tableau par l’imagination.” DELACROIX, Eugène. *Idem*, p. 318.

atividade da pintura. Observações sobre as relações entre as cores (estabelecidas em seus próprios quadros, em obras de outros artistas ou na natureza) são tentativas de compreender a lógica que as rege. O que significa elaborar um pensamento de cor que fundamente a atividade da pintura na relação direta com o “indefinível” (o que escapa à precisão, “o que a alma [do artista] juntou às cores e às linhas para ir à alma” do espectador, conforme citação textual de Klein em “L’Aventure Monochrome”). E, precisamente por essa *atitude sensível e espiritual revelada em seu jornal*, o pintor romântico torna-se o mestre de Klein. *Um dos maiores homens no estado de “pintor”* (DP 240), Delacroix constrói dia-a-dia sua realidade através do nexos de cores, empenho espiritual que determina a verdade da arte na mesma proporção daquela da sua vida. A atividade do pintor consubstancia o conteúdo do conceito de arte individual em uma obra, ao menos até a tela expressionista abstrata, “acontecimento acidental na contínua atividade de criação do artista”⁴⁸ configurada como campo onde o pintor pode existir.

Ainda que persista indubitavelmente em Klein o estado de pintor, capaz de equacionar arte e existência, o artista nega com veemência, no entanto, qualquer afinidade com o Expressionismo Abstrato que lhe é contemporâneo. É que, embora o monocromo compartilhe com o *all-over* uma continuidade com o mundo, simultânea à nova permeabilidade do indivíduo, ele não detém substrato expressivo⁴⁹. A começar pelo seu azul, fiel ao pigmento tal como encontrado nas lojas. Ao contrário de Barnett Newman, por exemplo, que *faz a sua cor a partir das cores dos tubos de tinta*, Klein automaticamente conquista os direitos sobre a “sua” cor por sua condição de habitante do espaço da sensibilidade. Menos uma ação sobre/conquista de algo do que uma apropriação, o monocromo diverge da pintura norte-americana quanto a seu impulso inicial. Enquanto a primeira resulta de uma *prática* pictórica individual, o monocromo *adquire* uma forma pictórica. Se, através de sua atividade, o pintor abstrato americano passa a existir “ao menos em uma tela”, como lembra o crítico

⁴⁸ ROSENBERG, Harold. **Móvil, teatralização, movimento**. In *Objeto Ansioso*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 268.

⁴⁹ A pintura expressionista abstrata guarda o substrato expressivo que passa pelo conflito do artista com a realidade política norte-americana. Apesar das constantes declarações antinacionalistas feitas por Pollock, Rothko e Newman, o governo vai incorporar essa produção à sua retórica anticomunista característica da Guerra Fria.

norte-americano Harold Rosenberg, o novo realista assumiria o “mundo como um quadro” (Restany), “a grande obra fundamental da qual eles se apropriam dos fragmentos”⁵⁰. Integra-se à natureza urbana resultante das mutações tecnológicas e sociais ou, no caso de Klein, adere direto ao domínio da sensibilidade afetado pelas mutações da espécie humana.

A intuição da grande cor, indissociada das primeiras atividades de Klein (judô, cosmogonia rosa-cruz e jazz/musica/sinfonia monótona), se *tornaria* pintura a partir da vivência da esclerose do meio artístico na Paris do pós-guerra – tal como o pintor descreve em carta a Paul Wember, a ser publicado como seu currículo por ocasião da mostra de Krefeld:

“Descendente de um meio de arte de artistas pintores, toma gosto pela arte e pela pintura em particular desde a infância. Sem qualquer espírito de revolta em face desse meio no qual ele vive, é justo dizer que, apesar disso, uma certa irritação nasce durante a adolescência, frente às leis compositivas mesmas da arte e da pintura, que ele escuta constantemente se discutir em torno dele. Constatação inconsciente de falta de amplitude, de verdadeira liberdade, de distância. A procura de tudo o que todo mundo chama ‘equilíbrio’, ou contraditoriamente ‘desequilíbrio’, lhe parece ser o motivo da esclerose de toda sua entourage.” (LD 427)

A intolerância própria da adolescência se sobrepõe ao momento de uma espécie de descompasso entre a sensibilidade contemporânea e a produção artística que ocupa o meio de arte francês. E, por assim dizer, força a emergência do monocromo. Co-proprietário da sensibilidade infinita, mas sem quaisquer direitos sobre a instituição arte, o exímio colorista Yves Klein ali conspira para uma pintura autêntica através do azul IKB. Como se, ao longo das mediações da realidade institucional, o pleno “estado de pintor” se descolasse da atividade de pintura e perdesse sua correspondência com o espaço da obra. A atividade sobrevive então como uma espécie de mímica do ritual de pintura, representada de modo literal na performance das antropometrias e em todas as circunstâncias públicas às quais o azul IKB é submetido. Assim, a ilícita atividade de Klein sob as burocráticas circunstâncias da arte é regida menos por um puro estado de pintor capaz de determinar a verdade da pintura, do que por uma ética - conduta artística viável ao cidadão honesto do espaço da sensibilidade.

⁵⁰ RESTANY, Pierre. **Les Nouveaux Realistes**. Op. Cit., p. 207.

O monocromo pesa de tanta cor e nos mobiliza para o locus original da pintura, o mesmo do “puro estado de pintor” que agora, como atividade ilícita, encontra na tela o lugar tanto da possibilidade quanto da impossibilidade da pintura.

Daí a natureza dúbia do trabalho com o qual Klein ingressa publicamente na arte: *Yves Peintures* (1954), uma obra original proposta como compilação de “reproduções”⁵¹. Trata-se de uma espécie de catálogo de obras de artista (dimensões: 24 X 19 cm; tiragem: 150 cópias; local de impressão: Madrid), impresso em papel branco de alta gramatura, tal como os catálogos de artistas consagrados por instituições artísticas e/ou pela crítica especializada. O que seria o texto de apresentação ocupa três páginas, cobertas com linhas pretas horizontais que se organizam em “parágrafos”; começa pela palavra “prefácio” e termina com a assinatura invertida de seu amigo Pascal Claude. Seguem-se dez pranchas ocupadas por retângulos coloridos afixados no livro. Supostamente referentes às medidas das pinturas originais, elas correspondem à altura e à largura, em milímetros, dos próprios papéis colados. Condicionados pela leitura tradicional, imediatamente remetemo-nos a obras originais, ali *ausentes*. Ao fazer a leitura literal de *Yves Peintures*, porém, nós nos damos conta de que aquelas são as medidas dos pedaços de papel coloridos ali *presentes*. Ou seja, nós mesmos pressupomos a existência de originais.

Assim como a ausência não implica o falso, a presença não garante o verdadeiro - ou vice-versa. Como entender tal alternância? Em primeiro lugar, deve ser descartada a fraude; afinal, nunca somos enganados por Klein, que nos apresenta “autênticas” falsificações. Estaria garantida a legitimidade da obra devido à “honestidade” do seu autor? Seria *Yves Peintures* uma legítima obra de arte formada por reproduções de obras? Mas que obras, afinal? Pois, se as pinturas originais não existem, a que se refeririam aqueles retângulos de papéis coloridos? Seria *Yves Peintures*, enfim, uma obra de arte? Os termos podem ser invertidos ao infinito sem que cheguemos a nenhuma conclusão satisfatória. O que não assevera a afirmação da

⁵¹ Para a historiadora da arte Nan Rosenthal, *Yves Peintures* anuncia a natureza dúbia de todo o procedimento de Klein, apresentando questões trabalhadas ao longo de sua produção posterior: sua maneira de zombar, através da publicidade pessoal, da crença idealista na superioridade do artista; seu hábito de revelar significados velados dos monocromos graças a um conjunto complementar de indicações; enfim, sua maneira de propor uma gama de significações possíveis ao excluir que uma só pudesse ser considerada como a única explicação válida. ROSENTHAL, Nan. **La lévitation assistée**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Yves Klein (Cat. Expo.). Op. cit., p. 205.

pintura/arte, tampouco o seu contrário. Klein ingressa no meio de arte com uma obra que implica no caminhar em círculos pela arte. É, aliás, o que o pintor faz ao longo de toda a sua trajetória: sem alcançar uma definição negativa ou positiva da natureza da atividade, ele circula com o monocromo pelo universo da arte. Ao longo dessa circulação, a começar por *Yves Peintures*, a dubiedade é uma constante. O pintor mantém, porém, o foco sobre essa definição. O que significa nos direcionar para a busca dessa definição.

Klein apresenta publicamente a contingência da arte como condição de possibilidade para a aventura monocromo. Ao exhibir sua idéia pictórica monocromática através da presença de papéis impressos estaria Klein sinalizando a ausência da pintura? Poderíamos, talvez, ler *Yves Peintures* como a preponderância da idéia monocromo sobre a sua execução: ao propor esses papéis como reproduções de obras, Klein manteria a qualidade ideal dos originais hipotéticos, que permanecem num estado imaterial, sugere Nan Rosenthal. Seria então falsa/verdadeira aquela obra que alude a objetos inexistentes a partir de uma autêntica idéia da sensibilidade pictórica? Seria falsa/verdadeira a obra do artista consagrado, cuja extensa produção prescinde dessa sensibilidade pictórica? Qual seria o teor da produção que garantiria a legitimidade de uma obra de arte?

Klein levanta aspectos relativos à legitimação da pintura através de uma espécie de farsa, à qual devemos aderir para que sua arte aconteça. O pintor recorre a um gênero teatral popular, de comicidade exagerada e ação irreverente, com elementos de comédia de costumes. Faz uso de objetos de cena do meio de arte, sejam aqueles “concretos”, como convites ou salas de exposições, sejam aqueles mais “abstratos”, como o autêntico valor imaterial da obra de arte (negociado como zonas de sensibilidade pictórica imaterial). Sem a intenção de nos enganar, o artista se apresenta de modo simpático a fim de encorajar a audiência a identificar-se com ele e esperar pelo seu sucesso. A começar por “estruturas de sensibilidade” para enfrentar o conformismo estético reinante, pequenas ações deliciosamente ridículas, como a distribuição de um líquido azul para a audiência da exposição na Collette Allendy,

seguidas por investidas mais ambiciosas, como a climatização de Paris a partir do Obelisco ou a Revolução Azul, proposta em carta a Eisenhower⁵².

O tom de seus discursos é sempre exclamativo, e seu humor concreto, próximo das comédias-pastelão, como fica evidente nos *gritos azuis*: o artista simula reações exaltadas de Antonin Artaud, de François Dufrêne e do crítico de arte francês Charles Estienne (que atuava junto aos abstracionistas franceses), diante da visão de suas obras. Reproduzidas em conferência pronunciada na Sorbonne⁵³, as gravações provocam risos na platéia, como uma claqué, já que todos ali presentes imediatamente se dão conta da blague (Artaud estava inclusive morto). O pintor é tão desvolto que não choca. Conquista a platéia ao deixar claro o ridículo ou o absurdo de suas propostas, aquela do tingimento do mar, por exemplo. O tom espontâneo adotado na escrita da carta endereçada ao secretário geral do ano geofísico internacional⁵⁴ é proporcional à distância que se pode sentir entre o exagero e a naturalidade com que Klein assume sua tarefa de artista. Daí o encanto de sua absurda revolução azul, possibilidade ilimitada, aliás, reconciliação incondicional com a vida que, em tempos de fraca imaginação, sintomaticamente o aproxima da figura de um trapaceiro.

Trata-se de aderir ou não à sua farsa fundamentada na propriedade da grande cor. Habitante do vazio, Klein simplesmente o repete ou o torna visível como azul IKB. Segundo a concepção marxista de trabalho, o crítico de arte belga Thierry de Duve confirma que nosso artista não trabalha: em sua obra “o recobrimento do campo estético pelo campo da economia política” se faria pela “assimilação do valor artístico (...) ao valor de troca, e então pela identificação do artista com o capitalista, o marchand, o proprietário dos meios de produção”⁵⁵. O crítico acusa Klein de fundar sua arte em sua auto-proclamação como artista, já que ele não atribuía valor e preço às suas obras a partir de sua atividade, e sim a partir de sua simples existência como

⁵² Ver KLEIN, Yves. **La révolution bleue**. In *Le Dépassement de la Problématique de l'art*. Op. Cit., p. 57.

⁵³ KLEIN, Yves. **Conférence à la Sorbonne**. In *Idem*, p. 143.

⁵⁴ KLEIN, Yves. **La mer bleue. Lettre au Secrétaire de l'année géophysique internationale**. In *Idem*, p. 59.

⁵⁵ DE DUVE, Thierry. **Cousus de fil d'or: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp**. Villeurbanne, Art Édition, 1990, p. 59.

artista - o fato de que eu existo como pintor será o trabalho pictórico mais formidável desse tempo (DP 236).

Por certo, o crítico não adere à farsa de Klein. Seguindo a lógica marxista de sua argumentação, reconhecemos com ele que o valor de troca determina a venda dos ingressos na exposição do vazio ou a cessão de zonas imateriais. Tal lance, no entanto, participa de um jogo mais ambicioso. Menos oportunista do que lúcido, o pintor se vale de todo o ritual social da arte para veicular seu compromisso com a sensibilidade pictórica. Ele bem entende que o estado de pintor agora se confunde com a carreira, sem a devida correspondência com uma atividade produtiva concreta ou produção da vida material. Assim, menos um dilema entre “ser pintor” e “se fazer artista”, como aponta De Duve, Klein realiza os dois justamente ao abrir mão de uma tradicional atividade da pintura. Declara-se de férias - conduta artística capaz de garantir a sobrevivência da arte. Afinal, somente no estado de ócio o autêntico habitante do espaço da sensibilidade pode sobreviver no meio contemporâneo de arte, e dali alertar, com o devido entusiasmo, para o estatuto do fazer do homem. A sua arte, sem conteúdo de trabalho, vale então, somente pelo quantum de vontade e pulsão vital – mais próximo do entusiasmo de um adolescente do que do planejamento frio de um capitalista, como sugere o crítico belga.

O pintor não *trabalha* a cor – ele a testemunha. Klein não manipula o azul *para* reproduzir algo ou expressar seu sentimento pessoal - ele se apropria da cor como *meio que se carrega melhor desse estado de coisas sutil* (DP 235). Trata-se da operação IKB, na qual exposições, discursos, projetos arquitetônicos, diversos ambientes, enfim, se seguem à localização precisa da sensibilidade. Autor-testemunha da grande cor, o pintor não deve interferir na vida da cor-pigmento escolhida para materializá-la. Seu gesto é mínimo, utiliza rolos de diâmetros variados que resultam nas diferentes “faturas” dos monocromos. E máxima é a concentração de cor: junto aos proprietários de uma loja de pigmentos puros, Klein desenvolve pesquisa técnica a fim de identificar uma substância capaz de fixar o pigmento no suporte sem alterar

sua granulagem. Pois, misturado com os meios aglutinantes disponíveis no mercado, o pó incandescente perde seu valor, fica baço, como se cada grão morresse individualmente. O pintor então deve preservar seu aspecto tangível de matéria colorida a fim de apresentar fielmente a paisagem contemporânea da plena coincidência entre homem e mundo.

O artista consegue aquele azul potente ao misturar ao puro pigmento 95% de álcool etílico, também chamado álcool industrial, e acetato de etil, no qual M-Rhodopas⁵⁶ (uma resina transparente) é previamente diluído. Cor de “estrutura interna infalível” (Restany), o azul ultramar se destaca por uma saturação máxima. A sensação é da vibração firme de uma cor que parece se propagar na “medida” exata daquele meio mais real, imaterial e livre, que é o ar. Sem sofrer manipulação, a cor é preservada na íntegra de sua atividade atmosférica, como se manifestasse a própria relação do seu movimento com as forças que o produzem. E então aparece em seu caráter de mobilidade dinâmica, revelando o que Klein chama de verdadeiro amor da matéria. Estabelecida a relação intrínseca entre matéria e movimento, pode-se localizar em primeira mão, por assim dizer, a sensibilidade pictórica, sem confundi-la com o estéril materialismo da profusão de objetos nem tampouco com o movimento cinético característico das composições abstratas.

Os grânulos evidentes na superfície do monocromo, a bonita projeção (nunca realizada) de luz azul no Obelisco a ganhar Paris, ou a arquitetura do ar: todo o repertório poético de Klein se baseia na expansão atmosférica. E o clima azul que dela resulta nos mobiliza, nos incita a refazer o dinamismo da cor no seu meio por excelência. Acabamos por experimentar uma espécie de revigoramento *in loco* da pintura, e nos reanimamos para o movimento essencial em direção às coisas que constitui afinal a própria vida (!). O ponto de partida: monocromos e objetos, presentes na galeria, cujo azul firme e profundo nos atrai e nos conduz para um “vão” que, para falar com Bachelard, “deve criar sua própria cor”. Lugares provisórios da sensibilidade, os leftovers kleinianos oferecem a ocasião para colocarmos em

⁵⁶ Jean-Paul Ledeur, conservador da obra de Klein, salienta que se o Rhodopas M permanece inalterável sob a exposição da luz, é preciso precisar que a cor obtida se modifica com o tempo. LEDEUR, Jean-Paul. **Klein: catalogue des éditions et des sculptures éditées**. Guy Pieters Éditeur, 2000, p. 81.

movimento a nossa própria capacidade de ligação com as coisas. Se “a criatura só se mostra colorida quando em repouso”, ela é capaz de conduzir, porém, à “verdadeira mobilidade, o mobilismo em si que é o mobilismo imaginado” do “trajeto contínuo do real ao imaginário”⁵⁷ - movimento feito por nós na experiência dos monocromos.

A cor só acontece pela imaginação, já dizia o mestre de Klein. E nesse sentido, o estudo realizado pelo filósofo Gaston Bachelard “O Ar e os Sonhos”⁵⁸ acerca da importância do trabalho da imaginação para o conhecimento parece caber à perfeição na aventura monocromática kleiniana. Não poderia a tentativa do pensador de caracterizar as imagens em seu próprio movimento aéreo, “deixando de lado as imagens de repouso, aquelas que se converteram em palavras bem definidas”, ser aproximada da propagação empírica do poderoso azul que continua em nós, como movimento da nossa imaginação? Não a imaginação-percepção, mas uma *imaginação pura*, capaz de propiciar as condições para a aquisição da sensibilidade - o que existe além do nosso ser e que, no entanto, nos pertence sempre, segundo Klein (a vida, final!). O tom é bachelardiano: *A imaginação é o veículo da sensibilidade! Transportados pela imaginação (efetiva), nós atingimos a ‘Vida’, a vida ela mesma que é a absoluta arte em si* (DP 298).

Sem maior sofisticação intelectual, porém dotado de aguda inteligência intuitiva, Klein se apropria livre e indiscriminadamente tanto do argumento de Bachelard como do imaginário da chamada “conquista do espaço”: sua poesia do azul teria sido comprovada cientificamente, em 1961, pela visão do cosmonauta russo

⁵⁷ BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. Op. Cit.,p. 5.

⁵⁸ Em “A Aventura Monocromática”, Yves Klein menciona o livro de Bachelard, que teria recebido de presente de sua mãe por ocasião do seu aniversário, na mesma noite da vernissage de sua época pneumática: “Eu devo dizer que aquilo foi uma revelação de não mais me sentir sozinho!”. KLEIN, Yves. **L’Aventure Monochrome**. A biblioteca de Klein, conservada nos arquivos Klein, em Paris, contém além de “O ar e os sonhos”, “A formação do espírito científico”, “A poesia do não”, “A poética do espaço”, “A terra e os devaneios da vontade” e “A Dialética da duração”. Epistemologista, filósofo da ciência, e teorista da imaginação, Gaston Bachelard é citado inúmeras vezes, às vezes textualmente, por Klein em seus discursos e textos. O pensador francês estuda a importância do trabalho da imaginação para o conhecimento, que não se reduz à experiência empírica da realidade. Ele se debruça sobre o caráter psicologicamente fundamental da imaginação criativa que, como atividade sujeita à vontade do indivíduo, não se reduz a uma simples reflexão de imagens externas. Produtos da vontade criativa não podem ser predictos na base de um conhecimento da realidade, mas do poder imaginário – precisamente no ensaio “O Ar e os Sonhos”, Bachelard analisa a poesia no seu “lirismo em ato”.

Yuri Gagarin da terra azul⁵⁹. Por certo, a suposta precedência da “descoberta” poética do artista sobre aquela científica não significa crítica nem desprezo gratuito pela atividade científica. Ela somente alerta para um derradeiro descompasso com as reais necessidades vitais, materiais e espirituais da humanidade⁶⁰. A espontaneidade com a qual Klein incorpora à sua aventura monocromática esse evento científico-tecnológico sem precedentes é digna da visada do habitante do espaço: a capacidade de ligação do homem com as coisas do universo não distingue amor de conhecimento ou ciência de arte.

Importa somente a qualidade da matéria de ligação entre homem e mundo, uma autêntica densidade existencial, por assim dizer, sem relação com os pesados mísseis, foguetes e Sputniks. É que essa tecnologia impressionante participaria do mesquinho espírito científico oitocentista, *estado de alma romântico e sentimental do século XIX*, incapaz de dar conta da nova realidade. O pintor propõe então o realismo da poesia azul, sonho acordado⁶¹ ou imaginação do pintor do espaço que *deve de fato ir ao espaço para pintar, mas ele deve ir sem truques ou fraude, e não num avião, pára-quedas, ou foguete. Ele deve ir até lá por ele mesmo com uma força autônoma. Em uma palavra, ele deve ser capaz de levitar* (DP 182).

Trata-se de uma espécie de provocação potencialmente poderosa, já que, ao incorporar à aventura monocromo a imagem da conquista do espaço, Klein toma para si toda a visão da grande massa da população acerca do suposto progresso incontestável da racionalidade humana. Ele se apropria da imagem da presença do homem no espaço, reverte o imaginário científico para a arte. Tal licença poética, contudo, por causa da pouca visibilidade da obra de Klein, passa por uma provocação de adolescente incosequente, vide a carta dirigida à conferência internacional da detecção das explosões atômicas, quando, com *toda humildade e toda consciência de*

⁵⁹ Os jornais de abril de 1961, época em que Klein se encontra nos Estados Unidos da América, reproduzem as declarações do primeiro homem do espaço: ‘E vi o céu muito escuro e a terra azul, de um azul intenso e profundo.’” RESTANY, Pierre. **Yves le Monochrome**. Paris, Hachette, 1974, p. 159.

⁶⁰ “Não se trata do caráter científico das ciências, mas do que elas ou a ciência em geral, significaram e poderiam significar para a existência humana.” HÜSSERL, Edmund. **The Crisis of the Sciences and Transcendental Phenomenology**. Op. cit., p. 5.

⁶¹ “Por vezes um ligeiro desequilíbrio, uma ligeira desarmonia rompe a realidade do nosso ser imaginário: evaporamo-nos ou condensamo-nos – sonhamos ou pensamos. Oxalá pudéssemos sempre imaginar!” BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. Op. Cit.,p. 110.

artista, Klein propõe nada menos do que *pintar em azul as bombas A e H*⁶² – e não é tal leveza justamente parte do encanto da sua aventura monocromo?

Em contraposição ao que hoje se apresenta como um esgotamento das forças espirituais do Ocidente moderno, o artista se situa num ponto em que ainda parece possível avançar para uma renovação. O terreno é instável, marcado tanto por conquistas científicas sem precedentes quanto por drásticas mudanças sociais e políticas. O desgaste das instâncias sociais tradicionais e a perda de vigor político sinalizam talvez uma liberdade de costumes: a mobilidade ascendente de um indivíduo que não é mais definido por um papel social prévio.

Começando a viver uma “primeira onda de emancipação” do indivíduo contemporâneo, Klein experimenta um misto de euforia e apreensão, que se reflete na atmosfera de renovação das linguagens experimentais da arte dos anos 1960 (“Tudo ficou jovem em 1964”, declara Warhol). E sem chegar ao sentimento de abatimento que já começa a ser sentido nos anos 1970 – quando, nas artes, a criatividade supostamente ilimitada do artista começa a ser absorvida pela indústria do museu – Klein se mostra cauteloso com o estado da arte: *Tendo atingido esse ponto hoje no tempo e no conhecimento, eu proponho me preparar para a ação, então voltar retrospectivamente ao longo da tábua de mergulho da minha evolução. À maneira de um mergulhador Olímpico ... eu devo me preparar para meu salto no futuro de hoje ao me mover para trás prudentemente, constantemente mantendo em vista o limite atingido hoje – a imaterialização da arte* (DP 293).

A imagem do cauteloso mergulhador não significa a exclusão do pacto com a incerteza; ao contrário, revela lucidez em relação ao exclusivo revigoramento da pintura a partir da conduta daquele que está sempre prestes a saltar, isto é, em plena consonância com a novidade da vida. Importam aqueles instantes em que o pintor sente um bem-estar comparável àquele experimentado quando o corpo está em perfeita saúde. Trata-se da *marca do imediato*, define Klein, constitutiva das

⁶² Ao final da carta, Klein indica a realização de cópias para o Dalaï Lama, o Papa Pio XII, o Presidente da Liga dos direitos do Homem, o Diretor do Comitê internacional da paz, o Secretário geral da ONU, o Secretário geral da UNESCO, o Presidente da Federação internacional de judô, o redator chefe do Christian Science Monitor, Bertrand Russel, e Doutor Albert Schweiter. KLEIN, Yves. **Explosions bleues. Lettre à la Conférence internationale de la détection des explosions atomiques.** In Le Dépassement de la Problematique de l’Art et autres écrits. Op. Cit.,p. 60/61.

antropometrias e nas *Cosmogonias*⁶³, uma série de telas preparadas para receber água, ar, terra e fogo. Junto aos ‘relevos planetários’ ou as ‘pinturas de fogo’, marcas de chuva, vento ou areia sobre telas recobertas de tinta demonstram empiricamente o princípio monocromo de captura da *grande cor*. Tanto quanto a impregnação, o registro conforma um procedimento de receptividade produtiva, verificação da coincidência entre a própria materialidade do artista, por assim dizer, e a do mundo na sua manifestação cósmica/corriqueira.

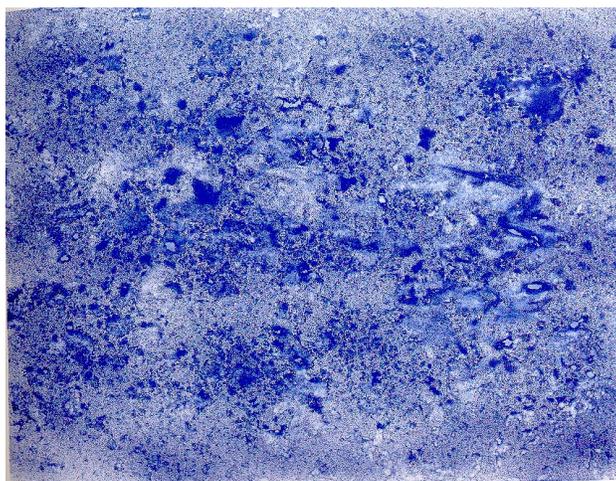


Figura 29 – Cosmogonia da Tempestade

Klein dá corpo a esses fenômenos naturais ao fixar num suporte a simultaneidade entre determinado instante, na duração do seu acontecer, e a dele, do próprio artista, ali, em “plena atividade”. A temporalidade do registro tem como medida básica o instante vivenciado, descontínuo e pleno. A marca da vida que, a cada instante renovada, não é o que é, mas o que potencialmente será. Vida, a ser vivida sempre para frente, pela arte sem problemática, onde

⁶³ Segundo Thomas McEvelley, o título não só diz respeito à obra de Max Heindel, mas as obras constituem elas mesmas um tipo de resumo da teoria da evolução de Heindel, segundo a qual cada uma pareceria no começo de cada um dos grandes períodos cósmicos. McEVILLEY, Thomas. **Yves Klein et les rose-croix**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Yves Klein (Cat. Expo.) Op. cit., pp. 233 a 244. Da cor, associada com o desejo heindeliano até a sinfonia monótona, passando pelas cosmogonias e antropometrias, McEvelley traça uma relação direta entre toda a obra de Klein e a Cosmogonia de Max Heindel, pensador californiano que desenvolve a teoria rosa-cruz. McEvelley é incisivo ao descartar Bachelard em prol de Heindel como fonte de um suposto “rigoroso sistema de pensamento de Klein”. Entendemos, no entanto, a obra de Klein a partir de uma coerência artística à qual não podem ser aplicados diretamente os pensamentos de Heindel ou mesmo de Bachelard – até mesmo porque não cobrem a dimensão fundamental que a realidade institucional da arte adquire na arte de Klein.

“se encontra a fonte de VIDA inesgotável pela qual se nós somos verdadeiros artistas, liberados da imaginação sonhadora e pitoresca do domínio psicológico, que é o contra-espço, o espaço do PASSADO, nós atingiremos a vida eterna, a Imortalidade. A imortalidade se conquista em comum, é uma das leis da natureza do homem em função do universo!”.

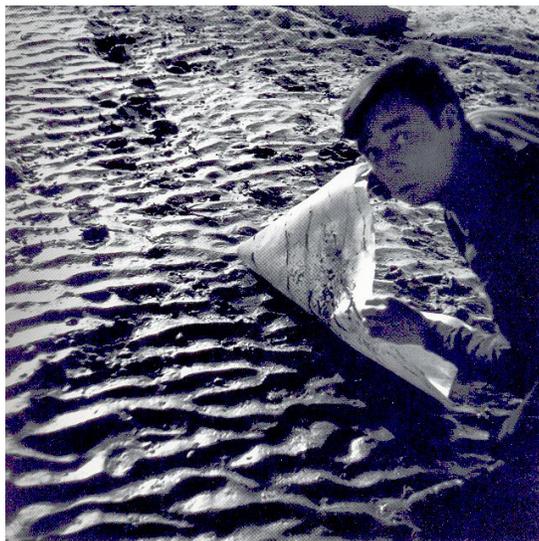


Figura 30 – Klein tomando impressões da areia

Realizadas segundo o mesmo princípio de captura da grande cor do monocromo, as cosmogonias conformam uma espécie de contra-espço, “espaço de nula dimensão”⁶⁴ que o monocromo contrapõe ao ilusionismo da pintura tradicional. A tela é simultaneamente imagem, forma e superfície e coincide imediata com o espaço real. É nesse sentido que Donald Judd se refere aos monocromos como “quase as únicas pinturas a não apresentar espaço”, ou “representação global não subordinada aos elementos que a compõem”⁶⁵. Se, em termos empíricos, o monocromo possui a especificidade não-relacional do objeto de arte contemporâneo, sua emergência, porém, não pode ser dissociada da realidade institucional francesa. Sem nos ater às óbvias diferenças culturais existentes entre o minimalista e o artista latino, cabe chamar a atenção, em primeiro lugar, para a própria natureza do objeto

⁶⁴ As expressões são empregadas por Bachelard para se referir à correspondência de materialidade “entre o espaço de três dimensões e esse espaço íntimo” do homem: “no ar infinito se apagam as dimensões ... tocamos assim nessa matéria não-dimensional que nos dá a impressão de uma sublimação íntima absoluta.” BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Op.cit., p. 10.

⁶⁵ JUDD, Donald. *De quelques objets spécifiques*. In *Écrits – 1963- 1990*. Paris, Daniel Lelong Editeur, 1991.

monocromático de Klein. As telas azuis de quinas arredondadas e exibidas a alguns centímetros da parede surgem como um desafio ao princípio da tela de cavalete que persiste - entre 1955 e 1962, são realizados cerca de 194 monocromos, de formatos e “faturas” variáveis. O objeto monocromático é “desmontado” (na dupla exposição em Paris), repetido (em Milão) ou eliminado (exposição do Vazio) e a cor que ocupa o nosso espaço acaba por ser colocada em dúvida. É que esse desafio à projeção pretende, de fato, tão somente uma espécie de continuação da tradição pictórica ocidental, baseada agora na problematização da condição existencial da arte.

Tal problemática não se coloca para Judd. Seu objeto especificado fora das tradicionais categorias das Belas Artes, é ambientado no espaço neutro do museu e definido na relação empírica estabelecida pelo espectador. Fazer a experiência do objeto minimalista significa confirmar o conceito de arte/a verdade existencial do artista sob ótimas condições estéticas. Já experimentar o monocromo exige compartilhar com o artista a verificação do conceito de arte a partir das “torções” às quais ele submete o monocromo. É assim que, no lugar-melancolia kleiniano, a indiscutível presença azul IKB estranhamente reafirma a lacuna conceitual da arte.



Figura 31 – Esponja azul (SE 90)

Na dupla exposição em maio de 1957, nas galerias de Íris Clert e Colette Allendy, “Yves Klein: propositions monochrome”, o artista faz uma demonstração didática do funcionamento do monocromo ao distinguir e isolar os fatores

constituintes da nossa experiência: envolvimento (biombo), materialidade e expansão (pigmento na caixa) ou presença atual (relevo). A fim de comprovar a eficácia de sua pintura, ele desmonta seu mecanismo empírico em objetos. A primeira das 215 esponjas azuis, realizadas entre 1958 e 1962, é exibida na galeria de Clert. Originalmente instrumento de execução da pintura, ela é feita leftover do princípio da impregnação, que unifica forma, imagem, cor, volume e matéria. Do mesmo modo, os pequenos selos de 2,5 X 2 cm, colados nos convites expedidos, mantêm a mesma proporção infalível do monocromo (5 X 4), sinalizando sua expansão para o circuito social/cultural.

Da mostra na galeria de Colette Allendy fazem parte a chuva, os relevos e a caixa com pigmento. O “mundo de sua aventura monocromo” (Restany), apresentado junto a uma espécie de primeira versão da exposição do vazio (*Surfaces et blocs de sensibilité picturale intentions picturales*), e ao *Quadro-fogo azul de um minuto*, um painel de madeira com 16 fogos de artifício dispostos em fileiras de quatro que, na noite de abertura, foram acesos e queimados por um “minuto de verdade”.⁶⁶ Nessa época Klein começa a falar num período azul e se auto-denomina “Yves le Monochrome”. É quando ele parece “refinar” sua pintura através de minuciosa análise da sensibilidade pictórica, apresentando-a “*in natura*” no espaço da sala vazia, demonstrando sua duração no quadro-fogo⁶⁷ ou conformando-a em objetos.

O biombo, por exemplo, que poderia ser disposto pelo espectador *em semi-círculo de modo a poder se colocar como leitor da obra no centro do diâmetro* (DP 53), demonstra a natureza envolvente do monocromo. Uma caixa colocada no chão, contendo pigmento puro, em proporções de 5 X 4 - um quadro de solo e não mais de parede -, lança literalmente por terra o caráter projetivo da pintura, além de destacar a natureza da expansão pictórica do pigmento, de modo ainda mais intenso do que no monocromo, já que o meio de fixação é o mais incorpóreo possível, *a força de atração ela mesma*. Também são expostos relevos de 12 de altura por 9,5 de largura que se projetam a 19,5 da parede. Eles remetem diretamente ao monocromo tanto na

⁶⁶ A expressão é empregada por Pierre Restany no convite da primeira exposição de Klein em 1956

⁶⁷ Imagem que, ao fim do consumo rápido num minuto, se tornava mais presente e grandiosa na memória visual, suprimindo a fenomenologia do tempo, observa Rosenthal, que estabelece uma relação entre essa obra e a noção de duração bachelardiana. ROSENTHAL, Nan. **La lévitation assistée**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Yves Klein. (cat.exp.) Op. Cit., 337.

mesma proporção 5 X 4 quanto nas quinas arredondadas, acentuando o caráter impositivo do azul no espaço real.



Figura 32 – Relevos azuis (S1, S3, S4, S5)

Tais objetos ampliam o alcance monocromático, mas negam a sua presença como obra. Conforme apontado no primeiro capítulo, a historiadora da arte Nan Rosenthal entende a estrutura paradoxal do monocromo através da noção de suplemento de Derrida: ao mesmo tempo em que acentuam a presença completa e auto-suficiente do monocromo, eles sublinham sua ausência, pois se aquela presença fosse de fato completa, não sentiria falta de qualquer suplemento.

Na exposição dos objetos azuis, uma lógica do suplemento “cobre” a lacuna da categoria pintura estabelecida pela perda do legado da projeção. Lacuna constitutiva da própria atividade de Klein – possibilidade/impossibilidade de pintura –, desenvolvida a partir do princípio da originalidade em “Yves Klein: propose de monocromo época blu” (1957), na Galeria Apollinaire, em Milão. Onze monocromos de formatos idênticos, pendurados a 20 cm da parede, parecem flutuar e aclimatar o ambiente. A expansão do azul é re-potencializada justamente pela repetição das telas. É ao perder seu caráter original que a obra tem, paradoxalmente, sua presença reforçada. Klein mostra que a tela é campo da expansão da cor e, como tal, se repetida, ganha uma vibração distinta, uma ligeira modificação de frequência. Não se

trata, portanto, da reprodução de um modelo original, nem tampouco de variantes desse modelo, e sim da repetição de um mesmo ato apropriativo.

Ao negar a originalidade da obra a partir do aumento da sua sensação colorida, Klein aponta com o monocromo para uma “disponibilidade-para-o-vazio”. A presença do azul é afirmada justamente como algo que nunca está completamente ali como obra, e a reafirmação da dúvida sobre a pintura a empurra sempre adiante, para algum lugar (melancolia) do seu revigoramento. Assim a lacuna conceitual da arte não anula a experiência estética, como ocorreria em uma suposta arte conceitual, ela é parte integrante dessa experiência – aquele que adere à farsa kleiniana a preenche ao recriar o espaço sem dimensão da vontade/pulsão.

Somente nos aproximamos do leftover azul ao “chegar” no vazio. Daí esse estranhamente óbvio revigoramento da pintura no monocromo, lugar da grande cor, leftover kleiniano por excelência onde pulsa o acordo profundo e constante do homem com o mundo. Ao estímulo visual do azul profundo soma-se o estímulo tátil daqueles objetos de superfície granulada. Voltamo-nos para o monocromo, somos atraídos por ele, e ao mesmo tempo em que vamos dominá-lo visualmente, somos impelidos a tocar suas superfícies aveludadas. O significativo volume (como nos mostra a fotografia da preparação do relevo Grenoble) aliado ao valor material do pigmento do objeto faz com que este penetre incisivamente em nosso espaço e exerça uma pressão sobre nós. Os objetos azuis nos envolvem e provocam uma tensão entre a posse do objeto e a pressão do azul firme sobre nós.

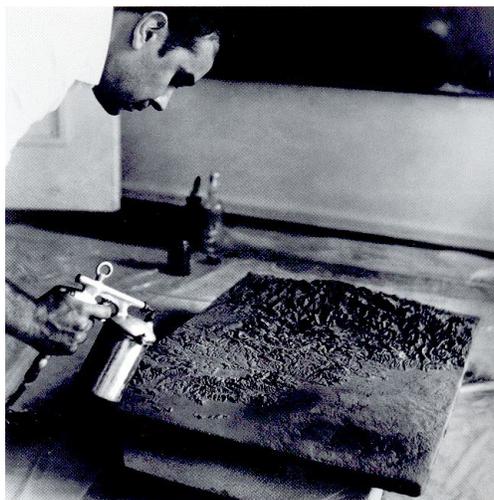


Figura 33 – Klein criando o relevo planetário Região de Grenoble (PR 10)

Pressionados e mobilizados por aquele azul, como que embalados por uma música, começamos a “dançar”, num movimento sem direção e sem limite, dentro de um espaço que incorpora a força “homogeneizadora” da vibração do azul IKB. Klein insiste nesse movimento no lugar: *o que eu desejo: mais ritmo, sobretudo mais ritmo! E então minha obra não é uma “pesquisa”, ela é meu rastro. Ela é a matéria mesma da rapidez estática vertiginosa, à qual eu me impulsiono no lugar no imaterial!* (DP 179). Do mesmo modo, sem nos deslocar, nos aproximamos dos objetos azuis que vão *invadir o mundo, torná-lo mais belo*. A vontade de tocar o objeto é o próprio movimento do desejo, que ora se fixa num objeto, ora noutra! As obras constituem somente a ocasião para colocar nosso amor em movimento. Nesse sentido a sensibilidade é moeda para adquirir a vida⁶⁸, algo que nunca está ali, mas está sempre ao nosso alcance. Nossa aproximação ao monocromo busca recriar o *salto no futuro de hoje* da aventura monocromo: *não mais se deslocar para se mexer, mas se impregnar para avançar*.

Após estadia de três meses nos Estados Unidos⁶⁹, Klein improvisa diante de um magnetofone⁷⁰, questiona a legitimidade da “medida francesa” e assim confirma a natureza dubidativa da sua pintura de conteúdo existencial:

“Em resumo, é a medida, é a medida que conta sempre, a eterna medida. É verdadeiramente a França o país da medida? Isso se diz e eu não sei de nada, mas é certo também que é desde que eu voltei para cá de minha viagem à América de três meses que eu me sinto de novo capaz de pensar nessa medida que eu não observo de modo algum que eu não conheço de modo algum e que eu admiro e que eu invejo, e que eu entretanto gostaria de compreender e que eu gostaria de viver essa medida toda potente, criadora e tranqüila ao mesmo tempo, e dinâmica e exclusiva ao mesmo tempo.” (DP 318).

⁶⁸ “O próprio da vida é tender à constituição de uma totalidade com o mundo, reduzindo assim a separação que fundamenta sua singularidade; essa totalidade é aquilo que, de alguma forma, se deseja, isto é, que a um tempo se atualiza e se nega em cada experiência.” BARBARAS, Renaud. **Sentir e fazer: a fenomenologia e a unidade da experiência estética**. Op.cit., p. 95.

⁶⁹ Em 1961 Klein expõe na galeria de Leo Castelli, onde sua obra encontra fraca receptividade. Segundo Oldenburg, ele teria aparecido cedo demais, antes do Minimalismo ou da chamada arte conceitual. Pouco depois, Joseph Kosuth, importante representante da arte conceitual, reconhece Klein como o pioneiro exemplar dessa arte.

⁷⁰ Os organizadores da coletânea de textos de Klein levantam a hipótese de que esse longo diálogo que progride por associação de idéias coloca em prática a “teoria do sonho acordado dirigido”, elaborada pelo poeta Robert Desoille, citado por Klein na conferência pronunciada na Sorbonne. **Le dépassement de la problématique de l’art**. Op. Cit, p. 421.

Klein nega a verdade como determinante da vida em prol da honestidade, conduta de vida, *um conjunto de leis, de ótica adquirida, etc., [que] algumas vezes (...) supera o limite do humano ... torna-se qualquer coisa de maior. Torna-se a vida, a vida ela mesma, a força, essa força estranha da vida que não pertence nem a você nem a mim, nem ninguém.* A nossa existência/honestidade abrange o que adquirimos e o que virá a sê-lo, sendo a diferença entre eles a medida – posse de mundo evanescente na qual consiste a vida propriamente dita. Medida que mais importa pela “energia, a seriedade e a paixão com as quais se escolhe.”⁷¹ Trata-se da realidade da escolha, que, no caso do nosso pintor, será conseguida através da arte, senão como uma atividade, como uma conduta.

Da *problemática da arte, religião e ciência*, do conhecimento ocidental, enfim, ficam os registros azuis, autênticos leftovers que mudam com o tempo⁷², contabilidade de vida nos seus instantes, aferição da existência do artista que a cada dia deve *descobrir uma coisa nova*. Assim ficam as marcas do humano: menos extensão corporal passageira do que toda sua extensão afetiva no instante. A verdadeira medida do humano. Segundo Restany⁷³, registros do “puro clima afetivo da carne”. As antropometrias têm força e leveza, conjugadas à perfeição no azul consistente que se expande. A sucessão dos corpos na primeira antropometria - uma coisa depois da outra, poderia observar Judd -, alerta para uma mobilidade corporal distante de um “ingênuo antropomorfismo” (Bachelard).

Fascinado pela fotografia da impressão de um corpo volatizado pela explosão de Hiroshima, o habitante do vazio reverte a impressão das marcas na parede daqueles corpos para o que distingue o homem: a imaginação impossível de ser dimensionada. Reduzido ao básico, o humano pode ser reconhecido sem as bases que

⁷¹ KIERKEGAARD, Sören. **Ou bien ou bien**. Op. Cit., p. 472.

⁷² “Se é verdade que Rhodopas M não pode ser alterado pela luz, deve ser enfatizado que a cor muda sim com o tempo. Ao comparar uma pintura feita por Klein entre 1955 e 1962 com uma amostra feita hoje usando os mesmos componentes, respeitando inteiramente a patente, nós encontramos uma diferença clara na intensidade da cor. A cor original é de um azul mais escuro.” LEDEUR, Jean-Paul. **Yves Klein**. Catalogue raisonné des éditions et sculptures. Guy Pieters Éditeurs, 2001, p. 80.

⁷³ “La forme du corps de la femme, ses lignes ne l’intéressent pas. C’est son climat affectif pur qui est valable. ‘Très vite je me suis aperçu que c’était le bloc du corps lui-même, c’est-à-dire le tronc et encore une partie des cuisses, qui me fascinait. Les mais, les bras, la tête, les jambes étaient sans importance. Le corps seul vit, tout puissant, et ne pensent pas.’ Le corps ainsi réduit à la dimension essentielle du buste apparaît comme le symbole anthropométrique de la chair, qui est énergie vitale. La chair est le siège de la vie.” RESTANY, Pierre. **Yves Klein**. Ed. Chêne, 1982.

o fincam no chão ou a cabeça que sonha e pensa. A imaginação, faculdade kleiniana por excelência, se distingue do pensar (que produz conceitos) e dos processos inconscientes do trabalho do sonho: tem a ver com o estado de consciência do sonhar acordado. Trata-se do estado de imaginação aberta quando “o ser se sente na véspera de ser escrito”, explica Bachelard, para quem o aumento da sensibilidade é proporcional à diminuição da nossa personalidade – e não é esta a disposição que permite a verdadeira conquista da vida? Imaginar é ausentar-se, espécie de desmaio – ou sono, segundo Klein -, a permitir a vivência da grandeza da vida em seus próprios termos que, por sua vez, se equivalem a nossos próprios. À urgência do momento Klein fornece a medida cósmica do homem, conduz a cosmologia do humano⁷⁴, pois somente assim ele pode coabitar o espaço⁷⁵.

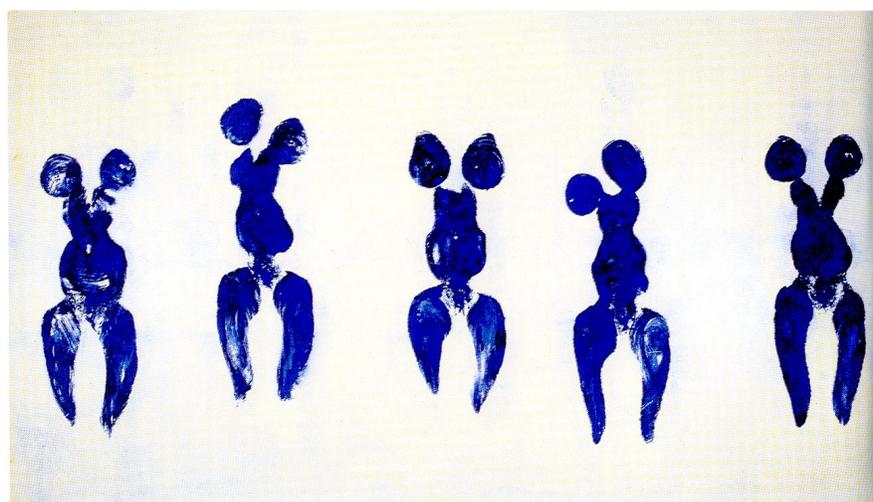


Figura 34 – Antropometria da Época Azul (ANT 82)

⁷⁴ “A tarefa do poeta é conduzir a cosmologia do humano (através de imagens que humanizam forças do cosmos). Em vez de viver um ingênuo antropomorfismo, devolvemos o homem às forças elementares e profundas.” BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. Op. Cit, p. 41.

⁷⁵ “Je veux tenter (...) d’une manière paradoxale de vivre consciemment par ma chair, la chair immatérielle de l’univers infini dans l’infini qui est d’après les indications que m’ont données successivement les monochromes, la grande couleur, la sensibilité picturale immatérielle et le Vide on territoire, ma propriété, ceci dit sans vouloir prendre uma attitude passive ni égocentrique mais dans l’intention peut-être orgueilleuse d’être un jour tout et tout, tout puissant dans le néant pétrifié et asservi complètement aux besoins de l’avie éternelle, ambrosie que j’aimerais boire d’une manière continuelle.” Anotação de Yves Klein em uma folha solta. In **Le Dépassement de la Problematique de l’Art**. Op. cit., p. 399.

3. 3.

Andy Warhol

3. 3. 1.

“Proprietário de fábrica”⁷⁶

During the 60s, I think, people forgot what emotions were supposed to be. And I don't think they've ever remembered. I think that once you see emotions from a certain angle you can never think of them as real again. That's what more or less happened to me.

I don't really know if I was ever capable of love, but after the 60s I never thought in terms of 'love' again.

However, I became what you might call fascinated by certain people. One person in the 60s fascinated me more than anybody I had ever known. And the fascination I experienced was probably very close to a certain kind of love.

Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*



Figura 35 – Shot Red Marilyn

Nos anos 1960, Marilyn Monroe podia ser reconhecida por quase todos os norte-americanos num piscar de olhos. Exatamente como o fazemos ao longo da seqüência de serigrafias executada por Warhol em 1964, na qual uma mesma imagem fotográfica da atriz é impressa em preto sobre áreas de cor que correspondem a face, batom, sombra (das pálpebras), cabelo, brincos e gola da sua roupa. Tal “colorido”

⁷⁶ Responde Warhol em entrevista, ao ser perguntado sobre sua profissão. Apud WATSON, Steven. **Factory Made: Warhol and the Sixties**. New York, Pantheon Books, 2003, p. 123.

ganha pequenas mudanças de tonalidade nas várias telas, cujas cores de fundo, que sofrem brusca variação de matriz e saturação, qualificam e nomeiam “as Marilyns”. Azul, verde, vermelha ou laranja, todas imediatamente reconhecidas, as figuras coincidem com seus próprios enquadramentos – as áreas coloridas são como que recortadas e encaixadas nos suportes quadrados de modo a acentuar o aspecto excessivamente frontal da imagem que lhes é sobreposta.



Figura 36 – Shot Orange Marilyn

Um sutil desencaixe entre as áreas de cor e a imagem propriamente dita, porém, garante certa mobilidade gráfica às figuras. Algumas mechas do cabelo da *Shot*⁷⁷ *Red Marilyn* “escapam” da área amarela que lhe seria “reservada” e resvalam para o fundo vermelho e aí imprimem um leve esfumaçado. Esse mesmo amarelo invade ligeiramente o espaço da face e produz um misto de contorno e borrão. O efeito mais poderoso, contudo, resulta do contraste entre os próprios campos de cor, assim como entre estes e a marcação em preto, que insinua um “tom” distinto a cada figura, além de provocar a discreta sensação de um maior ou menor afastamento. Em *Shot Orange Marilyn*, por exemplo, a combinação entre o rosado claro e o opaco da sua face, o preto da imagem e o laranja muito luminoso do fundo – tão saturado quanto o amarelo do cabelo – produz a sensação de que a imagem avança em nossa

⁷⁷ A série é assim denominada depois que uma das frequentadoras da Factory, Dorothy Podber, atira em uma das Marilyns.

direção. E um ar de deboche, talvez, sugere aquela figura tão iluminada que, em contraste com o preto, parece um tanto fora de foco e/ou um pouco maior ao lado da



Figura 37 – Shot Sage Blue Marilyn

mais “assentada” *Shot Sage Blue Marilyn*, cujo fundo azul celeste recua em relação à face de rosado opaco mais escuro. A menor saturação das cores de *Turquoise Marilyn*, por sua vez, concede certa “dignidade” à imagem. Já o preto da imagem de *Shot Light Blue Marilyn* se integra, por assim dizer, ao rosado transparente da sua face e, como um sombreado, confere um efeito mais “naturalista” àquela Marilyn. Toda a figura, aliás, inclusive o fundo azul petróleo, ganha um tom acinzentado, a sugerir distância espacial e temporal.



Figura 38 – Shot Light Blue Marilyn

Tais diferenças mínimas, pouco objetivas, não interferem na identificação da imagem. A ligeira vibração produzida ao longo da série termina, aliás, por reiterar a qualidade planar da imagem e assim reafirmar a validade, também para a Marilyn, do tipo de conhecimento possível a ser adquirido acerca de si mesmo – para saber tudo sobre a atriz, basta olhar aquelas camadas serigráficas, não há nada por trás. Uma espécie de constante gráfica nos campos de cor bem definidos, a imagem da Marilyn aparece rápida para nós, ao longo da seqüência, precisamente porque é reconhecível de imediato. O jogo entre os campos de cor, estabelecido pelo contraste e, principalmente, pelo discreto desencaixe entre eles, acelera a sucessão da imagem. E essa aceleração mútua de cor e imagem garante à série uma vibração de frequência curta, dada pela precisa delimitação das áreas de cor e pelo contraste com a tinta preta sobreposta. Surge, então, a Marilyn vermelha que dá lugar à azul, em seguida à verde ou à laranja, de modo tão intermitente quanto rápido, a “deslizar” pelo fluxo cotidiano entre a atmosfera cultural pública e o imaginário pessoal de cada norte-americano.

Warhol bem sabe que a Marilyn *são* suas imagens, e assim nos leva a conhecê-la na sucessão daquelas dez serigrafias, tal como “existe” no cinema e nas páginas da revista *Life* - uma “presença ricamente imaginada, mas que nunca esteve realmente ali”⁷⁸, sempre a nos escapar. O artista não modifica ou elimina (nem pode fazê-lo) o caráter residual daquela imagem que se sedimenta no inconsciente coletivo⁷⁹: ao contrário, *exagera o que ela realmente é* através da repetição. Re-elabora nas telas serigráficas a velocidade com que aquela mercadoria é consumida – o modo pelo qual a imagem é por (re)conhecida através dos meios de comunicação. E promove nosso encontro com a Marilyn ao decupar graficamente sua imagem no plano da parede da sala de exposições. Afinal, *ninguém olha realmente para algo*, dá-se conta Warhol, que se vale exclusivamente do ritmo visual estabelecido por suas coloridas superfícies escorregadias para revigorar a repetição: sem a pretensão de reverter aquela presença que nunca esteve ali, leva-nos à pergunta *qual é a minha*

⁷⁸ Thomas CROW, Thomas. **Saturday Disasters: trace and reference in Early Warhol**. Op. cit., p. 51.

⁷⁹ “Warhol (...) apresenta uma imagem residual, mais consumível, a qual, portanto, sedimenta-se inerte, com infinitas outras, no inconsciente coletivo.” ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo, Cia. Das Letras, 1996, p. 647.

ligação com ela? Em oposição à plena experiência da obra de arte, aquele incômodo encontro com o leftover sugere a (im)possibilidade da nossa própria elaboração.

Essa espécie de revigoramento começa pela identificação de Warhol com uma série de técnicas que, desde as mais manuais, como o *blotted line* do final dos anos 1940, até os filmes, seguem uma linha de despersonalização. Coerentes com sua formação de “artista-designer contemporâneo”⁸⁰, essas técnicas migram de sua atividade de designer/ilustrador para a de artista sem interrupção ou hierarquia: afinal, a arte comercial não seria mais mecânica do que as pinturas em silkscreen⁸¹. Como nota o historiador da arte Rainer Crone, os métodos de produção utilizados por Warhol teriam sucedido a aplicação prática das idéias que surgiram inicialmente na Bauhaus alemã, sendo posteriormente reformuladas nos Estados Unidos⁸². Uma das figuras centrais de tal reformulação é Moholy-Nagy, cujo livro “*Vision in Motion*” (1947) foi um dos mais influentes no ensino de arte americano daquele período. Sem receio de perder o “toque pessoal”, altamente valorizado na pintura, Moholy estava convencido de que, mesmo a completa mecanização das técnicas, não ameaçaria sua “criatividade essencial”. Comparados ao processo de criação, “os problemas de execução são importantes somente na medida em que a técnica adotada seja dominada”, Moholy confirma em seus experimentos fotográficos e em suas encomendas de obras pelo telefone.

Estreitamente correlacionada aos propósitos ideológicos da *Business Art*, a serigrafia se destaca dentre as várias técnicas de reprodução caras a Warhol. Ela representa um avanço qualitativo na medida em que enfatiza suas características particulares como um meio de expressão exclusivo e específico⁸³. O método começa a ser empregado por Warhol em 1962, provavelmente devido às dificuldades encontradas na execução do retrato de Troy Donahue por meio de estêncil ou de

⁸⁰ Conforme o catálogo do Carnegie Institute of Technology, em Pittsburg, onde Warhol se gradua em 1949.

⁸¹ Warhol declara em entrevista a G. R. SWENSON. **What is Pop Art? Answers from 8 painters, Part I.** In *I'll be your mirror*. Op. cit., p. 17.

⁸² CRONE, Rainer. **Form and Ideology.** In *The Work of Andy Warhol*. Op. cit., p. 82.

⁸³ “The use of silkscreen printing cannot be considered a qualitative advance when used simply as one among a number of possibilities for expression, or even as a formal contrast to manually produced pictures, as in the case of Rauschenberg, but only when, as an exclusive and specific means of expression, it emphasizes the artist’s own particular characteristics. And this certainly applies to Andy Warhol. CRONE, Rainer. *Idem*, p. 87.

carimbos (dois dos meios até então utilizados). No mesmo ano, o artista usa a serigrafia nos retratos de Warren Beaty, Nathalie Wood e Marilyn Monroe (*Díptico de Marilyn, As seis Marilyns, Marilyn X 100, Marilyn Monroe Dourada*). Mas é na primeira série das Marilyns, também daquele mesmo ano, que Warhol assume em definitivo o método como possibilidade de desmontar e remontar a imagem através de planos de cor.

A atriz, capaz de atrair e fascinar desde beatniks e intelectuais até políticos como J. Kennedy e J. Edgar Hoover (que tinha a fotografia de Marilyn nua em sua sala no F. B. I. em Washington D. C.), aparece nas serigrafias desprovida de quaisquer traços de glamour e sedução. Seu *sex appeal* é, por assim dizer, transfigurado em “atração serigráfica”, um processo que começa na escolha da imagem-base da série. Em meio a fotografias maiores e coloridas, Warhol seleciona, e compra, alguns dias após o suicídio da atriz, uma pequena e pouco atrativa fotografia p/b, utilizada como still publicitário do filme “Niagara” em 1953. O intervalo de quase dez anos entre a foto e a imagem mais recente da estrela⁸⁴, somado à ampliação da fotografia, acaba por esvaziar muito da sua presença imaginária viva. O que se acentua com a gravação do instantâneo fotográfico na matriz de tecido e, posteriormente, com a impressão no quadro. O enquadramento frontal da fotografia de origem sobressai graças à eliminação de qualquer sinal de contraste ou sombra do busto que, por sua vez, é cortado praticamente à altura do rosto, dando um aspecto estático à figura. Reduzida aos traços básicos – olhos, boca, nariz, cabelo -, ela vira uma espécie de marca impressa sobre as manchas serigráficas. Desprovida de qualidade pictórica, a tinta empregada possui exclusivo valor cromático, selecionada a partir da sua qualidade de cor impressa⁸⁵, distante de qualquer referência natural, de “textura” de pele, olhos ou cabelo. Vale ainda observar que, em ambas as séries, as áreas de cor correspondem àquelas da maquiagem e dos acessórios. Do mesmo modo, o corte tampouco favorece a proporção antropomórfica. Resultado: certo padrão de

⁸⁴ Segundo Crow, Warhol teria medido uma distância histórica entre sua vida e sua função simbólica, enquanto evitava os sinais de envelhecimento e de colapso mental. CROW, Thomas. **Saturday Disasters: trace and reference in Early Warhol**. Op. Cit., p. 53.

⁸⁵ A referência de cor para Warhol é aquela já impressa, como ele mesmo sugere ao descrever o processo de seleção de cores da série “Flowers”: “I’d be at the table for hours, cutting pieces of colored paper to see how things would look in different colors...” WARHOL, Andy. **POPism: the Warhol sixties**. Op. cit., p. 111.

qualidade obtido ao “obedecer à máquina e fazer uso dela – esse é o princípio estético de Warhol.”⁸⁶

A *proximidade* da face exageradamente frontal da Marilyn e o *afastamento* dos corpos anônimos nas séries de acidentes revelam duas modalidades essenciais do individualismo contemporâneo. Somente *durante* o esforço de identificar os corpos nos acidentes ou de captar a imagem da atriz que se esvai ininterrupta, chegamos a “conhecer” a celebridade icônica e o anonimato abstrato⁸⁷. O ritmo rápido com que acompanhamos a sucessão das Marylins ou o ritmo lento de nosso esforço para identificar aquelas vítimas definem uma sensação quase palpável de tempo capaz de transformar em experiência estética a “imaterialidade” da identidade contemporânea. Ao recuperar aquelas onipresenças esvaziadas nos veículos de comunicação de massa (leftovers) e reativá-las, por assim dizer, em seqüências gráficas, Warhol não pretende reverter sua falta de espessura existencial. Visa tão somente a uma outra espécie de presença obtida por nós mesmos, a partir do próprio efeito provocado por elas – um sentimento genérico de existir.

Podemos, de fato, acompanhar nas séries de Warhol eventos decisivos da sociedade americana (a morte de Kennedy através do luto de Jackie, a perseguição racial em *Race Riot* ou o símbolo por excelência do consumo americano nas várias séries de acidentes de carro). Semelhante crônica social deve ser entendida, no entanto, como efeito colateral do exercício físico de existir. Pois, uma vez Pop, compreende-se a mudança de sentido do que seria o dentro e o fora de uma pessoa – eis o método de trabalho de Warhol. Para tal, ao contrário do expressionista abstrato encerrado em seu ateliê a fim de ganhar acesso ao inconsciente graças a um ou outro tipo de automatismo psíquico, o artista folheava revistas enquanto pintava, sempre embalado por música, ou com a televisão ligada - queria manter sua mente a mais vazia possível⁸⁸ de modo a obter eficiência máxima em sua “seleção de realidades”⁸⁹.

⁸⁶ “Whether he is working at painting, producing books, or making films, Warhol analyzes the structure of his medium, he exploits the autonomy of the apparatus and the conditions of production, which determine the character of the product. Obeying the machine in order to make use of it – this is Warhol’s aesthetic principle.” CRONE, Rainer. **Form and Ideology**. Op. Cit., p. 89.

⁸⁷ FOSTER, Hal. **Death in América** (1996). In Annette MICHELSON (ed.) *Andy Warhol* (October Files 2). Cambridge/London, The MIT Press, 2001, pp. 69-90.

⁸⁸ “When Geldzahler came to Andy’s studio, he found rock music playing on a phonograph, a television flickering without sound, and stacks of fashion and teen magazines lying open. ‘I thought,

Tal contexto Pop explica o fascínio de Warhol pelo retrato. Celebidades e anônimos nas serigrafias, frequentadores da Factory nos *Screen Tests*, e mesmo todos os objetos retratados pelo artista, expõem uma obsessão pelo outro capaz de garantir a sensação de existência. Afinal, só existimos em relação ao outro. A insistência no foco único em Marilyn ou em latas de sopa Campbell revela menos um interesse particular por aqueles objetos do que a necessidade da ligação de uma maneira mais ampla, como sinônimo da própria vida (sintetizada na série das caveiras, da década de setenta, um modo de *fazer o retrato de todo mundo*). É o que, a seu modo vago e, contudo, mordaz, Warhol tenta explicar: *Na verdade, você sabem não era a idéia de acidentes e coisas assim ... Eu sempre como que me perguntei o que teria acontecido com eles ... bem, seria mais fácil fazer uma pintura de pessoas que morreram em batidas de carro porque, às vezes, você sabe, você nunca sabe quem eles são.*

Mestre da fala entrecortada, Warhol deixa claro seu desinteresse por acidentes como acontecimentos marcantes. De modo característico, insinua um interesse por aqueles indivíduos que logo dá lugar a uma espécie de resignação diante da impossibilidade de conhecê-los. Frequentes, suas declarações sobre “dificuldades de relacionamento”, sempre feitas na primeira pessoa, elusivas ou muito precisas, dizem respeito ao caráter problemático do indivíduo contemporâneo. Aquele que não gostava de tocar as coisas⁹⁰ ou que *não queria se aproximar*, por exemplo. Ouvimos não só a fala do Andy descrente dos relacionamentos privados, ou a voz do Warhol rente à desconexão contemporânea, também um Andy Warhol atento aos novos conteúdos de verdade que o privado e o público ganham na sociedade da produção e do consumo.

‘That’s the most modern thing I ever saw’, Geldzhaler recalled. Warhol told him that he wanted to keep his mind as blank as possible while he painted (...)’ WATSON, Steven. **Factory Made: Warhol and the sixties**. Op. Cit., p. 75.

⁸⁹ “Whereas, in the 50s, Warhol sought a technique favoring the reduction of individual style in promoting depersonalization, by the beginning of the 60s he had augmented this technique by depersonalizing the content. Creativity shifted from the individual possibilities of ‘talented person’ to the selection of realities.” CRONE, Rainer. **Form and Ideology**. Op. Cit., p. 83.

⁹⁰ “I still care about people but it would be so much easier not to care ... it’s too hard to care ... I don’t want to get involved in other people’s lives ... I don’t want to get close ... I don’t like to touch things ... that’s why my work is so distant from myself.” WARHOL, Andy. Apud BERG, Gretchen. **Andy Warhol: My true story**. In *I’ll be your mirror*. Op. Cit., p. 97.

Como fazer a ligação com o outro em meio a esse novo e incessante revezamento entre fantasia privada e realidade pública? Eis o tema do Warhol retratista dos anos 60, que encontra na máquina fotográfica, na câmera cinematográfica e no gravador seus instrumentos de conexão e, conseqüentemente, de trabalho. Voyeur de olho e ouvido⁹¹, ele registra o intervalo indistinto entre as coisas, fixa o espaço livre para a elaboração da nossa existência. Vários são os procedimentos desenvolvidos nessa direção. A começar pelo anti-zoom⁹², infalível off-register cinematográfico. Warhol “focaliza” os detalhes mais insignificantes dos objetos, mantém em suspenso a sua definição, exhibe na tela de projeção um incômodo espaço livre. De certo modo em oposição ao anti-zoom, mas com o mesmo propósito da liberação de um espaço, o foco insistente sobre um mesmo objeto nas séries ou a distância fixa dos retratados nos *Screen tests* deixa em suspenso o encontro e assim nos obriga a refletir sobre aquela lacuna.

A conservação da distância é a estratégia de trabalho do voyeur, que se propõe a nos fazer ver a mínima distância ao outro, sem a qual não há ligação. Um com o meio utilizado, Warhol explora suas “fronteiras definidoras”⁹³ e expõe na própria “matéria” do filme ou da serigrafia o incômodo intervalo entre nós e o mundo. Além do foco frontal e da proximidade, a vibração nervosa na projeção da película nos *Screen tests* ou a dos campos de cor nas serigrafias produz, como sabemos, uma sensação de tempo. Se, para Arthur Danto, este seria apenas um efeito colateral, para nós é o que acaba por qualificar o próprio trabalho no lugar-melancolia warholiano: deixar surgir o lugar da definição (sempre difícil) entre eu e o outro. Daí a fala entrecortada, os silêncios, o perene sorrisinho de Warhol – o *fazer nada acontecer*, como reza um dos aforismos de sua Filosofia. Ali fica patente seu fascínio pelo

⁹¹ “He’s a voyeur by eye and ear, and sometimes he’ll stimulate you into saying something by making up gossip, and then you deny it and tell him something else ... and then he’s just delighted. He loves to transmit stories, too.” GELDZHALER, Henry. Apud Steve WAYSON. **Factory Made: Warhol and the sixties**. Op. Cit., p. 78.

⁹² Um crítico do Village Voice definiu os zooms de Warhol como talvez os primeiros anti-zooms na história do cinema. Eles se prenderiam a “detalhes não essenciais com uma falta de precisão infalível”. Apud BOURDON, David. **Warhol**. Op. cit., p. 349.

⁹³ “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 (...) Sentar para assistir a 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.” DANTO, Arthur. **O Filósofo como Andy Warhol**. Op. Cit., p. 103.

retrato: essencialmente, trata-se de um diálogo. Jogo constante entre o eu e o outro definido em todas as séries, como ocorre na série dos acidentes, por exemplo, em que aquele corpo a ser identificado ocasiona em nós a nossa própria definição.

“A to B and back again”. Já no subtítulo da Filosofia de Warhol são fixados os termos fundamentais do diálogo: A (Andy) e B (um outro, ao qual o artista se refere como “this B”) que se sucedem em uma reversão ininterrupta ao longo dos capítulos. Seja nos diálogos curtos, de apresentação dos capítulos (sobre relacionamentos pessoais, arte, trabalho, fama, etc.), seja naqueles mais longos, em sua maioria pelo telefone, sobre diversas situações vivenciadas no cotidiano pelo autor, Warhol sempre se coloca *em relação a B*. Já nas primeiras linhas do extenso diálogo introdutório: *eu acordo e telefono para B. B é alguém que me ajuda a matar o tempo. B é alguém e eu sou ninguém. B e eu. Eu preciso de B porque eu não posso ser sozinho*. De saída o autor faz o primeiro movimento de conexão com o outro mediado pelo telefone, apresentando em seu estilo abrupto o tema de sua filosofia: a (im)possibilidade da existência contemporânea. O tom blasé, tática que já nos é ultra-familiar, dita o ritmo monótono da filosofia de existência de Warhol, que mais parece apenas tolerar a existência, pois encara o difícil encontro com o outro como simplesmente algo para *matar o tempo*.

A alteração topológica de espaço interno e externo do indivíduo contemporâneo, matéria e tema principal da experimentação cinematográfica “Outer and Inner Space”⁹⁴, é abordada na sua Filosofia como testemunho “pessoal”. Assim como o faz nas pinturas, Warhol se vale do modo imperativo da imagem para introduzir sua questão básica: “*B e eu: como Andy veste seu Warhol?*”. Ao mesmo tempo colada ao corpo, a roupa, toda externa, nos transfigura em imagem (vide a indústria da moda, em crescente ascensão desde a década de sessenta, com a qual nosso artista cultural muito se envolve). Imagem e produto, a roupa concretiza a extensa permeabilidade pública contemporânea, “discutida” ao longo dos

⁹⁴ A película realizada por Warhol em 1965 tem duração de 33 minutos. Depois de filmar Edie Sedgwick duas vezes em perfil, o artista exhibe os filmes em um monitor diante do qual Edie senta e encara seu perfil filmado, ao mesmo tempo em que responde algumas perguntas feitas em off. Warhol a filmou duas vezes nessa posição e então colocou os dois filmes lado a lado. Neste primeiro experimento de tela dupla realizado pelo artista, as quatro faces de Edie articulam-se uma com a outra, mudam as expressões de cada uma delas que, por sua vez, emitem falas diferentes, o que resulta numa incoerência sonora.

desencantados aforismos. Até o último capítulo, quando, nem pessimista, muito menos otimista, Warhol conclui pela espessura epidérmica da nova intersubjetividade. Valendo-se mais uma vez da força imediata da imagem, constata um resto de subjetividade, logo cancelado por sua redução ao consumo: *Eu acho que comprar roupa de baixo é a coisa mais pessoal que você pode fazer...*

Como, afinal, medir o espaço ocupado pelo outro junto às novas formas de *comandar espaço*⁹⁵ proporcionadas pelas mídias? Como medir o novo tempo registrado pelo relógio digital? *Time is time was* (PAW 109). Sem deixar marca (memória), o tempo não mais transcorre. Outrora matéria da vida humana, o tempo agora é a melhor trama: *o suspense de ver se você vai lembrar*. (PAW 117). Daí sua nova maneira de fazer retratos - *fazer um videotape looped de um minuto de uma pessoa que você pudesse passar ... tanto quanto você quisesse ...*⁹⁶ -, registro-resgate efêmero de uma existência sem solução de continuidade, a “verdade” de uma pessoa poderia ser repetida em unidades de tempo, como a “re-criar” uma temporalidade do hábito.

Sem pretender respostas ou soluções, Warhol aprende a indiferença⁹⁷ capaz de garantir sua sobrevida em meio a toda aquela “falta de emoção”. Ou antes, aprende a manejar uma tolerância frente à existência, vide sua obra gráfica, cinematográfica e “filosófica”. Justamente por isso, consegue suscitar em nós uma espécie estranha de emoção. Ao contrário do aconselhamento cotidiano para a vida, típico da década de sessenta, dirigido a esse novo indivíduo que, sem papel social definido, deve buscar sua identidade exclusivamente por meio de sua iniciativa, a função desempenhada pela filosofia warholiana é outra - mais “abstrata”, por assim

⁹⁵ “There are different ways for individual people to take over space – to command space (...) Before media there used to be a physical limit on how much space one person could take up by themselves. People, I think, are the only things that know how to take up more space than the space they’re actually in, because with media you can sit back and still let yourself fill up space on records, in the movies, most exclusively on the telephone and least exclusively on television.” WARHOL, Andy. **The Philosophy of Andy Warhol (from A to B and back again)**. Op.cit., p. 146.

⁹⁶ KENT, Letitia (entrevista). **Andy Warhol, Movie man: ‘It’s hard to be your own script.’** In I’ll be your mirror. Op. Cit., p. 186.

⁹⁷ “Sometimes people let the same problem make them miserable for years when they could just say, ‘So what.’/ ‘My mother didn’t love me.’ So what. /‘My husband won’t ball me.’ So what. /‘I’m a success but I’m still alone.’ So what./ I don’t know how I made it through all the years before I learned now to do that trick. /It took me a long time for me to learn it, but once you do, you never forget.” WARHOL, Andy. **The Philosophy of Andy Warhol (from A to B and back again)**. Op.cit., p. 112.

dizer, para utilizar uma das palavras favoritas do artista. Sem direcionar seu leitor, Warhol consegue, com seu estilo muito seco e seu repertório corriqueiro, detectar em estado bruto o sentimento confuso que emana do revezamento de conteúdos entre espaço interno e externo do indivíduo. Escrito na primeira pessoa – bem entendida como esse indivíduo contemporâneo em formação – o texto testemunha *in loco* a anestesia moral e emocional familiar ao homem contemporâneo. Assim, ao invés de indicar ao leitor possível(eis) conduta(s), o artista lhe oferece um *antídoto óbvio* (PAW 50): a sensibilidade Pop. A partir da irrestrita adesão a ela, já sabemos. O irônico Warhol resiste à realidade dada com a própria realidade dada⁹⁸: confirma e repete, reitera e a anula, *porque quando mais você olha para a mesma coisa, mais o significado vai embora, e melhor e mais vazio você se sente.*⁹⁹ Exagera a coincidência com o cotidiano artificial-real, como se deixasse a falta de senso de existência a flutuar, suspensa – próprio torpor “produzido” no frenético dia-a-dia. Daí a leitura divertida, e séria, simultaneamente leve e incômoda.

Em artigo recente, Danto interpreta o subtítulo da filosofia warholiana - “A to B and back again” - como um curto intervalo alfabético correspondente a um raso conhecimento compatível com a sensibilidade epidérmica cotidiana. Ao “transfigurar em arte o que todo mundo sabia”, o artista teria chegado a uma relação inequívoca de cognição do mundo e assim se aproximaria da proposta da filosofia da linguagem – em contraposição a uma noção tradicional de filosofia, fundamentada em um pensamento progressivamente profundo¹⁰⁰. Warhol objetivaria em sua arte a “mente cultural comum” da qual tomamos parte, o que “implica conhecer imediatamente o significado e a identidade de certas imagens: conhecer sem precisar perguntar quem são Marilyn, Elvis, Liz e Jackie, latas de sopa Campbell e caixas de sabão Brillo (...)”¹⁰¹. Suas imagens *são* a realidade. Assim o artista reorienta a definição geral da arte, a verdadeira forma da questão filosófica emerge da arte em si.

⁹⁸ Para Kierkegaard, o irônico anula a realidade dada com a realidade dada. KIERKEGAARD., Sören. **O Conceito de Ironia**. Op. Cit., p. 227.

⁹⁹ WARHOL, Andy. **POPism**. Op.cit., p. 50.

¹⁰⁰ Danto especula sobre uma possível relação entre o título da publicação de Warhol com uma passagem de *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, na qual o filósofo Mr. Ramsay sugere a correspondência entre um pensamento progressivamente profundo e uma ordenação alfabética crescente. DANTO, Arthur. **O filósofo como Andy Warhol**. Op. Cit., p. 99.

¹⁰¹ DANTO, Arthur. Idem, p. 113.

Danto exemplifica a questão da arte/representação e realidade própria aos filmes experimentais de Warhol a partir de um aforismo de *Diapsalmata*, primeira parte do livro *Ou um/ou outro*, de Sören Kierkegaard, onde fica clara a ambigüidade implícita no conceito das coisas. Em um filme como *Empire*, o artista sobrepõe os dois modos de existência do filme: aquele físico (a realidade da película) e o do significante (representação).

Válido, o argumento de Danto não nos ajuda, entretanto, para pensar o lugar-melancolia, onde importa o *como* (re)conhecemos aquelas imagens¹⁰², ou seja, menos o caráter ontológico da arte do que o seu efeito estético. Sem especular sobre uma possível leitura de *Ou um/ou outro* por Warhol, muito menos pretender uma interpretação única do extenso livro, aproveitamos a deixa do crítico para observar uma relação mais imediata com a Filosofia de Warhol (mais pertinente, talvez, do que a especulação, um tanto forçada acerca da passagem do livro de Woolf).

Assim como na Filosofia de Warhol, na obra de Kierkegaard há dois personagens: A, o esteta, e B, o juiz Wilhelm, que se correspondem (enquanto os personagens de Warhol, vale lembrar, conversam ao telefone). Guardadas as devidas e imensas diferenças entre a enfática subjetividade kierkegaardiana e aquela praticamente nula de Warhol, parece viável pensar o desespero do esteta A kierkegaardiano junto à indiferença do A warholiano. Afinal, do mesmo modo que os sintomas de angústia do personagem oitocentista superam os limites de um indivíduo psicológico e se estendem a toda a era moderna¹⁰³, a apatia do artista concerne à contemporaneidade. Ambos os estados dizem respeito à difícil definição do intervalo

¹⁰² Importa no lugar-melancolia warholiano a temporalidade instaurada pelas séries e pelos filmes, o que se dá fundamentalmente pela evidência visual da obra. Danto esclarece sua posição em outro texto: "(...) what made pop art high art rather than commercial art had only incidentally to do with the aesthetic qualities that caused it to succeed as commercial art. The art criticism of pop art, which as a genre of art I always found intoxicating, had nothing to do with what met the eye, since what met the eye only explained its interest and value as commercial art." DANTO, Arthur. **After the end of art: contemporary art and the pale of history**. Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 92.

¹⁰³ Ao contrário do que pensa o juiz Wilhelm, o esteta A quer sim ser um self. Ele é, porém, consciente do quão problemático é se tornar um self em uma era na qual o ser humano foi entregue a um sistema de sinais contingentes que não se preocupam com nada além deles mesmos, e nunca representam, mas só simulam a presença do significado. Precisamente porque a modernidade perdeu sua substancialidade e suas referências fixas por um significado transcendental, o sujeito se torna amaldiçoado com a tarefa titânica de procurar sua própria substância existencial. GARFF, Joakin. **"The esthetic is above all my element."** In JEGSTRUP, Elsebet (org.). *The New Kierkegaard*. Bloomington & Indianápolis, Indiana University Press, 2004, p. 62.

entre o eu e o não-eu, nosso lugar no mundo, finalmente. Se os conteúdos desses pólos mudam, permanece sempre, porém, o irredutível – o lugar da melancolia.

Por certo, não é este o foco de Danto ao atribuir à obra de Warhol um sentido de celebração do ordinário. O crítico bem reconhece a inauguração dessa sensibilidade contemporânea na arte pela Pop, e mais propriamente por Warhol. O tom exclamativo de Danto em relação à sua obra, no entanto, parece deslocado. Afinal, ao *olhar* realmente para a repetição obsessiva daquelas mesmas imagens, a sensação é de “contato” com uma perda. O entusiasmo do crítico parece advir do impacto provocado (e exaustivamente descrito) pela visão das caixas de sabão *Brillo* na conjuntura do conturbado ano de 1964, fora e dentro dos Estados Unidos, quando o filósofo formado na tradição da filosofia analítica tem contato com as obras Pop. Ainda que Danto reconheça a diluição desse impacto, quando insiste nesse caráter celebratório, acaba por perder a entonação da obra do artista. Warhol salmodia o cotidiano: latas de sopa e Marilyns viram ícones sagrados de uma espécie de religião. É um autêntico fiel, sem fervor, contudo: em tom monocórdio pronuncia “the world fascinates me, whatever it is” do mesmo modo com que, sobriamente, cumpre a tarefa de pintar, imprimir ou esculpir signos da paisagem cultural norte-americana – algo mais próximo da resignação do que da descoberta.

Ao resumir sua preferência pelo “ordinário-ordinário”, Warhol contraria o entusiasmado Danto, para quem o artista achava interessante o desinteressante e o ordinário extraordinário. O artista pinta latas de sopa “desencarnadas” que, transparentes ou multicoloridas, “permanecem” na qualidade de *trade mark* Campbell. Esculpe caixas de sabão em pó que, montadas no cubo branco das galerias de arte, mais aparecem pelo logotipo Brillo. Marcas multiplicadas que, assim como os nomes (das celebridades), tão familiares ao espectador, se juntam aos suicidas e acidentados sem-nome no seu caráter de morte. Tudo o que Warhol fazia estava ligado à morte¹⁰⁴, ele mesmo reconhece. A morte espreita sua obra como perda do aspecto de existência concreta do objeto ou do retratado. O inegável impacto das fotografias dos acidentes é transfigurado pelo artista, seja por repetição, na maioria

¹⁰⁴ O que também ocorre no trabalho com a Marilyn, iniciado apenas algumas semanas após seu suicídio, em agosto de 1962.

dos casos, seja pelo aumento exagerado da fotografia em *Saturday Disaster* (1963), díptico de pouco mais de 3 X 2 m. - o que nos obriga a olhar de fato, e assim reconstituir, ao menos ali, diante delas, determinada espessura.

(Daí a cruel sedução de Warhol: autêntico diretor de arte da realidade incorpórea cotidiana a produzir superfícies fascinantes das quais a visão otimista de Danto e a pessimista do historiador da arte norte-americano Thomas Crow não dão conta em sua totalidade. Pois, diante daquelas obras, a sensação é ambígua - “exaltação e abatimento” - uma qualidade de melancolia, “dupla virtualidade pertencendo a um mesmo temperamento, como se um desses estados extremos fosse acompanhado pela possibilidade – perigo ou chance – do estado inverso.”¹⁰⁵).

“Um tipo de *peinture noire*”, assim Crow define as séries dos acidentes. Capaz de apresentar “uma visão pessimista da *vida americana*”, estas séries seriam, segundo o historiador, o trabalho mais poderoso de Warhol: ao dramatizar o colapso da troca de mercadoria, o artista expõe a imagem produzida em massa como portadora dos desejos na sua inadequação pela realidade de sofrimento e morte.¹⁰⁶ Warhol nega de modo radical a felicidade supostamente garantida pelo acesso potencial de todos à abundância, especificamente a partir do significado político que o consumo adquire nos Estados Unidos do início da década de sessenta. Sem atribuir intenções políticas ao artista, Crow lê as declarações dadas por Warhol na famosa entrevista de 1963 como uma crítica implícita ao simbolismo do consumo utilizado como arma ideológica pela administração Kennedy. Posteriormente transformadas em clichês, afirmações do tipo “todo mundo deve pensar igual” ou “todo mundo deveria ser uma máquina” seriam rápidas tentativas de explicar seu trabalho a partir da apropriação e da negação da igualdade estabelecida entre riqueza e liberdade individual. Warhol se preocuparia menos com os efeitos niveladores da cultura americana do consumo do que com a diferença entre as satisfações materiais abundantes do Oeste capitalista e a relativa privação e as limitadas chances pessoais do Leste comunista.

¹⁰⁵ STAROBINSKI, Jean. *Mélancolie au Miroir: trois lectures de Baudelaire*. Paris, Julliard, 1989, p. 47.

¹⁰⁶ CROW, Thomas. *Saturday Disasters*. Op. Cit., p. 51.

Se, baseado em tais declarações elusivas de Warhol, o argumento do historiador parece fraco, sua “tese” acaba confirmada, de modo incisivo, pelo próprio artista no capítulo final de sua Filosofia: *Comprar é mais americano do que pensar (...) Na Europa e no Oriente as pessoas gostam de comercializar – comprar e vender, vender e comprar (...) americanos não estão tão interessados em vender – de fato, eles preferem jogar fora a vender. O que eles realmente gostam é de comprar – pessoas, dinheiro, países* (PAW 229). No melhor de seu laconismo, o artista distingue a cultura da abundância norte-americana do tradicional comércio ou mesmo do capitalismo de massa do século XIX. Ele reconhece, ao seu modo abrupto, o arrogante domínio econômico dos EUA pautado no raciocínio do consumo, ou seja, uma via de mão única em tudo oposta ao autêntico comércio. Contrária à própria natureza de uma efetiva relação, o que acaba por fundamentar a sociedade do “curto século americano” sobre a falta de um termo primordial. O comércio, capaz de assegurar identidade, individual e social, falta à base social americana da segunda metade do século XX.

Consumir é mais americano do que pensar, detecta Warhol que, como um autêntico artista americano, entusiasmado-resignado¹⁰⁷, assume a lógica do consumo como fazer poético. O que significa menos a compreensão – o que é óbvio para nosso produtor profissional da arte - da obra de arte como mercadoria comparável àquelas de outros mercados especializados do que uma espécie de reversão da obsolescência planejada em procedimento produtivo. Warhol cancela, por assim dizer, a perda de interesse que se segue imediata ao interesse súbito despertado por aquelas imagens no espectador, através da repetição. Converte o mecanismo do consumo rápido daquelas imagens para o funcionamento do seu leftover e, para a impossível solução econômica da obsolescência planejada, propõe sua espécie “estética” de economia. Do desperdício a certa permanência, a implacável linha de raciocínio do artista (consumo = modo de pensar americano) toma uma eficiente direção visual.

¹⁰⁷ “I think of myself as an American artist. I like it here. I think it’s so great. It’s fantastic.” Declaração de Warhol dada em entrevista a Gretchen Berg, “Nothing to Lose” (originalmente publicada em Cahier du Cinema, no. 10, de maio de 1967), republicada no catálogo de exposição *Andy Warhol series and singles*, op. Cit.,p. 205.

A imagem resiste, mas só ganha significado completo com a diagramação inteligente de Warhol, capaz de produzir uma espessura temporal proporcional ao torpor contemporâneo. O quadro é produto reciclado desse déficit de existência: re-elaboração do desperdício (morte) com vistas ao verdadeiro comércio (vida) com o espectador no encontro com a obra – ainda que no lugar-melancolia. Por isso, sem esgotar-se em um comentário sociológico datado, o leftover warholiano permanece, mesmo depois do impacto Pop¹⁰⁸.

Assim, mais do que dramatizar o consumo através da temática da morte, a orquestração daquelas imagens repetidas de acidentes expõe a falha de um elo social baseado no consumo, supostamente capaz de definir a própria identidade individual. Sem papel social definido, o indivíduo contemporâneo encontraria no consumo a legitimação do seu pertencimento a determinado grupo social, como percebe o sociólogo norte-americano David Riesman, em “A multidão solitária” (1950):

“Está em jogo menos o consumo de objetos do que de si mesmo como relação de integração a um grupo. Sem quaisquer normas herdadas, esse indivíduo necessita de algo externo em que se apoiar, com o qual se relacionar para afirmar sua existência - reconhecer e ser reconhecido, pertencer a um grupo social. O consumo ganha assim um papel social – uma promessa de felicidade que tem na posse do objeto o certificado de pertencimento a um grupo social.”¹⁰⁹

Warhol demonstra o equívoco desse elo social na série *Catástrofe do atum* (1963), re-diagramação da página de jornal com a notícia da morte por envenenamento de duas donas-de-casa, através de diferentes sobreposições das imagens das vítimas, da lata de atum e do texto de jornal. Publicadas originalmente em uma coluna dupla do jornal, as fotos das “personagens” (lata e donas-de-casa) servem de base para a serigrafia como um módulo que, ao ser repetido enfatiza a relação entre os três elementos da “história” em uma grade. Warhol imprime repetidamente o bloco fotográfico de acordo com a orientação horizontal da página. Nas diferentes serigrafias, as latas e as mulheres, mais ou menos nítidas, são dispostas de modo a re-elaborar continuamente o vínculo indissolúvel entre elas. Nosso olhar ziguezagueia pelas fileiras das dramáticas formas circulares escuras (topos das latas

¹⁰⁸ De acordo com De Duve, a obra do Warhol dos anos sessenta se bonifica com o tempo. DE DUVE, Thierry. **Cousus de fil d’or: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp**. Op. Cit., p. 30.

¹⁰⁹ RIESMAN, D. Apud EHRENBERG, Alain. **Le culte de la performance**. Op. Cit., p. 152.

de atum) intercaladas pelos rostos das donas-de-casa. E assim lemos a mesma notícia de forma ininterrupta e não linear. Os mesmos elementos são reiterados com a modificação da relação *entre* eles na grade: através da repetição das imagens das latas e das mulheres, mortas justamente pelo conteúdo daquelas, Warhol produz uma verdadeira cadeia de consumo e morte.



Figura 39 – Catástrofe do Atum

Supostamente segura e, acima de tudo, prática, a comida em lata é consumida por milhares de donas-de-casa norte-americanas, exatamente como a Sra. MacCarthy e a Sra. Brown, tragicamente mortas. Essas mulheres da classe média compartilham os mesmos penteados, as mesmas roupas, os mesmos sorrisos. E a mesma comida: hábito de consumo capaz de identificá-las como membros de uma mesma sociedade, e de matá-las. Ao contrário da violenta morte provocada pelo carro americano da década de cinquenta, supremo símbolo da abundância consumista, a morte estúpida causada pela inocente lata de atum parece chocar ainda mais – a lembrar que a morte (o déficit de existência) espreita no mais banal item de consumo cotidiano.

3. 3. 2

The Factory

*Sunday morning, praise the dawning
It's just a restless feeling by my side
Early morning, Sunday morning
It's just the wasted years so close behind
Watch out, the world's behind you
There's always someone around you who will call It's nothing at all
Lou Reed e John Cale, Sunday Morning¹¹⁰*

Após a exposição de pinturas das latas de sopa Campbell na galeria *Stable*, em 1962, Warhol se decide pela escultura para sua segunda exposição, realizada no mesmo local, dois anos depois. Levando adiante a lógica do consumo, o artista se detém então nas caixas que acondicionam produtos no transporte realizado entre as indústrias e os supermercados: caixas de sabão em pó Brillo, de suco de tomate Campbell's, de catchup Heinz e de pêssegos em calda Del Monte. Inutilizadas depois do abastecimento das prateleiras dos supermercados, essas caixas de aspecto anônimo, identificadas pelas respectivas marcas, “formatam” a típica unidade serial da mercadoria - excelente objeto para o processo de reciclagem warholiano. Depois de recolher caixas de papelão vazias num supermercado, Gerard Malanga¹¹¹, assistente de Warhol, as encaminha para re-fabricação na “linha de montagem” da Factory: Billy Linich pinta, de branco ou marrom, conforme a cor da caixa do produto original, centenas de caixas de compensado, cujas faces são serigrafadas por Gerard e Andy.

Quase idênticas àquelas encontradas nos depósitos dos supermercados, as caixas fabricadas por Warhol legitimam seu local de trabalho como uma verdadeira fábrica de arte. Produção artística e produção industrial praticamente coincidem: do mesmo modo que as caixas de produtos são transportadas das suas respectivas indústrias para os supermercados, as caixas serigrafadas seguem, vazias, da Factory

¹¹⁰ Canção gravada no primeiro álbum do Velvet Underground, cuja capa, conhecida como a “da banana”, foi concebida por Warhol.

¹¹¹ Antes de enviar Gerard Malanga ao supermercado mais próximo à sua casa para selecionar as caixas, Warhol propõe a tarefa a seu outro assistente na época, Nathan Gluck, que recolhe caixas de design elegante - imediatamente desaprovadas pelo artista, que queria objetos mais banais.

direto para a galeria de arte. Ligeiramente menores do que as caixas dos supermercados, as esculturas fabricadas pouco ou quase nada daquelas se distinguem visualmente. Assim como aquelas caixas que acondicionam os produtos acabam sem função para o consumidor, essas não oferecem qualquer interesse estético ao espectador. Transfiguram, no entanto, o espaço de exposições em uma espécie de almoxarifado, a sugerir um novo estado de coisas artísticas.

No lugar de uma obra de arte em pleno funcionamento, a extensão do funcionamento artístico per se, com a mobilização de público e crítica, e/ou festa que se segue à abertura da exposição. Warhol entende do novo processo de fabricação, por assim dizer, da mercadoria artística e, sem propor determinado conceito de arte, ele dilata sua produção *de e para* todo um ambiente cultural. A presença da caixa adia uma certeza ontológica de arte em favor de uma espécie de ampliação do fazer poético: manifesta uma incondicional permeabilidade entre arte e cotidiano através da conversão imediata das idéias – tão amadas pelo artista, tais como elas lhe chegam de fora¹¹² - em mercadorias artísticas. Nas pinturas, ao aproveitar-se ao máximo das condições técnicas da serigrafia, Warhol faz de tal conversão princípio estético. Já nas esculturas, a imediata conversão libera exclusivamente a inteligência do processo de produção – “mudez da relação entre pensamento e tecnologia”, observou Jasper Johns a respeito das caixas. Se os métodos empregados por Warhol em sua produção gráfica sucedem a aplicação dos princípios bauhausianos, aquele das caixas mais se aproximaria de uma tática duchampiana.

Destituído das propriedades supostamente capazes de assegurar sua qualidade artística, o ready-made reduz-se ao ato criativo subjetivo de Duchamp, passando a existir somente com o ato poético do espectador. Sem deter-se em uma obra, tal encontro “define” a arte – o “coeficiente artístico”, precisa o metódico artista francês, que o isola por meio de uma “anestesia estética”. Trata-se de um estratégico escape dos mecanismos de absorção da instituição artística, a fim de garantir uma efetiva atuação na sociabilidade da arte.

¹¹² “I was never embarrassed about asking someone, literally ‘what I should paint?’ because Pop comes from the outside, and how is asking someone for ideas any different from looking them in a magazine?”. WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. **POPism: The Warhol Sixties**. Op. cit., p. 16.

Definida pelo conflito com o lugar institucional da arte, tal operação inclui uma resistência subjetiva, em tudo oposta à resignação do Warhol totalmente identificado com a engrenagem material da arte. Da nobre e crônica resistência poética duchampiana na *Art Art* para uma digna “desistência”, o norte-americano se mantém rente à escalada do que ele bem define como *Business Art*. Capaz de “agüentar” (PAW 144) o espaço ocupado pela prática artística ampliada ao cultural, a *Business Art* estrutura a nova presença social da arte, à qual Warhol rapidamente se acomoda. Desde seu ingresso no mundo das artes até o término de sua carreira, o artista segue à risca seu objetivo de tornar-se um *Business Artist*, circula por uma arena cada vez mais glamourosa, lida com uma materialidade artística fundamentalmente cultural.

Obra de arte ou objeto cultural, não importa, trata-se de um produto como outro qualquer – o que Rosenberg denomina *Artpackage*¹¹³ -, ao qual até mesmo a *Monalisa* se reduziria, bem sabe Warhol. Informado sobre a ida da pintura a Washington, o artista questiona, cínico, o motivo do alarde, já que as pessoas não saberiam identificar a diferença entre o original e a cópia.

Colado à crescente disponibilidade de objetos artístico-culturais em exposições e reproduções para um público cada vez maior, o artista reconhece a improdutividade da antiga noção de criatividade. *É tudo fantasia*, Warhol declara em 1963, já que *todo mundo faz a mesma coisa sempre*. Assim como é difícil ser criativo, *é também difícil não pensar que o que você faz é criativo ou difícil não ser chamado de criativo porque todo mundo está sempre falando sobre isso e individualidade*. *Todo mundo está sempre sendo criativo*, Warhol afirma, e acha engraçado quando se diz que certas coisas não são criativas *como o sapato que eu teria desenhado para uma propaganda foi chamado de uma ‘criação’, mas o seu desenho não*. *Eu acho que*

¹¹³ O termo designa a nova situação dos objetos de arte na década de 1960. “A criação arquetípica da mídia é um pacote, não importa se contém flocos de milho, um motor de 240 cavalos ou uma exposição retrospectiva de Jackson Pollock. As qualidades do pacote são: economia e confiabilidade na produção, standardização de qualidade, conveniência na entrega, facilidade na assimilação. Tradicionalmente, a arte não possui nenhuma dessas características (...) Mas um movimento contrário tem acontecido recentemente – para fazer arte de acordo com as técnicas industriais mais avançadas. Seguindo os métodos da mídia, a arte hoje é com frequência concebida eficientemente, produzida industrialmente, um pacote estético auto-explicativo.” ROSENBERG, Harold. **Artworks and Packages**. London, Thames and Hudson, 1969, pp. 20-21.

acredito nos dois modos”¹¹⁴. Sem distinguir procedimentos criativos/produtivos, Warhol sabe que se encontra em jogo não a produção de objetos individuais ou em série que mantém a “criatividade essencial” do artista, segundo Moholy-Nagy, e sim uma espécie de expansão dessa criatividade. Ele “acredita” na não-hierarquia criativa *assim como* acredita em televisão ou blue jeans. Assim é que os consumidores da mesma Coca-Cola seriam “criadores” em potencial, vide a série de pinturas em acrílico *Do it yourself*, feita ao modo dos livros infantis de colorir, com áreas delimitadas e enumeradas. Uma espécie de índole democrática configura o quadro da arte-pacote, resumido de modo realista por Warhol: *Toda pintura ruim é uma boa pintura*. Dentro desse mesmo quadro, ele incide mordaz sobre a outrora obra-prima a partir da sua própria “criação liga-número”, com mais um de seus comentários rasos o bastante para acertar na espessura da questão - por certo, teriam faltado números na área da sobancelha da *Monalisa*.

Trata-se de uma nova concepção de trabalho, a ser “institucionalizada”, por assim dizer, em um empreendimento de arte a partir de sua base econômica¹¹⁵, o que é feito na *Factory*. A fim de garantir a alta produtividade exigida pela nova economia artística, o lugar é movido pelo *doing time*: em determinado período do ano de 1967, a fábrica de arte de Warhol teria atingido a cota de um filme por semana e 80 serigrafias por dia. Sem corresponder à medida de valor de trabalho como produção de si, própria do *thinking time*, o *doing time* estabelece um novo ritmo para tal produção. Um ritmo estranho, talvez, àquele humano por excelência, e então aquela atividade seria *somente algo para nos mantermos ocupados. Para passar o tempo*, resigna-se o empreendedor, ao qual só resta prosseguir, a fim de manter elevada a produtividade do seu negócio.

Menos obras de uma nobre existência poética do que restos da digna sobrevida produtiva warholiana, os *leftovers* que resultam do ritmo da nova produtividade instauram, no entanto, uma temporalidade capaz de nos alertar justo para o outro “tempo” que agora se coloca para a produção de nós mesmos. Têm

¹¹⁴ WARHOL, Andy. Apud G. R. SWENSON. **What is Pop Art? Answers from 8 painters, Part I.** In *I'll be your Mirror*. Op. cit., p. p. 17.

¹¹⁵ Para Beuys, Warhol é um dos “raros artistas a introduzir o conceito de economia na arte” com seu trabalho numa coletiva de trabalhadores. BEUYS, Joseph; KOUNELLIS, Jannis; KIEFER, Anselm; CUCCHI, Enzo. **Bâtissons une cathédrale**. Op. cit., p. 231.

presença capaz de amplificar a sensibilidade contemporânea. Afinal, ninguém olha realmente para nada, bem sabe o artista, que consegue nos acionar na mesma qualidade do entorpecimento cotidiano. Assim ele o faz na primeira exposição das caixas de sabão Brillo, quando as empilha em fileiras, entre as quais o público circula na galeria *Stable* como se entre as prateleiras de supermercado. “Arranjadas aleatoriamente, em ângulos e alturas casuais”, elas “subvertem sua geometria inerente”, relata o crítico de arte Robert Rosenblum, que as relaciona com as obras de Robert Morris e Carl Andre nos anos sessenta. Naquele período, ambos os artistas alternavam entre estruturas abstratas de pureza cerebral e um caos elegante criado por um espalhamento calculado, “como se os princípios teóricos de razão e sua negação tivessem sido isolados em um laboratório e ilustrados com formas palpáveis.”¹¹⁶



Figura 40 – Caixas de sabão Brillo na Stable Galerie

Ao comprimir-se entre as fileiras das caixas Brillo, o espectador entra em contato com aquele produto/outro múltiplo, depara-se com sua nova condição de indivíduo frente à linha de produção. Daí a validade do argumento de Rosenblum acerca da relação entre as estruturas de arte de Warhol e as dos minimalistas: serialidade, repetição e, na produção do Andre e do Morris dos anos sessenta,

¹¹⁶ ROSENBLUM, Robert. **Warhol comme histoire de l'art**. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Andy Warhol Retrospective*, Paris, 1989, p. 29.

também uma imprevisibilidade, certo caos – a “estrutura” por excelência da sensibilidade contemporânea. Sem especular acerca das especificidades minimalistas, cabe ressaltar a ambigüidade do impacto daquelas pilhas de caixas de sabão: corpóreo, dá-se muito, no entanto, pela força da imagem. Como se ali pudéssemos sentir fisicamente o sufocamento cotidiano provocado pela imagem. Afinal, se a caixa minimalista, na qualidade de sua presença de matéria industrializada, afirma a nova identidade do indivíduo, as unidades seriais de Warhol reafirmam a incerteza dessa identidade.

A produção das caixas coincide com o início dos trabalhos de decoração em prata da Factory. Conhecida como “The Silver Factory”, o novo lugar de trabalho de Warhol mantém um espaço para a execução de serigrafias, é locação de filmes e sede da ampliação das suas atividades. Uma autêntica “Andy Warhol Enterprises”, em plena sintonia com o novo estado das coisas artísticas. A começar pela festa que se segue à inauguração da exposição na Stable, a primeira das várias realizadas na fábrica de arte, ou o agenciamento do grupo musical Velvet Underground, que ocupa o artista por boa parte do ano de 1966. Outras formas de fazer arte, enfim, apropriadas para o artista que atua na mesma frequência da situação cultural *high and low*. Warhol não mais acredita em pintura, e então aproveitaria a *chance de combinar música e arte e filmes todos juntos e estamos trabalhando nisso ... seria um tipo de maior discoteca no mundo e nós teremos 21 telas e, sei lá, três ou quatro bandas*.¹¹⁷ No início de sua escalada, a *Business Art* ainda guarda espaço para experimentação. Dificilmente distinguida do que viria a ser chamado de espetacularização da arte, ela se reflete no próprio “evento-Brillo”: grande afluência de público, mobilização da crítica, festa pós-inauguração e nenhuma peça vendida durante a exposição.

Tal expansão da arte às atividades culturais insere-se num contexto de liberdade artística que reflete certa euforia daqueles anos sessenta, quando todo um repertório de trajetórias de vida parece surgir simultaneamente ao enfraquecimento das instituições políticas e sociais. Tudo parecia possível ao indivíduo que se vê livre das obrigações de aderir aos objetivos comuns. Nesse primeiro impulso de

¹¹⁷ WARHOL, Andy. GOLDSMITH, Kenneth (ed.). **I'll be your mirror. The selected Andy Warhol interviews**. New York, Carrol & Graf Publishers, 2004, p. 84.

emancipação do indivíduo contemporâneo¹¹⁸, *todo mundo se interessou por todo mundo*, recorda Warhol, que encontrava nessa *bagunça* o grande tema de seus filmes experimentais.

Sem dar prosseguimento à efervescência experimental dos anos sessenta, a década seguinte se mostra vazia, constata o lacônico Warhol¹¹⁹. Devorado por um excessivo volume de negócios, pela inflação do mercado de arte e pela política do museu, o universo material da arte parece voltar-se contra aquela liberdade, acabando por resultar em uma espetacularização que efetivamente domina o mundo das artes nos anos 80 - da qual participa o próprio artista, então *Business Artist* por excelência.

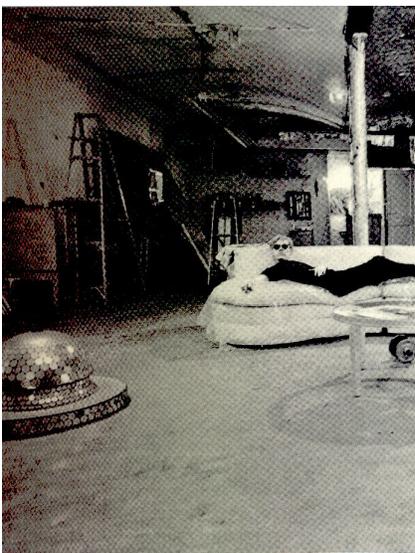


Figura 41 – Warhol na Factory

O ambiente de sua fábrica, porém, parecia antecipar o crescente sentimento de esmagamento que se sobrepõe à atmosfera geral de renovação e à mobilidade típica dos anos sessenta. Basta olhar as fotografias para conferir o que Ondine, um dos habituês do lugar, definiu como “um show de horror”. Ao contrário dos tradicionais *studios* brancos e iluminados de artista, na Factory a luz natural era bloqueada, e o

¹¹⁸ O sociólogo Alain Ehrenberg localiza nos anos sessenta uma “primeira onda da emancipação” do homem privado contra a obrigação de aderir aos objetivos comuns que prepara para a segunda onda, aquela das tabelas da iniciativa individual necessária ao indivíduo para se manter na sociedade. EHRENBURG, Alain. *La fatigue d’être soi*. Op. Cit., p. 245.

¹¹⁹ “In the 60s everybody got interested in everybody./ In the 70s everybody started dropping everybody./ The 60s were clutter./ The 70s are very empty.” WARHOL, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol*. Op. Cit., p. 26.

lugar “mais parecia uma estação de metrô”, conforme testemunha um dos seus visitantes. O prata¹²⁰ predominava: nas paredes e nas colunas revestidas com folhas de alumínio, nos objetos e nos móveis usados (com destaque para um grande sofá de linhas Art Deco que virou a “estrela” do filme “Couch”) pintados à mão, assim como no chão e nas paredes de tijolo. E nos muitos espelhos que, espalhados pela área de aproximadamente 50 X 100 pés, davam a sensação de ampliação espacial assim como espaços “individualizados” para seus respectivos freqüentadores, que constantemente checavam-se a si mesmos nas superfícies espelhadas.

O prata multi-cor¹²¹ de Linich “fazia” “as coisas desaparecerem” para Warhol. Não é difícil imaginar a sensação de incorporeidade daquela *atmosfera enfumaçada ... os pedaços quebrados de espelhos, os pratas, os veludos, os planos das faces e dos corpos*¹²². A refração intermitente das coisas e das pessoas nos espelhos, nas paredes e em todas as coisas prateadas sob luz artificial eliminava referências espaciais fixas e criava certa suspensão temporal. Enfim, *era o tempo perfeito para se pensar prata*, resume Warhol a ausência de referências do passado e a indeterminação pelo futuro da primeira metade dos anos sessenta. *Prata era o futuro, a era espacial – os astronautas vestiam vestes prata ... E prata também era o passado – the Silver Screen – as atrizes de Hollywood fotografavam em sets prata. E talvez mais do que tudo, prata era narcisismo – os espelhos eram revestidos de prata ... não eram somente decoração. Eram bastante usados por todo mundo se arrumando para as festas.*

A idéia Pop de que qualquer um podia fazer qualquer coisa se desdobra em máxima extensão no staff da Factory formado por pessoas muito talentosas, mas cujo talento era difícil de definir e quase impossível comercializar. A abertura de trajetórias de vida se configura naquela gente sem definição social ou qualquer projeto, que circula pela fábrica prata - *uma insanidade*, segundo Warhol. Mais do que tema preferencial dos seus primeiros filmes – na sua maioria, sintomaticamente

¹²⁰ Billy Linich foi o responsável pela escolha e pela aplicação da cor prata na Factory. Juntamente com o assistente Gerard Malanga e o historiador da arte Henry Geldzahler, de quem Warhol tomou lições de “direção do mundo da arte”, Billy se destacava em meio à estéril entourage warholiana. Segundo Ondine, um dos principais integrantes de tal entourage, “os nomes de Warhol e Billy deveriam ser sinônimos um do outro. Eis o quão importante ele [Linich] é.” WATSON, Steven. **Factory Made: Warhol and the Sixties**. New York, Pantheon Books, 2003, p. 128.

¹²¹ “Conceptually chrome is all colors. It isn’t minimalism, it’s maximalism.” LINICH, Billy. Apud WATSON, Steve. Idem, p. 126.

¹²² WARHOL, Andy. **POPism. The Warhol Sixties**. Op. cit., p. 74.

inacabados -, tal individualidade/sociabilidade indefinida constitui matéria-prima, conforme o próprio artista esclarece ao descrever o comportamento de Edie Siedgwid¹²³ uma de suas atrizes prediletas: *incrível na câmera ... simplesmente o modo pelo qual se movia. E ela nunca parava de se mover por um segundo ... Ela era só energia - ela não sabia o que fazer com ela quando se tratava de viver a sua vida, mas era maravilhoso para filmar.*¹²⁴

A capacidade de Warhol de estar sempre irritantemente “certo” – para Peter Schjeldahl, ele teria até mesmo sido baleado no momento histórico certo¹²⁵ – resulta menos de seu empenho do que de seu característico “cansaço”. Ou assim ele nos faz crer através de sua conduta evasiva, irônica habilidade em acomodar-se por inteiro ao real e dali refratar-se infinitamente multiplicado (ironia distinta do ato refletido romântico). Seguir o raciocínio de Warhol implica assim tentar pegá-lo “nos instantes quando ele dá de ombros e vai para outro lugar.”¹²⁶ *As pessoas erradas sempre pareceram tão certas para mim*, declara: se em meio a várias pessoas “boas”, é difícil fazer distinções, então a coisa mais fácil é escolher *a pessoa realmente má*, afinal, Warhol lembra, se é mais fácil, é geralmente o melhor (PAW 83). O certo se mostra errado, e vice-versa ou o ruim se revela bom, e vice-versa: e tal lógica, afinal, não parece tão estranha ao atual escuso repertório de projetos ou anti-projetos. Menos relato do seu relacionamento pessoal, o raciocínio warholiano se mostra eficiente na “escolha” do staff da Factory, própria matéria de trabalho a ser reciclada nos filmes.

Sua opção (muito Pop, aliás) pelo mais fácil explica a lógica do leftover: aquilo “ruim” que salta aos olhos, o que não funciona, trabalha mal ou já não serve mais, e por isso é descartado, revela não só a falha de determinado processo como também o próprio mecanismo que o produziu. Menos exceções do que inerentes à lógica da formação social norte-americana, aquelas pessoas “erradas” garantem a Warhol acesso direto à “ineficiência” inerente àquela sociedade supostamente bem-

¹²³ Muito bonita, bulímica e dependente de drogas, Edie foi companhia constante de Warhol entre 1963 e 1964. Segundo Truman Capote, Warhol queria ter sido Edie: “He would like to have been a charming, well-born debutante from Boston. He would like to have been anybody except Andy Warhol.” CAPOTE, Truman. Apud Steven WATSON. **The Factory years**. Op. cit., p 196.

¹²⁴ WARHOL, Andy. **POPism**. Op. Cit., p. 109.

¹²⁵ “How can he be so right?! I remember thinking with mingled awe and fury. He even got shot at the historically correct moment. SCHJELDAHL, Peter. **A collage of appreciations from the artist’s colleagues, critics and friends**. In Art in America/May 1987, p. 137.

¹²⁶ Idem.

sucedida, rica e feliz. Com a mesma habilidade com que se apropriava das imagens rejeitadas e as reciclava nas serigrafias, ele selecionava seu staff - elenco dos filmes, material capaz de assegurar a própria existência do indivíduo-artista que flutua entre o público e o privado (como Andy veste seu Warhol?). Assim o artista tentava explicar que ele não dirigia sua fábrica, era ela que o dirigia. A perda da emoção naqueles anos sessenta, a “incerteza como o modo de existência da individualidade contemporânea”¹²⁷, é assunto e matéria da prática artística warholiana. Do mesmo modo que a presença da obra de arte incorpora um conceito de arte individual simultâneo à existência do artista moderno, o empreendimento daquele microcosmo da sociedade americana contém uma forma de fazer arte própria à existência incerta do artista contemporâneo.

Um dos fotógrafos da Factory observa que seus freqüentadores simplesmente permaneciam sentados; não liam, não meditavam, nem mesmo olhavam: “eles estão só sentados – encarando o espaço e esperando pelo começo das festividades da noite.”¹²⁸ Fornecem excelente material de filmagem para Warhol que, ao contrário dos filmes hollywoodianos, em que *pessoas não-reais* tentavam *falar algo*, quer registrar *pessoas reais* que não tentavam *dizer nada*. O recurso à câmera é imprescindível, já que somente diante dela aquelas pessoas que simplesmente apareciam na Factory “começavam a fazer coisas”¹²⁹. Warhol sabe que vivemos em uma cultura da tela, multiplicadas *ad infinitum*, e não à toa declara em sua Filosofia a vontade de ter um programa de TV¹³⁰. Por certo, tal expediente não soluciona a problemática da conexão contemporânea, justamente a revela: mais ou menos egoísta ou narcisista, o freqüentador da Factory que só “age” diante da câmera é aquele indivíduo que busca o outro ao procurar se comunicar com ele.

Warhol bem sabe que a câmera é a expressão de uma inquietação por essa ligação: “afinal, ela lembra que é ao ser reconhecido pelo outro que se encontra o

¹²⁷ EHRENBERG, Alain. **L'individu incertain**. Op. Cit., p. 194.

¹²⁸ SHORE, Stephen. Apud Andy WARHOL. **POPism**. Op. Cit., p. 111.

¹²⁹ “A câmera era fundamental. Para o pessoal da Factory sua presença sempre parecia transformar tudo numa sessão mágica. Eles começavam a FAZER coisas.” FINKELSTEIN, Nat. **Andy Warhol: The Factory Years, 1964-1967**. London, Sidgwick & Jackson, 1989.

¹³⁰ Aliás, o aconselhamento cotidiano dos anos sessenta, então realizado em publicações, hoje é feito em programas de auditório nas TVs de vários países.

sentimento de existir.”¹³¹ Assim, entre 1963 e 1967, ele retrata as identidades indefinidas do pessoal da sua fábrica nos *Screen tests*. O procedimento era sempre o mesmo: uma vez convidada para um teste de tela, a pessoa chegava na Factory, onde se sentava contra um fundo vazio. Warhol, Gerard ou Billy pediam que ela permanecesse o mais parado possível e evitasse piscar. Apoiada sobre um tripé, a câmera geralmente focalizava o busto do “ator/atriz”, deixado(a) sozinho(a) a encarar a câmera a partir do momento em que um dos “diretores” se afastava depois de acioná-la. O teste terminava com o fim do rolo de filme. Mais um dos antídotos óbvios warholianos, os *Screen tests* obrigam o retratado a uma postura “ativa” em relação à sua própria existência incerta, como percebe Ondine:

“Ele não estava destacava pessoas fazendo coisas. Ele estava permitindo às pessoas refleti-lo de um modo ... Eu nunca pude na minha vida ... tomar movimentos e meus gestos e minhas idéias e seja lá o que for, eu pensava, e reduzi-las a vinte minutos e ter tudo o que eu queria dizer e fazer, totalmente refletido no pedaço de um filme. Warhol foi a pessoa que me deu aquele foro. Aquela estatura”.¹³²

É difícil ser seu próprio roteiro. A declaração dada por Warhol em 1970 confirma a dificuldade de instituir-se a si mesmo que move sua fábrica de arte. Espécie de sede da produção do seu lugar-melancolia, ali se recicla o vácuo da existência naqueles anos sessenta. O próprio indivíduo deprimido, o artista incorpora à sua persona a melancolia contemporânea e faz dela seu próprio método de trabalho. Seu cansaço de se tornar si mesmo, sua falta de energia/desejo (seu primeiro desejo seria poder desejar, responde em entrevista) se revela, no entanto, como tensão, no off-register serigráfico ou na vibração das películas cinematográficas. Como então entender o automatismo warholiano – sua vontade de ser uma máquina, conforme a famosa declaração transformada em clichê?

A frase/procedimento de Warhol dá margem a várias interpretações: a da teoria do simulacro e do sujeito esvaziado pelo pós-estruturalismo, a coincidência com e/ou a crítica ao sistema de produção capitalista, como faz Thomas Crow, que insere o artista na tradição americana popular do “truth-telling”. Ou ainda a do “realismo traumático” de Hal Foster, talvez a mais próxima da nossa compreensão do

¹³¹ EHRENBURG, Alain. *L'individu incertain*. Op. Cit., p. 170.

¹³² Apud WATSON, Steven. *Factory Made: Warhol and the sixties*. Op. cit. p. 185.

lugar-melancolia. Para o crítico, a frase seria pronunciada por um artista traumatizado, que se apropria da natureza do que o choca como uma defesa mimética contra esse choque. Se você não pode derrotar uma sociedade de produção em série e do consumo, você pode revelar seu automatismo através de seu próprio exemplo. Foster parte da definição lacaniana de trauma como um encontro perdido com o real:

“Perdido, o real não pode ser representado; ele só pode ser repetido, aliás, ele *deve* ser repetido (...) A repetição em Warhol não é reprodução no sentido de representação (de um referente) ou simulação (de uma imagem pura, um significante). Ela serve para *enquadrar* o real compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade *aponta* para o real, e é nesse ponto que o real rompe a tela da repetição. É uma ruptura não no mundo, mas no sujeito; ou antes é uma ruptura entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem.”¹³³

Tal ponto traumático, confusão entre sujeito e mundo, interior e exterior, é denominado *tuché* por Lacan e *punctum* por Barthes, que o reconhece em detalhes de conteúdo das fotografias. Já nas serigrafias de Warhol, ainda que, nas séries *Death and Disaster*, seja possível destacar *punctum* em seu conteúdo, Foster bem o identifica no pipocar repetitivo da imagem. A não-coincidência de registro entre as imagens e seu colorido servem como equivalentes de nossos encontros perdidos com o real. Daí aquelas pinturas emocionantes e sem emoção, simultâneas aos espectadores que, sem integrar-se a elas, como com as obras modernas, tampouco se dissolvem – o próprio encontro melancólico, da mesma qualidade da emoção sentida em nossa realidade cotidiana.

“Emoção” que se encontra na base da sua prática artística. Assim voltamos mais uma vez à batida declaração, tal como foi dada na ocasião: *Eu acho que todo mundo deveria ser uma máquina. Eu acho que todo mundo deveria gostar de todo mundo.* E gostar de coisas é como ser uma máquina?, pergunta o entrevistador. *Sim, porque você faz a mesma coisa o tempo todo. Você a faz de novo e de novo.* Warhol confirma seu método de trabalho como desejo pela repetição característica da vida – ao menos nos anos sessenta ele ainda se importava com as pessoas, por mais difícil

¹³³ Foster faz referência ao seminário “O Inconsciente e a repetição”, de 1960 (praticamente contemporâneo às imagens *Death in América*), onde Lacan procura definir o real em termos de trauma. FOSTER, Hal. *Death in América*. In MICHELSON, Annette (ed.). **October files: Andy Warhol**. Cambridge, The MIT Press, 2001, pp. 69-88.

que fosse. Daí seu moto-contínuo serigráfico – afinal, não poderia uma máquina perfeitamente calibrada “otimizar” a existência?

Tal otimização da existência só pode se dar a partir de nós, como o artista bem explica com o realismo de seu *tipo de filme*, cujo foco nos objetos parados pretende ajudar a audiência a familiarizar-se mais com ela mesma.¹³⁴ São filmes como *Sleep*, *Eat* ou *Blow Job*, nos quais, ao longo de horas, cada um dos protagonistas (e únicos atores) dorme, come ou faz sexo/se masturba, ou seja, perfazem atividades corriqueiras, *automaticamente*, muitas vezes. Com seu tipo de filme, Warhol faz nada acontecer na tela e assim fornece uma constante, uma presença/outro em relação ao qual acabamos por nos dar conta de nós mesmos e do que se encontra ao redor de nós. Assim ele realiza seu próprio trabalho-existência:

“Eu suponho que eu realmente tenho uma interpretação vaga de ‘trabalho’, porque eu acho que somente estar vivo é muito trabalho em algo que você nem sempre quer fazer. Ter nascido é como ter sido seqüestrado. E então vendido como escravo. As pessoas estão trabalhando todo minuto. O maquinário está sempre funcionando. Mesmo quando você dorme.” (PAW 96).

O trabalho é árduo. Aparentemente sem trabalhar, pois cansado demais para isso, Warhol preferiria ser uma máquina (e a máquina não produz trabalho, lembra De Duve). É, porém, e exatamente, num moto-contínuo serigráfico que ele age. O resultado é ambíguo, uma sensação de desencanto e fascínio simultâneos que nos mantém diante das telas. Vida ou morte? Ele não decide, aliás, não pode fazê-lo por nós. Cabe a nós decidi-lo. Podemos falar, com Cavell, em uma moral da máquina:

“Há uma repetição necessária ao que chamamos de vida, ou o animado, necessária, por exemplo, ao humano; e uma repetição necessária para o que chamamos de morte, ou o inanimado, necessária por exemplo ao mecânico; e não há marcas, ou características ou critério ou retórica através do qual pode-se dizer a diferença entre elas. O que não quer dizer que a diferença não seja possível de ser conhecida ou decidida. Ao contrário, a diferença é a base de tudo o que há para os seres humanos saberem, ou decidirem (como decidir a viver) e decidir sobre nenhuma base além ou aquém de nós mesmos.”¹³⁵

¹³⁴ “Usually, when you go to the movies, you sit in a fantasy world, but when you see something that disturbs you, you get more involved with the people next to you (...) You could do more things watching y movies than with other kinds of movies: you could eat and drink and smoke and cough and look away and then look back and they’ll be there. It’s not the ideal movie, it’s just my kind of movie.” WARHOL, Andy. **Andy Warhol: my true story**. In I’ll be your mirror. Op. cit., p. 92.

¹³⁵ CAVELL, Stanley. **The Uncanniness of the Ordinary**. In In the Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism. Chicago and London, University of Chicago Press, 1988, p. 158.