

CONTEMPLAR A EXTERIORIDADE ATRAVÉS DOS MÚLTIPLOS OLHARES DE ANDY WARHOL

Tiago Luís Minau Ramos
(Universidade de Lisboa - Mestrando)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
Tiago Luís Minau Ramos é licenciado em Artes e Humanidades, com especialização em Artes do Espetáculo, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Atualmente, é mestrando em Estudos Comparatistas pela mesma instituição e desenvolve uma dissertação acerca do reportório diáristico do poeta e cineasta Jonas Mekas. Email: t Ramos@campus.ul.pt

RESUMO	ABSTRACT
Andy Warhol, uma das figuras centrais da <i>pop art</i> nos Estados Unidos da América, conquistou notoriedade na década de sessenta na esfera das artes plásticas. As suas peças serigráficas, que têm por base imagens de campanhas publicitárias, eram reproduzidas em massa por meio de mecanismos industriais. À vista disso, Warhol reivindicava uma arte que se inscrevia no seio da cultura de massas, questionava conceitos de originalidade na produção artística e desenvolvia um trabalho imagético que visava a esvaziar o referente de qualquer significação através da sua reprodução em massa. Contudo, as problemáticas supramencionadas estendem-se, de igual modo, à sua vasta produção cinematográfica, nomeadamente aos <i>screen tests</i> realizados por Warhol entre os anos de 1964-1966. Tendo como objeto de investigação os <i>screen tests</i> de Andy Warhol, este artigo tem como proposta examinar a maneira como tais registos filmicos aprofundam questões que se prendem com o apagamento do gesto do artista; com a (des)significação dos referentes reais que se encontram diante das lentes da câmara; e com a relação que a arte estabelece com a cultura de massas.	Andy Warhol, one of the central figures of pop art in the United States of America, gained notoriety in the sixties in the field of fine arts. His serigraphic works, which used images from advertising campaigns, were reproduced <i>en masse</i> through industrial mechanisms. In the light of this, Warhol claimed an art that was inscribed within mass culture, questioned concepts of originality in artistic production, and developed an image-based work that aimed to erode the referent of any significance through its mass reproduction. However, the aforementioned problems also extend to his vast film production, namely the screen tests conducted by Warhol between 1964-1966. Taking Andy Warhol's screen tests as our object of investigation, this article proposes to examine the way in which such film recordings delve into issues related to the erasure of the artist's gesture; to the (de)significance of the real referents that lie before the camera lens; and to the relationship that art establishes with mass culture.

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Andy Warhol; Pop Art; Cinema; Exterioridade. Representação.	Andy Warhol; Pop Art; Cinema; Exteriority; Representation.

1 INTRODUÇÃO

Se quiserem saber tudo sobre Andy Warhol, basta olhar para a superfície; das minhas pinturas e filmes e de mim, e lá estou eu. Não há nada por detrás disso . . . Vejo tudo dessa forma, a superfície das coisas, uma espécie de Braille mental¹

Andy Warhol ganhou notoriedade no início dos anos sessenta. O desgaste do expressionismo abstrato possibilitou a emergência das neovanguardas: a *pop art*; o minimalismo; a arte conceptual; e o movimento fluxus são exemplos de neovanguardas que dominavam a esfera de produção artística no decorrer da década de sessenta. Em 1962, Warhol faz as suas primeiras exposições individuais: a primeira na galeria Ferus, em Los Angeles e, a segunda, na galeria Stable, em Nova Iorque. Entre as obras apresentadas em ambas as exposições estão peças serigráficas célebres (ex: *Campbell's Soup Cans*; *Marilyn Diptych*) que estabeleceram Andy Warhol como uma das figuras proeminentes da *pop art*.

Ambas as obras supracitadas demonstram que o pensamento modernista, até então determinante, que preconizava a procura da expressão da individualidade do artista na pintura, tinha sido descartado. A proposta de alguns dos nomes de referência do expressionismo abstrato de que as suas pinturas eram impressões do próprio inconsciente na tela, é rapidamente aposentada por uma nova vanguarda que pretende problematizar a relação entre o artista e as suas obras. Como o próprio Andy Warhol afirma em *POPism: The Warhol Sixties*, as figuras associadas à *pop art* não tinham qualquer intenção de reivindicar um género de pintura que expressasse interioridade individual:

O expressionismo abstrato já se tinha tornado uma instituição, e depois, na última parte dos anos 50, Jasper Johns e Bob Rauschenberg e outros tinham começado a trazer de volta a arte da abstração e coisas introspectivas. Depois a Pop Art tomou o interior e colocou-o no exterior, tomou o exterior e colocou-o no interior² (WARHOL, 2007, p. 11, tradução livre).

O fascínio da *pop art* pela superfície dos objetos pertencentes ao quotidiano da classe média estadunidense, bem como pelas suas representações na cultura de massas, quebra o trajeto traçado pela pintura, durante a primeira metade do século XX, em direção à abstração. Há um retorno à referencialidade. No entanto, os referentes

¹ "If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface; of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it ... I see everything that way, the surface of things, a kind of mental Braille. I just pass my hands over the surface of things" (WARHOL, 1967, p. 3).

² "Abstract Expressionism had already become an institution, and then, in the last part of the fifties, Jasper Johns and Bob Rauschenberg and others had begun to bring art back from abstraction and introspective stuff. Then Pop Art took the inside and put it outside, took the outside and put it inside" (WARHOL, 2007, p. 11).

representados nas telas nos reportam para imagens pré-existentes. Ao se apropriarem de logotipos e outros tipos de propriedade intelectual imagética, mudando apenas o contexto no qual as imagens são exibidas (i.e; passam a ser expostas em museus e galerias ao invés de se encontrarem em revistas ou cartazes publicitários), artistas como Andy Warhol tensionam questões que se prendem com a originalidade e a autoria das obras de arte:

Os ícones característicos da arte pop já não eram os próprios objetos mecânicos, mas seus fac-símiles comerciais. Essa arte de tiras em quadrinhos, marcas registradas, gravuras de mulher, lemas brilhantes e ídolos confusos fornecia uma série de imagens de imagens (ANDERSON, 1998, p. 116).

Após o término da Segunda Guerra Mundial, seguiu-se a consolidação da terceira fase do capitalismo; corolário da globalização, da financeirização da economia e da intensificação do consumo por parte da classe média (Appleby, 2010). Desta forma, a produção em massa de imagens, cujo intuito era o de fomentar o consumo de bens, cresce exponencialmente nos anos pós-guerra nos Estados Unidos da América. As pinturas de Warhol interrogam a vacuidade dessas imagens de natureza puramente mercantil. As *Campbell's Soup Cans*, por exemplo, evidenciam, precisamente, o interesse de Warhol pela imagem enquanto superfície inserida num circuito económico capitalista. O universo da produção artística se tornara numa indústria centrada na compra e venda de obras, o que significa que o processo criativo do artista é condicionado pelas demandas dessa indústria. Os artistas da *pop art* devolvem essa realidade mercantil ao representarem nas suas telas bens-de-consumo. Como corolário, a área limítrofe que separa as imagens publicitárias presentes em cartazes ou revistas e as obras de arte expostas em museus começa a se tornar ininteligível. A relação paradoxal dos artistas da *pop art* com a indústria da cultura – na medida em que, simultaneamente, adotam e criticam o modelo mercantil que povoa o circuito da produção de arte – segundo Hal Foster (1996), faz deles adjudicatários e antagonistas dessa mesma indústria.

2 APAGAMENTO DO GESTO DO ARTISTA: PINTURA E CINEMA

As coisas representadas nas telas de Andy Warhol são, essencialmente, representações de representações que poderiam ser reproduzidas, vezes sem conta, na linha de montagem do estúdio The Factory, o que nos remete, novamente, para a adoção de um pensamento capitalista dentro da esfera de produção de arte. As trinta e duas telas que constituem as *Campbell's Soup Cans*, por exemplo, nos reportam para a imagem publicitária da sopa de tomate Campbell. Quer isto dizer que o referente das pinturas serigráficas de Warhol não é a lata de sopa, mas sim a reprodução imagética dessa lata.

Tal duplo distanciamento do referente real evoca a noção de “simulacro” (BAUDRILLARD, 1991). Segundo Jean Baudrillard, simulacros são imagens desprovidas de significação que visam “o aniquilamento de toda a referência” (1991, p. 13). A inflação do número de imagens que circulam e a sua inserção dentro de uma lógica mercantil faz com que se verifique uma deflação do sentido dessas mesmas imagens. Ao representar representações de referentes reais por si pertencentes ao imaginário cotidiano (como acontece no caso das latas de sopa Campbell), Warhol reivindica o esvaziamento da significação do referente real como o elemento chave da sua assinatura artística. Baudrillard (1997) nomeia Warhol como representante máximo desta dialética na qual as imagens, e o campo das artes plásticas como um todo, se transformam em simulacros ociosos que se consomem a si próprios. De igual modo, Roland Barthes (1989) argumenta que as representações de representações, que podem ser reproduzidas *ad infinitum* por máquinas, tão comuns nos trabalhos dos artistas da *pop art*, visam (des)simbolizar o referente real, retirando-lhe, por conseguinte, o significado.

É necessário fazer um breve preâmbulo acerca das especificidades da *pop art*, assim como aludir a algumas pinturas de Warhol, porque as problemáticas que a obra fílmica do artista trabalha começam por ser abordadas por si no campo das artes plásticas. Dentro da obra de Andy Warhol repercutem, de maneiras distintas, questões que se prendem com o apagamento do gesto do artista através de aparelhos mecânicos; o interesse por temas que se relacionam com a cultura de massas; e o exercício de criação de imagens enquanto superfícies. Os *screen tests* de Warhol, que constituem uma fatia substancial da sua vasta produção fílmica³, estabelecem um diálogo com os temas supramencionados. As idiosincrasias da linguagem fílmica expandem a discussão e levantam novas interrogações. Não obstante, conquanto existam pontos de divergência significativos entre as suas obras de arte plástica e os seus filmes, muitos são os pontos de convergência.

Grande parte da obra fílmica de Andy Warhol foi filmada no interior do estúdio The Factory. As primeiras experiências do artista plástico com dispositivos fílmicos ocorrem, justamente, depois de transferir o seu atelier para a East 47th Street, em Midtown Manhattan. *Eat* (1964), *Sleep* (1964) e *Drink* (1964) estão entre os primeiros filmes que Warhol exhibe publicamente numa sala de cinema, com o patrocínio de Jonas Mekas, na época o diretor da Film-Makers' Cooperative. Existe, em certa medida, uma concordância, no que diz respeito aos temas centrais, entre os filmes supracitados e algumas telas de Andy Warhol; nomeadamente o interesse por motivos associados à banalidade do quotidiano. No entanto, há nestes filmes a ausência completa de símbolos pertencentes ao imaginário da *pop art*. O olhar da câmara não incide sobre bens-de-

³ Andy Warhol produziu 472 *screen tests*.

consumo, mas sim sobre corpos que realizam ações mundanas. Desta feita, um dos paralelos mais facilmente identificáveis entre as telas serigráficas de Warhol e os filmes referidos, que dão o pontapé de saída à sua carreira cinematográfica, é a abordagem mecânica empregue pelo artista e o gosto declarado pelo carácter superficial das imagens.

Relativamente ao modo de produção dos filmes, a interferência do artista é reduzida ao máximo. A câmara permanece, tendencialmente, fixa a um tripé e o rolo de película 16 mm⁴ roda até que o material fotoquímico se esgote. Warhol deixa a máquina fazer o registo documental e prescinde do recurso à montagem no processo de pós-produção. No que concerne ao conteúdo dos filmes, tal como às suas pinturas, as imagens captadas, embora estabeleçam uma relação indicial com a realidade, apenas se expressam enquanto superfícies sem profundidade. As imagens, desprovidas de uma narrativa romanesca e isoladas na negritude do cenário, se esgotam a si próprias sem expressarem significado. Os filmes manifestam a concretização do mote “I want to be a machine”⁵ de Andy Warhol (1963). O olhar do “artista enquanto máquina”⁶ cria imagens desguarnecidas de significação, que desvirtuam as platitudes do quotidiano, e que podem ser reproduzidas infinitamente (uma vez que a fita original pode ser replicada um número ilimitado de vezes) por meio de processos mecânicos.

3 UM SALTO ONTOLÓGICO

Os *screen tests* realizados na Factory, entre os anos de 1964 e 1966, dão seguimento ao trabalho fílmico de Andy Warhol. Todavia, a natureza retratista dos *screen tests* relaciona-os com os retratos serigráficos que Warhol fez de diversas personalidades ligadas à indústria do entretenimento (ex: Elvis Presley; Elizabeth Taylor; James Cagney). O artista introduz nos *screen tests* os símbolos da *pop art*, até então ausentes nos seus trabalhos em filme, ao filmar artistas reconhecidos pelas massas. Lou Reed, Bob Dylan, Dennis Hopper, Nico e Salvador Dalí são apenas uma mão-cheia de figuras do mundo artístico que Warhol retratou com a luz dos holofotes do seu estúdio e as lentes da sua câmara de filmar. As vedetas icónicas de capas de revista são substituídas pelas *superstars* que se encontram diretamente diante da câmara. Muitas foram as celebridades que protagonizaram os *screen tests* de Warhol; contudo, houve, igualmente, cidadãos comuns

⁴ Durante esta fase de produção fílmica Andy Warhol utilizou, maioritariamente, câmaras de 16mm. Mais tarde, aquando do surgimento da Portapak em 1967, o artista vai passar a empregar frequentemente aparelhos videográficos, que mantêm uma outra relação ontológica com a realidade que filmam.

⁵ O célebre mote de Andy Warhol foi dito pela primeira vez em 1963, numa entrevista concedida ao jornalista Gene Swenson, da revista nova-iorquina *Art News*.

⁶ Emprego o termo utilizado por Paul Bergin, no seu artigo “The Artist as Machine”, publicado no *Art Journal*, para descrever a abordagem artística de Andy Warhol.

que, ao visitarem o recinto da Factory, foram filmados pelas câmaras do artista. Andy Warhol previu um futuro no qual todas as pessoas teriam, durante a sua vida, quinze minutos de fama; com os seus *screen tests* o artista concedeu-os a quem entrou no seu estúdio no momento correto.

Em um primeiro momento, Andy Warhol utiliza fotografias nos seus trabalhos no domínio das artes plásticas, dos quais os seus retratos serigráficos de celebridades são uma referência maior. O artista escolhia uma fotografia pré-existente, normalmente uma fotografia de uma campanha publicitária, como é o caso da célebre fotografia de Marilyn Monroe, da promoção do filme *Niagara* (1953), de Henry Hathaway. Depois de escolhida a fotografia, o artista manipulava-a como entendia e, por fim, reproduzia-a as quantas vezes desejasse por intermédio de um processo maquinal que anulava o gesto do artista. No entanto, a intervenção do artista na obra continua patente porquanto é o artista que retira a imagem do seu contexto original e a agencia a um novo espaço que altera a perceção da imagem. De resto, é Warhol que reconfigura a fotografia ao ampliá-la e inscrever nela cores gráficas. O gesto do artista é anulado; nunca o seu contributo no processo criativo. De igual modo, Andy Warhol, enquanto cineasta, não se consegue dissociar, na totalidade, do processo mecânico de captação de imagens por meio de uma câmara de filmar. Tal como Brigitte Weingar (2010) aponta ao refletir sobre o apagamento do gesto nos *screen tests* de Warhol, a área da epistemologia nos garante que nenhum teste pode ser realizado de forma totalmente neutra; o mesmo se aplica aos testes fílmicos que o artista estadunidense empreendeu no seu estúdio. O cineasta está sempre à mercê das contingências da realidade fugidia; contudo, ele consegue definir, em parte, a imagem através do enquadramento, da preparação da cenografia, as características dos dispositivos que escolhe empregar (ex: a velocidade da cadência da imagem; a cor do registo fílmico), entre outros fatores.

Ademais, as características intrínsecas aos dispositivos fílmicos implicam que haja, obrigatoriamente, um contacto direto (de natureza indicial) com os referentes reais representados. O duplo distanciamento dos referentes reais que encontramos nos seus retratos serigráficos, que são representações pictóricas de representações fotográficas, não se aplica aos filmes. A utilização de aparelhos fílmicos exige um encontro entre a objetiva e qualquer realidade contingente que reflita luz. O que Roland Barthes menciona em relação à fotografia pode ser alargado ao domínio dos registos fílmicos, uma vez que ambos captam imagens a partir de material fotossensível: "a fotografia é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, procedem radiações que acabam por me tocar, que estou aqui"⁷ (BARTHES, 1980, p. 126).

⁷ "La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici" (BARTHES, 1980, p. 126).

Tendo isso em mente, os *screen tests*, conquanto deem seguimento ao entendimento do “artista enquanto máquina” que Andy Warhol procurava alcançar e se relacionem com símbolos associados à cultura de massas, trabalham um horizonte completamente novo na carreira do artista. O valor ontológico das imagens produzidas pelos seus registos fílmicos, entre os quais se destacam os *screen tests*, é diametralmente oposto ao das suas telas serigráficas. O seguimento das ideias trabalhadas pela *pop art* não é feito sem as suas ruturas. A transição de Warhol da esfera das artes plásticas para o cinema, como Nogueira (2019) refere, implica um confronto do artista com a realidade; as suas contingências; o movimento constante que lhe está associado; e a sua temporalidade fugidia.

4 ABERTURA DE FISSURAS ATRAVÉS DA DESCONSTRUÇÃO DA POSE

As telas serigráficas de Andy Warhol representam as vedetas da indústria da cultura de modo a transformá-las em mercadoria pronta a ser reproduzida e consumida no espaço social. No que concerne aos *screen tests*, o olhar da câmara de filmar – ou talvez possamos falar do olhar do “artista enquanto máquina” – não procura transfigurar as *superstars* em um bem de consumo. A produção dos ditos filmes se dava da seguinte forma: uma câmara de filmar de 16 mm era fixa a um tripé e os modelos eram filmados durante aproximadamente três minutos até que o rolo da película terminasse. Quer isto dizer que é a estrutura do próprio material fílmico que define a duração dos *screen tests*. Aos modelos era-lhes dada a indicação de que se deveriam mover o mínimo possível e olhar diretamente para a lente da câmara. É o cruzamento dialético do olhar da câmara de filmar e o olhar da pessoa olhada pela câmara que define a ação dos *screen tests*. Note-se que as instruções (i.e; a estaticidade do modelo e o olhar direto para a câmara) se assemelham àquelas que esperaríamos ouvir se fôssemos tirar um retrato fotográfico.

O modelo, sentado num banco, projeta uma imagem de si próprio para a câmara fixa diante de si. Apesar de lhes ser indicado que devem permanecer imóveis, os modelos, inevitavelmente, atuam perante o olhar do dispositivo fílmico, assumindo uma pose. A consciência de que estão a ser observados incita uma reação performativa. O olhar de um outro, mesmo que seja o de uma câmara de filmar, catalisa a transição do estado de “ser” para o de “ser enquanto performance”, como David. E James comenta acerca dos filmes de Warhol:

A câmara é uma presença a cujo olhar e contra cujo silêncio o espectador deve se construir a si próprio. Como torna a atuação inevitável, ela constitui o ser como atuação. As simples atividades oferecidas como tema de documentação são insuficientes para envolver plenamente o espectador e apenas estabelecem uma

área alternativa de atenção, permitindo momentaneamente que a auto-consciência se desvie [...] A situação é a da psicanálise: a câmara é o analista silencioso que abandonou o sujeito à necessidade da sua fantástica auto-projecção [...]. Sozinho perante a ansiedade causada pelo conhecimento de ser observado, mas sem acesso aos resultados da observação, o sujeito deve se construir nos espelhos mentais da sua auto-imagem ou na sua recordação da fotografia anterior⁸ (JAMES, 1989, p. 69; tradução livre).

Contudo, como Barthes assevera: “no cinema [...] a pose é varrida e negada por uma série contínua de imagens⁹” (BARTHES, 1980, p. 123). O engenho dos *screen tests* reside, justamente, na sua aproximação enganadora à estaticidade da fotografia. Daí enfatizar a importância das instruções dadas aos modelos. A suspensão da realidade que se verifica na fotografia é inviabilizada pelo movimento sequencial das imagens. A câmara de filmar capta a temporalidade de uma realidade em constante mutação. Quer isto dizer que os *screen tests* convidam os modelos a assumir uma pose que estão fadados a não conseguir manter durante os três minutos da rodagem. Como resultado, estes pequenos retratos fílmicos ressaltam a impossibilidade de o indivíduo projetar uma imagem inteira e definida de si próprio enquanto aparência. A artificialidade da pose é eventualmente exposta e, maneirismos, que nos primeiros momentos são imperceptíveis, surgem com o decorrer do tempo (ex: o piscar das pálpebras involuntário, pequenos espasmos no rosto).

O olhar da câmara de filmar transforma as *superstars* de Andy Warhol, momentaneamente, em imagens de campanhas publicitárias porquanto adotam uma pose artificial. No entanto, a estaticidade demandada por Warhol, a duração da filmagem, o isolamento do modelo e a ausência de recurso a texto provocam fissuras nessa pose. Cada vez que o modelo se ri de confrangimento, como acontece em certos casos, ou se reposiciona para assumir uma nova pose, uma fissura se abre na superfície da performance. Se os *screen tests* produzidos pelos estúdios de Hollywood têm como objetivo testar se um determinado ator se adequa ao papel que pretende desempenhar, os de Andy Warhol testam a superfície da máscara que as *superstars* projetam ao se interpretarem a si próprias. Destarte, os *screen tests* manifestam um interesse em olhar para a exterioridade, para o indivíduo enquanto superfície, procurando, através desse

⁸ “The camera is a presence in whose regard and against whose silence the sitter must construct himself. As it makes performance inevitable, it constitutes being as performance. The simple activities proffered as the subject of documentation are insufficient fully to engage the sitter and mere establish an alternative area of attention, momentarily allowing self-consciousness to slip away [...] The situation is that of psychoanalysis: the camera is the silent analyst who has abandoned the subject to the necessity of his fantastic self-projection . . . Alone in the anxiety caused by the knowledge of being observed but denied access to the results of observation, the subject must construct himself in the mental mirrors of his self-image or his recollection of previous photography” (JAMES, 1989, p.69).

⁹ “Au cinema [...] la pose est emportée et niée par la suite continue des images” (BARTHES, 1980 p. 123).

processo de contemplação, encontrar fendas na imagem do modelo.

Os retratos pictóricos, até ao colapso do pensamento modernista nas artes plásticas, representavam a aparência do indivíduo procurando, no entanto, exprimir a identidade interior do modelo. Os retratos serigráficos de Andy Warhol reproduzem a imagem de personalidades ligadas à indústria do entretenimento com o propósito de as tornar em bens-de-consumo prontos a ser comprados. Os *screen tests*, por sua vez, desconstruem a superfície performática da imagem das *superstars* que são alvo de contemplação. O modelo não consegue sustentar a pose artificial e, a partir dessa rutura, o espectador consegue penetrar sob a superfície da performance. O que vislumbramos por entre essas rasgaduras não é uma fração do “eu interior” mas sim a instabilidade da exterioridade do “eu” envolvido numa realidade perpetuamente fugaz.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A transição de Andy Warhol do ramo das artes plásticas em que, no começo da década de sessenta, alcançou um sucesso tremendo, se tornando uma figura nacional, para o cinema pode parecer, à primeira vista, pouco natural. Este artigo procurou apurar como as obras fílmicas de Andy Warhol, em particular os *screen tests*, dialogam com os princípios basilares da *pop art*, assim como compreender os pontos de convergência ou divergência entre tais registos fílmicos e as suas telas. As pinturas, concebidas mecanicamente, devolvem ao espaço social imagens pré-existentes pertencentes ao quotidiano da classe média estadunidense. Os ensaios fílmicos de Warhol, que se debruçam sobre ações simples do quotidiano, dialogam, de igual modo, com noções que se prendem com a mundanidade, o apagamento do gesto artístico e o gosto pela imagem enquanto superfície. No entanto, a natureza ontológica das representações serigráficas e dos filmes de Warhol é oposta. Embora o contacto do artista com a realidade seja mediado pela câmara de filmar, as imagens produzidas mantêm uma relação direta com os referentes reais.

No entanto, os registos fílmicos de Warhol atuam, tal qual as suas telas, como um mecanismo de (des)significação dos referentes reais representados. Esse processo de (des)simbolização, ao contrário daquele que diz respeito às suas telas serigráficas, não se dá através do duplo distanciamento do referente real ou da serialização. O prolongamento do testemunho fílmico no tempo provoca no espectador uma ociosidade contemplativa que esvazia os referentes. O tempo satura a imagem e esgota as possibilidades de leitura do referente apresentado. Andy Warhol estava plenamente consciente desse efeito: “Receio que se olharmos para uma coisa por tempo suficiente, ela

perca todo o seu significado¹⁰” (2015, p. 87). O olhar do “artista enquanto máquina” se foca na exterioridade dos referentes e fá-lo de forma tão extensa e estática que a representação fílmica corre o risco de perder a sua referencialidade e se tornar apenas numa imagem que se define, na sua essência, pela sua vacuidade.

Os *screen tests*, ademais, tensionam novas questões que se prendem com a exterioridade dos referentes reais. Os registos fílmicos supracitados, que exibem os símbolos da *pop art*, até então ausentes no seu espólio cinematográfico, problematizam a imagem que os modelos projetam de si próprios perante a câmara. O olhar da câmara de filmar incita as *superstars* a assumirem uma pose – estamos no domínio da performance – que rui e se volta a erguer repetidamente ao longo de três minutos. Os reajustamentos do posicionamento, a assunção de novas poses, os maneirismos expostos ou os risos involuntários são fissuras, que se manifestam na superfície da performance, catalisadas pela presença da câmara e capturadas pela película.

¹⁰ “I’m afraid that if you look at a thing long enough, it loses all of its meaning” (WARHOL, 2015, p. 87).

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.
- APPLEBY, Joice. **The Relentless Revolution: A History of Capitalism**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2010.
- BARTHES, Roland. **La chambre Claire: Note sur la photographie**. Paris: Gallimard, 1980.
- BARTHES, Roland. That Old Thing, Art. In: TAYLOR, Paul (Org.). **Post-Pop**. Cambridge: MIT Press, 1989, p. 25-26.
- BAUDRILLARD, Jean. A arte da desapareição. In: MACIEL, Kátia. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 178-198.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BERGIN, Paul. Andy Warhol: The Artist as Machine. **Art Journal**, v. 26: n. 4, p. 359-363, 1967. Disponível em:
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00043249.1967.10793784?journalCode=rcaj20>. Acesso em: 28 jul. 2020.
- DRINK**. Direção: Andy Warhol. Estados Unidos da América: Andy Warhol Films, 1964.
- EAT**. Direção: Andy Warhol. Estados Unidos da América: Andy Warhol Films, 1964.
- FOSTER, Hal. **The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century**. The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1996.
- JAMES, David E. **Allegories of cinema: American film in the sixties**. Nova Jérsei: Princeton University Press, 1989.
- NOGUEIRA, Calac. Andy Warhol e o cinema como máquina da verdade. **ARS**, vol. 17, n. 36, p. 175-190.
- SLEEP**. Direção de Andy Warhol. Estados Unidos da América: Andy Warhol Films, 1964.
- SHORR, Catherine O'Sullivan. **Speeding into the Future: The Amphetamine-Fueled Generation (Andy Warhol's Factory People Book 2)**. Nova Iorque: Open Road Media, 2015
- SWENSON, Gene. What Is Pop Art? Interviews with Eight Painters (Part 1). **Art News**, Nova Iorque, nov. 1963.
- WARHOL, Andy. **POPism: The Warhol Sixties**. Londres: Penguin Modern Classics, 2007.
- WARHOL, Andy. Andy: My True Story. **Los Angeles Free Press**, v. 4, n. 139, p. 3, 1967.



WEINGART, Brigitte. That Screen Magnetism: Warhol's Glamour. **October**, vol. 132, p. 43-70, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20721276?seq=1>. Acesso em: 05 ago. 2020.

INVENTARIO



Título em inglês:
TO CONTEMPLATE EXTERIORITY THROUGH THE MULTIPLE
GAZES OF ANDY WARHOL

INVENTARIO