

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Luís Augusto Fonseca de Araújo

RECORTES SOBRE O VAZIO
Considerações sobre a imagem em movimento nas artes plásticas

São Paulo
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
Programa de Pós-Graduação em Artes

Luís Augusto Fonseca de Araújo

RECORTES SOBRE O VAZIO
Considerações sobre a imagem em movimento nas artes plásticas

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes, na área de concentração Artes Plásticas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti.

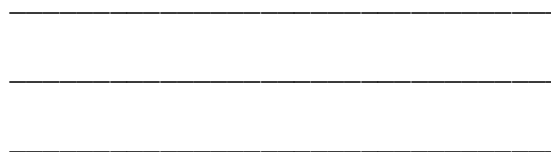
São Paulo
2009

Luís Augusto Fonseca de Araújo

RECORTES SOBRE O VAZIO

Considerações sobre a imagem em movimento nas artes plásticas

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes, na área de concentração Artes Plásticas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti.



São Paulo
2009

Para Valentina

Agradeço:

aos amigos Marcelo Gemignani, Marco Giannotti e Rômulo Fróes;

a Edgard e Lourdinha, pelo alimento, pela fé e coragem;

a Clima, Eimir e Zedu, pelo despertar do olhar;

a Leticia, pelo amor e pela paciência;

a Ana da Costa Fonseca.

RESUMO

“Todos meus filmes são artificiais, mas tudo é de alguma maneira artificial. Não sei ao certo onde o artificial acaba e o real começa”¹. Warhol subtraiu tantos elementos da narrativa cinematográfica convencional a ponto de definir sua obra como artificial, no entanto, a percepção que se tem é a da criação de algo original, novo e, ao mesmo tempo, de uma realidade que esbarra nos limites de seu próprio pensamento, de sua vida, ou seja, uma filosofia de si mesmo. É interessante notar que sua produção de filmes cessa logo depois do atentado sofrido por ele em 1968 em seu ateliê – o artificial cessa a partir do confronto com o real, mas o que seria mais real do que sua obra? Como Danto define: “Ele transformou o mundo que nós compartilhamos em arte, e se tornou parte desse mundo. E porque somos as imagens que compartilhamos com todas as outras pessoas, ele se tornou parte de nós”². Warhol conseguiu transpor para a tela, de forma sutil, pequenos recortes cotidianos da vida moderna que habitualmente passam despercebidos por quem os vivencia, transformando-os através de seu olhar e trazendo à tona a essência, antes velada, de uma sociedade que se confunde com seus modos de produção. A obra do artista é aberta e, como tal, carece de um aprofundamento no que diz respeito à sua relação com a imagem em movimento e com os temas escolhidos por ele para a produção dos *Screen Tests*. O intuito desta pesquisa foi levantar questões cruciais que

¹ DANTO, Arthur. O filósofo como Andy Warhol. Tradução: Nara Beatriz Milioli Tutida. *Ars* / publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v.1, n.4. São Paulo, 2004, p. 125.

² DANTO, op. cit., p. 115.

resultassem em um trabalho que atingisse, também, um nível analítico da obra de outros artistas como Bill Viola e Stan Brakhage e que, essencialmente, pudessem ser vivenciadas através de uma produção que permitisse um aprofundamento sensorial na obra de Warhol e que se igualasse à visão crítica do objeto deste trabalho.

ABSTRACT

"All my films are artificial, but then everything is sort of artificial. I don't know where the artificial stops and the real starts"¹. (Andy Warhol)

Warhol has subtracted so many elements from the conventional cinema narrative that he defined his work as artificial. Nevertheless, the sense is that of something original, new and at the same time the perception of a reality that scratches the limits of his own thought, of his own life, that is, a philosophy of himself. It's interesting to notice that his film production ceases soon after the attack he suffered in 1968 in his studio - the artificial stops as it confronts with the real, but what could be more real than his work? As Danto states: "He transformed the world we share into art and he has become part of this world. And, because we are the image we share with the others, he became part of us"². Warhol managed to transpose to the screen, in a subtle way, thin daily cuts of modern life which habitually go unnoticed by those who experience them, transforming them through his eyes, and bringing about their scent, so far veiled, of a society that confuses itself with its production means. The artist has an open work of art which deserves deeper analysis concerning his relationship with the image in motion and the themes he chose for the production of the Screen Tests. This research intends to point out the crucial questions that could result in a work that could also reach an analytical level of works by other artists, such as Bill Viola and Stan Brakhage, and that

¹ DANTO, Arthur. O filósofo como Andy Warhol. Tradução: Nara Beatriz Milioli Tutida. *Ars* / publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v.1, n.4. São Paulo, 2004, p. 125.

² DANTO, op.cit., p.115.

they could essentially be experienced through a production that would allow a deeper sensorial analysis of Warhol's work and could be leveled to the critical vision of the object of this work.

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo 1- Sobre o tempo	09
Capítulo 2- Sobre a vanguarda	32
Capítulo 3- Sobre o espaço	44
Capítulo 4- Sobre o vídeo	53
Capítulo 5- Sobre instalação	63
Capítulo 6- Sobre a superfície	79
Capítulo 7- Sobre sombras	87
Capítulo 8- Sobre a máquina e o homem	101
Conclusão	108
Referências bibliográficas	112
Anexos	119

INTRODUÇÃO

“Eu vejo tudo dessa maneira, a superfície das coisas, um tipo de *Braille* mental, eu simplesmente passo minhas mãos sobre a superfície das coisas.”³ (Andy Warhol)

Em outubro de 2008, realizei no CEUMA – Centro Universitário Maria Antônia – a videoinstalação *Vazio* (**Figuras 1, 2, 3, 4, 5**)⁴, inspirada nesta pesquisa de mestrado. Constituído por quatro projeções exibidas simultaneamente nas paredes da sala, o trabalho mostrava o cotidiano de um grande prédio de apartamentos estilo quitinete do centro de São Paulo, visto de uma janela de outro prédio (**Vídeos 1, 2, 3, 4**). Realizei o trabalho utilizando o recurso *time-lapse*, gravando cinco segundos a cada 30 minutos. Assim, decidi que cada enquadramento escolhido seria gravado durante uma semana, perfazendo um total de 60 minutos, em média, para cada plano. O olhar do voyeur foi, assim, amplificado pelo plano geral e pelos closes das janelas, ressaltando, em meio ao anonimato do dia-a-dia, a solidão de pessoas isoladas e suas peculiaridades, remetendo a uma temporalidade flutuante, comum aos habitantes de uma metrópole. Creio que, apesar de ser uma videoinstalação, a montagem desse trabalho exigiu que o espectador agisse, de alguma maneira, como espectador de cinema. Narrativas particulares eram descritas em algumas daquelas janelas. Podia-se, por exemplo, ver personagens que repetem roboticamente a mesma rotina, nos mesmos momentos do dia, e

³ McSHINE, Kynaston. **Andy Warhol, a Retrospective**. New York: The Museum of Modern Art, 1989, p. 457.

⁴ ARAÚJO, Guto. **Vazio**. Videoinstalação, 2008.

também outros momentos flagrantes curiosos, como alguém consumindo droga, trocando de roupa ou em pleno ato sexual. Para tal, era preciso deter-se durante um tempo razoável diante de cada tela. Ao mesmo tempo, não havia som específico que correspondesse àquela sequência, mas simplesmente uma escolha aleatória de variações sonoras. As intervenções sonoras foram selecionadas relacionando o momento do dia com um tipo específico de som: sempre que o quadro mostrava uma sequência diurna, o som incidental era leve, apenas o barulho da cidade e alguns carros; à noite, iniciavam-se as interferências sonoras:

- o diálogo de Andy Warhol com Edie Sedgwick no curta *Outer and Inner Space* (**Vídeo 5**);
- um spot de TV para a empresa japonesa TDK, em que Warhol é o apresentador (**Vídeo 6**);
- entrevistas concedidas por Warhol (**Vídeo 7**);
- a obra sonora *Erratum Musical*, de Marcel Duchamp (**Vídeo 8**);
- a música *Suíte*, de Nuno Ramos, interpretada por Rômulo Fróes (**Vídeo 9**);
- sons incidentais de passos de pessoas;
- o som incidental de elevadores projetado dentro do elevador da sala de exibição.



Figura 1. *Vazio* (Guto Araújo, 2008)



Figura 2. *Vazio* (Guto Araújo, 2008)

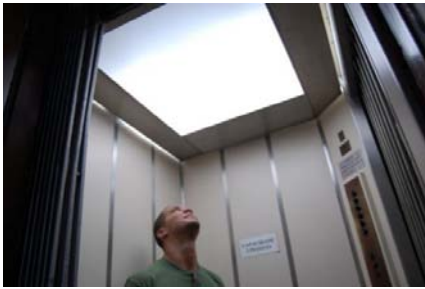


Figura 3. *Vazio* (Guto Araújo, 2008)

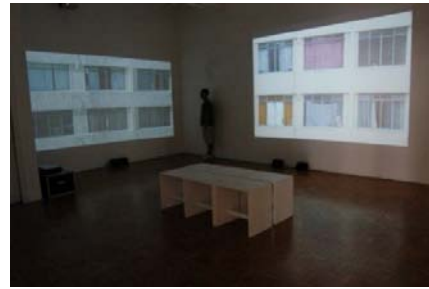


Figura 4. *Vazio* (Guto Araújo, 2008)



Figura 5. *Vazio* (Guto Araújo, 2008)

Os critérios para seleção se basearam nos seguintes princípios:

- 1) a presença de Warhol, com sua voz tão característica e suas frases monossilábicas e enigmáticas;
- 2) uma obra sonora de um artista que estivesse, de alguma forma, relacionado com Andy Warhol e presente nesta dissertação. Por coincidência, no mesmo período (2008) estive na mostra *Marcel Duchamp: Uma obra que não é uma obra "de arte"*, no MAM – Museu de Arte Moderna – de São Paulo, e me deparei com obra tão rara. A captação foi feita ali mesmo, com auxílio do gravador do telefone celular;

- 3) uma identificação com um trabalho anterior do artista, o videoclipe da música Suíte, de Nuno Ramos, interpretada por Rômulo Fróes, canção que fala sobre solidão, filmada a partir de um ponto de vista similar ao deste trabalho, tendo como cenário o Edifício COPAN, no centro de São Paulo;
- 4) sons que imprimissem um sentido narrativo cinematográfico àquele espaço diegético, ou seja, os passos cotidianos, que ambientam algum momento aleatório em qualquer uma daquelas janelas, e o som do elevador, característico de um edifício tão grande.

O conjunto sonoro e musical proposto e sua alternância entre as telas criavam uma estrutura que parecia fazer com que a sequência se repetisse, mas as combinações possíveis eram incalculáveis, já que não foi determinado em que ponto os vídeos deveriam ser iniciados nem foi proposta uma metodologia quanto a isso. Dessa forma, a obra era mutável: nenhuma projeção seria igual a outra, a cada dia montava-se uma apresentação diferente e aleatória. As nuances criadas com essas variações determinaram texturas sonoras pontuais, misturas originais de som criadas instantaneamente e, assim, histórias únicas a cada dia. É importante destacar que, para que os sons fossem perfeitamente audíveis, era preciso se aproximar e se concentrar um pouco mais naqueles monitores de som, especificamente, portanto o esforço para compreender uma projeção anulava, ao mesmo tempo, as outras. Afastando-se daquela tela em questão, tinha-se a percepção de uma teia sonora produzida por suas variações particulares.

Outro elemento importante a ser destacado no trabalho é que, tratando-se de uma captação feita no estilo documental e, mais especificamente, numa técnica usada para narrativas documentais (o desenvolvimento de grandes construções, um

estádio que vai se enchendo de pessoas) e para documentações científicas (o apodrecimento de um corpo ou vegetal, o desenvolvimento de uma borboleta a partir do casulo), ele deslocava o uso da técnica específica alterando a dimensão temporal. Não havia um fim, somente um ciclo que se repetia. Segundo Noel Burch:

[...] o documentário nada mais exige do que transportar para a tela, por qualquer meio, as preocupações de nosso tempo, tocando a imaginação, através do maior número possível de detalhes. Num certo nível essa visão pode ser jornalística; em outro, pode ser poética, ou ainda dever sua qualidade estética à lucidez de sua exposição.⁵

A busca dessa visão poética através da técnica documental acrescentou ao trabalho sua estranheza e, ao mesmo tempo, seu motivo de ser. A percepção breve das várias histórias contadas pelas janelas, sua narrativa resumida e rápida, sua edição automatizada pela máquina sem uma interferência posterior, criavam diversos flashes dentro das sequências, ou seja, cada janela contava uma breve história diferente da outra. Vejamos o exemplo de uma senhora que segue uma rotina militar na projeção 2: ela toma seu desjejum e janta sempre na mesma hora todos os dias durante a captação. A ação repetida, sonolenta, monótona, e a técnica de captação automatizada causaram uma transformação nessa história particular, a maquinização do personagem. Esse ciclo mórbido, inerte, sem objetivo, remete à questão da própria condição humana— mostrando a rotina, evidencia-se também o ciclo definitivo e comum a tudo: nascer-viver-morrer. Assim, fragmentando o tempo em pequeníssimas partes, o trabalho alcançou o motivo de sua técnica. Burch analisa que a diferença dos temas de não-ficção atuais para os velhos documentários seria o que ele denomina “funcionamento dos temas”⁶, ou seja, a evolução técnica que

⁵ BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. Tradução: Marcele Pítton, Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 186.

⁶ BURCH, op. cit., p. 187.

transforma a utilização da câmera e permite que ela desempenhe “novos papéis”⁷, incluindo o *jump-cut*, cortes sucessivos sobre um mesmo plano sem mudança de enquadramento, que está naturalmente inserido no contexto de captação *time-lapse*. Para a escolha dessa locação, foi decisiva a questão da multiplicidade daquele conjunto de janelas, o que remeteu diretamente ao trabalho de serialização de Andy Warhol e, obviamente à *Empire*⁸ (**Figura 6 / Vídeo10**). A idéia de duplicação do espaço, da janela virtual sobre as paredes, aliada à expansão temporal provocada pelas mudanças de luz se amplificava na medida em que se viam os acontecimentos passando a uma velocidade superior à da experiência vivida. O observador, nesse caso, não estaria olhando a cena a partir de um único ponto de vista, já que cada projeção exibia um enquadramento distinto do edifício. Tratava-se de uma janela, mas é uma janela de vídeo. Ao contrário da *Janela Indiscreta*⁹ de Alfred Hitchcock, em que o observador podia realmente intervir na cena do crime, aqui ele estava impotente frente ao curso do tempo. Contudo, as imagens revelavam uma riqueza visual que, de certa forma, dava ao cotidiano uma dimensão estética, pois se assim não fosse o trabalho estaria simplesmente celebrando o cotidiano. Em *Empire* (1964), de Andy Warhol, a ação é realizada pelo movimento do próprio filme, o principal registro é o registro do tempo do filme, o sujeito se dissolve na máquina, mas sempre há resquícios de uma experiência humana. Em *Vazio*, o desejo de ser máquina se realiza, pois tecnicamente, durante aquelas semanas de gravação, não foi necessária a presença do artista, que inspecionava o equipamento uma vez por semana, apenas. O *voyeur* delegou à máquina a responsabilidade pela expiação, a máquina se transformou em *voyeur* e permitiu a todos que compartilhassem de sua

⁷ BURCH, op. cit., p. 187.

⁸ EMPIRE. Andy Warhol. 1964. 16fps, 485 min, mudo, p&b, 16mm. Trecho extraído de 48 minutos.

⁹ JANELA Indiscreta (Rear window). Direção: Alfred Hitchcock. 1954. 112 min, color.

inteligência de máquina, como no texto de Bill Viola *A Mortalidade da Imagem* (vide Capítulo 4). É comum dizer que a obra se faz mediante o olhar do observador e que há um excesso de subjetivismo na obra de arte, como se a obra não existisse como tal. A variação das impressões visuais em *Vazio* são diferentes na medida em que se assiste a momentos diferentes do vídeo, sensação amplificada pelo som, que varia entre as projeções, podendo ser mais alto ou mais baixo aleatoriamente, negando qualquer padrão de modulação. Embora possamos ver várias pessoas, o vídeo remete a um olhar solitário, distante, nostálgico. Vários lugares são possíveis, mas ao mesmo tempo não sabemos onde estamos nem que horas são. Aqui, as ações se anulam pelo excesso de acontecimentos e de profusão de imagens, é um vazio que se dá pelo acúmulo. “Um observador solitário perdido no meio da multidão, como em Baudelaire, o anônimo que nunca se sentiu tão só”¹⁰, como observado por Marco Giannotti. Assim, o espectador se torna também um editor dessas imagens: as estórias das janelas dentro de quatro grandes janelas, a possibilidade de selecioná-las, separá-las, uni-las ou ignorá-las, podendo ouvir seu som ou não, dependendo de seu posicionamento na sala de exibição, podendo chegar ou sair por aquele elevador ou simplesmente optar pela porta de entrada.



Figura 6. *Empire* (Andy Warhol, 1964)

¹⁰ GIANNOTTI, Marco. **Vazio**. Catálogo da Exposição. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2008.

Procurei, ao longo deste texto, tecer comparativos entre os *Screen Tests* de Andy Warhol e as obras de alguns de seus contemporâneos, a fim de detectar microambientes específicos em cada um dos períodos artísticos aqui mencionados e como se deram ou não as interseções de suas obras. *Vazio* remete sutilmente a cada uma das análises produzidas neste texto e se mostrou uma experiência transformadora e reveladora. Outro ponto de destaque é a obra *Andy Warhol Screen Tests – The Films of Andy Warhol*, de autoria da curadora Callie Angel, que foi lançada no mesmo ano em que iniciei o Mestrado – sem essa coincidência, a pesquisa não se teria aprofundado tanto. A análise de um material tão original quanto esse revelou uma das faces de um artista único, intuitivo na medida em que tinha que ser, negociante quando exigiam, ou, como na percepção do filósofo Thierry de Duve, alguém que buscou ser a “máquina perfeita” dentro de uma sociedade que também buscava um certo estereótipo da perfeição, o da sociedade perfeita. O interessante aqui é justamente a impossibilidade dessa perfeição: sua busca constante foi o que gerou o trabalho mais simples do artista em seus filmes. Warhol queria fazer filmes como Hollywood fazia, no entanto o que se encontrava ao seu alcance era uma câmera amadora, um grupo enorme de pessoas querendo realizar algo e vendo nele, assim como outros viram em Joseph Beuys, alguém a seguir, um pastor e seu rebanho. A simplicidade, Warhol a deixou para a superfície de sua obra, apropriou-se do que considerava mais significativo ao seu redor, fossem coisas ou pessoas, deixando a complexidade, o aprofundamento da percepção, a visão daquela sociedade como um todo para os que eram capacitados para esse tipo de trabalho.

CAPÍTULO 1- SOBRE O TEMPO

“Andy Warhol está levando o cinema de volta às suas origens, aos dias de Lumière, ao rejuvenescimento e à limpeza”.¹¹ (Jonas Mekas)

I

Andy Warhol talvez tenha sido o mais americano dos artistas e desde sua infância construiu um mundo particular do qual faziam parte as celebridades, o gosto pelas coleções e pela repetição. A vila em que morava em muito lembrava a Tchecoslováquia – país de origem de seus pais. Como era habitada, em sua maioria, por nativos daquela região, as línguas faladas eram o polonês e o tcheco. Talvez esse afastamento tenha permitido ao artista exercitar a percepção distanciada da realidade americana. Frequentando a igreja bizantina de Saint John Crysostum todos os sábados e domingos com sua mãe (**Figura 7**), absorveu a linguagem das figuras planas, pôde observar a composição de santos, a ausência de perspectiva e a interessante combinação das cores construindo uma relação direta com seu trabalho posterior. Em certo momento, começou a colecionar as revistas que traziam como tema as celebridades do cinema da época. Delicado, frágil, sempre vulnerável a doenças e com forte tendência ao isolamento, iniciou a construção de seu próprio universo, aquele em que era amigo dessas estrelas. Ele mesmo autografava as páginas de fotos daqueles atores e atrizes: “... para Andrew Warhol” (**Figura 8**). Sua primeira musa foi Shirley Temple, estrela hollywoodiana mirim nos anos 30, antecipando as outras que se seguiriam em sua fase adulta. O

¹¹ ARTHUR, Paul. **A Line of sight**: American avant-garde film since 1965. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. p. 29.

artista foi construindo, assim, o que seria a base de dados fundamentais para sua vida artística. Dono de um traço excepcional, frequentou as primeiras classes de desenho ainda criança, já que suas flores e borboletas encantavam a todos (**Figura 9**), passando para cursos mais específicos na adolescência. Formado em Artes pelo Carnegie Tech de Pittsburgh, em 1948, aos 20 anos, decidiu ir para Nova York, aonde chegou com duzentos dólares no bolso. Entre 1950 e 1960, viveu criando anúncios para vários tipos de produtos, tendo se destacado pelos anúncios de sapato (**Figura 10**). A partir daí, construiria uma carreira vitoriosa e meteórica como artista comercial e se tornaria o diretor de arte de maior reputação e mais bem pago de Nova York (**Figura 11**). Warhol, de certa forma, já era uma estrela, não como aquelas que tanto admirava, mas veria sua trajetória mudar radicalmente. No início da década de 60, decidiu se dedicar somente à pintura, e esse seria um voo único para a história da arte contemporânea. Ao iniciar a nova fase, visitou o ateliê do artista Roy Lichtenstein, que pintava temas referenciados nos *comics* da época (**Figura 12**), assim como Warhol (**Figura 13**). Vendo que Lichtenstein realizava tão bem aquele trabalho e sentindo-se incapaz de competir na mesma área, decidiu ir em outra direção que incluía o uso das formas relacionadas à quantidade e repetição (**Figura 14**), apropriando-se de objetos ou de celebridades decadentes.



Figura 7. Altar da Igreja Saint John Crystostum



Figura 8. Shirley Temple



Figura 9. Flores e Borboletas



Figura 10. Ilustração do catálogo *Fashion* (1950)



Figura 11. Ilustração para a *Vogue's Fashions Living* (1957)



Figura 12. *Whaam* (Lichtenstein, 1963)



Figura 13. *Superman* (1960)



Figura 14. *Eight Two Dollar Bills Front and Rear* (Andy Warhol, 1962)

II

Entender o estágio em que o expressionismo abstrato inicia sua rota de colisão com a vanguarda pop é fundamental para uma compreensão da obra de Warhol, na definição de Arthur Danto:

O alvo imediato eram as pretensões do que em Nova York tomou sobre si o manto da arte erudita, para ser mais claro, o Expressionismo Abstrato, com a sua celebração do Self, dos estados interiores que a pintura presumidamente tornou objetivos, e do próprio pigmento como o *medium* por excelência através do qual esses estados poderiam ser transcritos externamente. Em um certo sentido a pintura expressionista abstrata era um tipo de linguagem pictórica privada, que levava a um afastamento do público e do político em favor de uma arte que fosse, nas palavras de Robert Motherwell, 'plástica, misteriosa e sublime'.¹²

Além disso, o movimento fora apoiado pela crítica, e figuras como Clement Greenberg construíram aos poucos sua defesa, iniciando assim um período de contracrítica que mais à frente assumiria uma posição igualmente importante. A análise do movimento expressionista como uma arte privada às massas foi ainda mais radical por T.J. Clark: "Em seus melhores momentos ele parece buscar o falso por baixo do veemente, e a questão é que a veemência barata ou o deleite fácil constituem a realidade atual da pintura..."¹³. A descrição feita pelo autor pareceu funcionar posteriormente como um dos principais fatores para que a cultura pop se desenvolvesse nos anos subsequentes. Warhol, ao descrever sua relação com os expressionistas, dizia sentir-se tão renegado por aqueles que faziam uma

¹² DANTO, op. cit., p. 109.

¹³ CLARK, T.J. **Modernismos**: ensaios sobre política, história e teoria da arte. Organização: Sônia Salzstein. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 15.

arte de “machos”, em que a dureza era parte da tradição, que decidiu não alterar seu caminho e não ter vergonha de ser um artista comercial, como era rotulado pelos expressionistas naqueles tempos. A força dos expressionistas era tão grande que Jackson Pollock havia sido o primeiro artista a ser capa da glamurosa revista *Life*, em 1949 (**Figura 15**). Esse ambiente de confrontação parece ter amplificado em Warhol o desejo de ser um artista verdadeiro, chegar a ser não só um artista, mas um *business artist*¹⁴, como ele próprio definia. A inevitável Pop Art teve primeiramente em Jasper Johns e Robert Rauschenberg os artistas essenciais naquela que seria a ponte para uma arte mais acessível, e suas obras, associadas às obras de Warhol, mudariam o universo da arte americana, de galerias a museus, da televisão às revistas, dos leigos aos acadêmicos. Aquela era, até então, uma estranha movimentação no mundo da arte dos anos 50, já que elementos do cotidiano passaram a se somar aos trabalhos artísticos, especialmente as histórias em quadrinhos, colagens, palavras, objetos e fotografias extraídas das mais diversas fontes. Os complexos traços, texturas e aprofundamentos psicológicos da arte abstrata confrontavam diretamente com o estilo frágil e dissimulado de Warhol e Johns. Os novos artistas pop queriam produzir arte, mas a seu modo, não a partir de um modelo predefinido que consideravam engessado, machista, impenetrável. A nova percepção trazida pela arte pop – como diria Warhol, “O tempo é, o tempo era”¹⁵ – foi arrebatadora, inevitável, tornou-se obrigatória na nova cultura. O galerista e colecionador Irving Blum

¹⁴ WARHOL, Andy. **The philosophy of Andy Warhol** (From A to B and back again). Harcourt Brace Jovanovich, 1975. p.92.

¹⁵ WARHOL, op. cit., p. 109.

relata que, no início dos anos 60, comprou a série *32 Campbell's Soup Cans* (**Figura 16**) em dez parcelas de 100 dólares – trinta anos depois, vendida por 15 milhões de dólares, e que hoje valeria cerca de 100 milhões de dólares. Warhol pintou as latas porque gostava das sopas e repetiu as sopas assim como sua mãe repetia o mesmo nome em todos os gatos que possuía; Sam. A Pop mudava o mundo enquanto o mundo mudava a arte.



Figura 15. Life Magazine (1949)



Figura 16. *32 Campbell's Soup Cans* (Andy Warhol, 1962)

III

Nesse mesmo período, Warhol viajou a Hollywood pela primeira vez e a descreveu dessa forma:

A Hollywood que visitamos naquele outono de 63 estava no limbo. A Velha Hollywood tinha acabado e a Nova Hollywood ainda não tinha começado. As místicas garotas francesas é que faziam sucesso – Jeanne Moreau, Françoise Hardy, Sylvie Vartan, Catherine Deneuve e sua linda irmã Françoise Dorléac... mas isso fez Hollywood mais excitante para mim, a idéia de que estava abandonada... a Hollywood vazia era tudo que eu queria para preencher minha vida. Plástico. Branco sobre branco. Eu queria viver minha vida no mesmo nível do roteiro de *The Carpetbaggers*¹⁶, (**Figura 17**) - parecia

¹⁶ Traduzido para o português como “Os Insaciáveis”. Produzido em 1964 e dirigido por Edward Dmytryk, baseado no romance homônimo de Harold Robbins de 1961. Conta a estória de um forasteiro que chega a Hollywood em busca de sucesso e rapidamente enriquece.

fácil adentrar uma daquelas salas da mesma maneira que aqueles atores faziam e dizer aqueles textos de plástico.¹⁷



Figura 17. Carol Baker e Jonas Cord em *The carpetbaggers* (1964)

A lacuna provocada pela crise da narrativa clássica na produção hollywoodiana nesse período parece ter dado a Warhol a energia necessária para realizar sua série de filmes e ainda almejar um lugar na indústria sem, no entanto, ambicionar o cinema realizado naqueles padrões. Alguns anos mais tarde, teria um roteiro narrativo recusado e censurado por excesso de cenas inadequadas ao mercado. Numa passagem curiosa, e talvez a que melhor retrate a relação do artista com Hollywood, Warhol encontra Judy Garland, estrela de *O mágico de Oz* (1939)¹⁸ (**Figura 18**), em um restaurante italiano, por volta de 1965, e no meio do jantar a atriz começa a cantar a canção tema do filme, *Somewhere over the rainbow*¹⁹, com a boca cheia de espaguete. Poderíamos dizer que a busca constante de uma atitude pop se

¹⁷ HACKET, Pat; WARHOL, Andy. **Popism – The Warhol Sixties**. Orlando: Harcourt Books, 1980. p. 51

¹⁸ No original: “The Wizard of Oz”, dirigido por Victor Fleming, Richard Thorpe e King Vidor.

¹⁹ Composta por Harold Arlen e E.Y. Harburg

estendia, também, a esses momentos de desprendimento de vida, à leitura deslocada dos ícones e do sistema estabelecido na busca de uma atitude de vanguarda ou, como o próprio Warhol descreveu: “Uma vez que você entenda a Pop jamais verá um signo da mesma maneira. E uma vez que você pense Pop, jamais verá a América da mesma maneira”²⁰.



Figura 18. *The wizard of Oz* (1939)

IV

Em 1963, Warhol, que já havia conseguido certa reputação no mundo das artes, iniciou sua produção de filmes. Vários de seus trabalhos mais contundentes já haviam sido expostos, como as *Campbell's Soups* e as séries com notas de um dólar (**Figura 19**). Seu interesse pelo cinema surgiu a partir de sua relação com Emile de Antonio, que participou de sua formação artística como conselheiro e tutor e o apresentou a Jonas Mekas, produtor, diretor e criador do *Anthology Film Archives*, entidade que iniciou a catalogação de toda a produção do cinema de vanguarda norte-americano. Mekas foi o primeiro a perceber a importância do trabalho de Warhol no cinema, especificamente em seus retratos filmados, os *Screen Tests*.

²⁰ HACKET; WARHOL, op. cit., p. 50.



Figura 19. *One Dollar Bills* (Andy Warhol, 1962)

Nesse mesmo ano, Warhol adquiriu sua primeira câmera, uma Bolex 16mm, e filmou *Sleep*²¹ (**Figura 20 / Vídeo 11**), filme mudo que mostra o poeta John Giorno, amante de Warhol, dormindo durante toda uma noite, em vários takes de 4 minutos e meio cada, o tempo de duração de um rolo de filme naquela época. *Sleep* tem duração aproximada de 5 horas, o tempo de Warhol contemplando o sono de John Giorno. De 1963 a 1968, foram produzidos cerca de 500 filmes nesse formato: todos tinham, como atores, as personalidades da época, amigos, frequentadores de seu ateliê, conhecido como *Factory*²² (**Figura 21**), cineastas, músicos, escritores, dançarinos, poetas, modelos, *performers* e amigos. Os filmes, reunidos com o título de *Screen Tests*, foram expostos primeiramente pelo MoMA em 1995 e, anos depois, pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2005. Sua exibição

²¹ SLEEP. Direção: Andy Warhol. 1963. p&b, 16fps, mudo, tempo original de 5 horas 21 minutos, trecho extraído de 42 minutos. 16mm.

²² Assim chamado por ter abrigado uma fábrica antes de ser alugado por Warhol. Era ponto de encontro de artistas e personalidades da época e tinha como característica principal sua decoração prateada.

foi realizada simultaneamente em projeções individuais, como se fossem telas de pintura. A série selecionada inclui 36 *Screen Tests* e seis filmes mudos, sendo que na primeira série atuam: Walter Burn, Chip Monk, John Palmer, Isabel Eberstadt, Cathy, Kyoko Kishida, Dennis Hopper, Rufus Collins, Gerard Malanga, “Baby” Jane Holzer, Ann Buchanan, Sam’s Sally, Ivy Nicholson, Marian Zazeela, Edie Sedgwick, Pat Hartley, Piero Heliczer, Donyale Luna, Beverly Grant, Mary Woronov, Susan Sontag, Cass Elliot, Salvador Dalí, Harry Fainlight, James Rosenquist, Sterling Morrison, Tony Tole, Kenneth Jay Lane, Denis Deegan, Willard Maas e Debbie Caen, num total de 31 pessoas (**Anexo *Screen Tests***). Nessa série, cada filme tem duração de 3 a 4 minutos. A série de filmes mudos é composta por: *Sleep*, *Kiss* (**Figura 22 / Vídeo 12**), *Blow Job* (**Figura 23 / Vídeo 13**), *Eat* (**Figura 24 / Vídeo 14**), *Empire* (**Figura 25 / Vídeo 15**) e *Henry Geldzahler* (**Figura 26 / Vídeo 16**), com durações variando de 35 minutos a 8 horas e 5 minutos.



Figura 20. *Sleep* (Andy Warhol, 1963)



Figura 21. Festa na Factory



Figura 22. *Kiss* (Andy Warhol, 1963)



Figura 23. *Blow Job* (Andy Warhol, 1964)



Figura 24. *Eat* (Andy Warhol, 1964)



Figura 25. *Empire* (Andy Warhol, 1964)



Figura 26. *Henry* (Andy Warhol, 1964)

A escolha dos que atuaram nos filmes de Warhol é assim definida por Callie Angel:

Os *Screen Tests* podem ser considerados um retrato do próprio artista, suas conexões sociais e associações profissionais, sua gama de interesses, seu caráter igualitário e oportunista, sua percepção para a beleza e para o talento, sua apreciação da inteligência, sua fascinação pela personalidade e o rosto humano.²³

É importante relacionar o texto de Callie Angel com a descrição que o próprio Warhol faz do cenário novaiorquino de vanguarda no início dos anos 60:

Sempre me surpreendeu como a cena de vanguarda de Nova York era pequena comparada à sua influência. Uma estimativa generosa seria de 500 pessoas, e isso incluía amigos de amigos de amigos – o público e os artistas.²⁴

²³ ANGEL, Callie. **Andy Warhol Screen Tests** – The Films of Andy Warhol (Catalogue Raisonné). New York: Abrams/Whitney Museum of American Art, 2006. p. 13.

²⁴HACKET, WARHOL, op. cit., p.69.

A partir da declaração de Warhol, podem-se interpretar os *Screen Tests* como uma espécie de censo, ou melhor, como um grande livro de *portraits* dos que participavam daquela vanguarda. Os mais de 500 filmes produzidos nessa época foram divididos em várias classificações e denominados *Conceptual Series*. Os *Screen Tests* foram divididos em *Screen Tests Poems* e *Screen Tests/A Diary*²⁵, sendo este último uma compilação que misturava poemas de Gerard Malanga, assistente de Warhol durante os anos 60, e fotogramas retirados dos filmes. Warhol produziu também as séries *The Thirteen Most Beautiful Women* e *The Thirteen Most Beautiful Boys*; em 1966 fez duas séries de retratos filmados chamados de *EPI Background (Exploding Plastic Inevitable)*, que eram projetados nos shows da banda Velvet Underground; entre 1964 e 1966, fez também *Fifty Fantastics* e *Fifty Personalities*. Warhol colecionava pessoas.

V

Analisando a estrutura de produção do mercado cinematográfico da época, pode-se perceber nos retratos filmados a quebra da estrutura narrativa em dois pontos fundamentais. O primeiro diz respeito à própria estrutura de produção: o passo inicial para a escolha do elenco de um filme é um teste básico em que alguma parte importante do texto/roteiro é escolhida pelo diretor ou produtor e encenada pelo ator/atriz em um esquema totalmente “asséptico”, se considerarmos toda a estrutura que envolve um filme tradicional, como cenários, luz, equipe e a profundidade de campo explorada

²⁵ MALANGA, Gerard; WARHOL, Andy. *Screen Tests / A Diary*. New York: Kulchur Press, 1967.

nos enquadramentos. Segundo Walter Benjamin, a especificidade do cinema se dá exatamente por esse sistema, em que o próprio teste se torna “mostrável na medida em que transforma num teste essa ‘mostrabilidade’”. O intérprete do filme não representa diante de um público, mas de um aparelho²⁶. Warhol transforma esse ritual inserido habitualmente num contexto de pré-produção como sendo o próprio filme, mas aqui não há roteiro – aliás, o roteiro aqui é a própria personalidade do(a) convidado(a), que faz o que lhe for mais conveniente, assim como o ator Dennis Hopper (**Anexo Screen Tests**) canta sua própria canção (sem som) indefinidamente. O plano-sequência proposto por Warhol destrói a irrealdade da narrativa clássica, e esse seria o segundo ponto crucial. Não há, aqui, a mão do diretor na condução dos atores, não há texto nem uma interpretação a se realizar, assim como não há qualquer intenção de se transmitir qualquer emoção, tristeza, alegria ou mesmo raiva; não existe, também, a intenção de prender o espectador por artifícios de montagem ou efeitos posteriores, não há ficha técnica. A câmera parece ter sido posicionada e acionada pelos próprios protagonistas, protagonistas de si mesmos nesse caso, com a mesma facilidade com que se produzem vídeos com as câmeras portáteis modernas.

VI

Todos os filmes possuem, basicamente, a mesma estrutura: os convidados eram filmados em preto e branco, geralmente em *close-ups* frontais e sem som (**Figura 27**). A relação entre o tempo, o plano e a atuação minimalista

²⁶ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.179.

nos filmes estabelece uma relação direta com os *portraits* realizados desde o início da fotografia. Importante observar que, no início desse trabalho, Warhol os nomeava de *film portraits* ou *stillies*, e assim perdurou até o início de 1966, quando ele e Gerard Malanga decidiram nomeá-los *Screen Tests*. A similaridade com a remota manifestação fotográfica, no entanto, transpõe para os retratos filmados de Warhol elementos correlatos às experiências sensoriais provocadas pelos primeiros aparatos de captação fotográfica, tanto em sua realização quanto no impacto provocado pelas fotografias. Paul Arthur considera que os *Screen Tests* seriam uma “revisão modernista”²⁷ das *carte-de-visite*²⁸, primeiros retratos populares realizados em meados do século XIX em Paris. Sua observação mais importante seria de que os *Screen Tests* remontam à técnica dos primeiros retratos, pois a tecnologia das câmeras da época exigia que as pessoas ficassem estáticas durante algum tempo para que aquela impressão de imagem se realizasse de forma correta. Além disso, naquela época os mesmos retratos funcionavam como um documento de afirmação e inclusão social. Os fotógrafos parisienses Nadar²⁹ e André Disdéri³⁰ foram os principais realizadores dessa técnica. Assim, figuras como Max Dauthendey (1867-1918), poeta, escritor, dramaturgo e pintor alemão, fizeram suas observações imediatas sobre resultados obtidos pelo método daguerreótipo³¹ (**Figura 28**):

²⁷ ARTHUR, op. cit., p. 31.

²⁸ Em uma só placa eram colocados vários retratos, uma forma de economizar produtos químicos, placas e tempo de realização. Dessa forma se obtinham fotografias menores que tinham o tamanho de um cartão de visita. A parcela mais humilde da sociedade teve, assim, acesso ao que até então era um privilégio da burguesia, o que, de certa forma, representava uma ascensão social.

²⁹ Pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon (06/04/1820 - 21/03/1910), fotógrafo e caricaturista francês.

³⁰ André Adolphe Eugène Disdéri (1819 - 1889), fotógrafo francês.

³¹ Processo fotográfico criado pelo francês Louis Daguerre em 1837.

As pessoas não ousavam olhar por muito tempo as imagens por ele produzidas. A nitidez dessas fisionomias a princípio assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos.³²



Figura 27. Warhol filma *Screen Test* na Factory

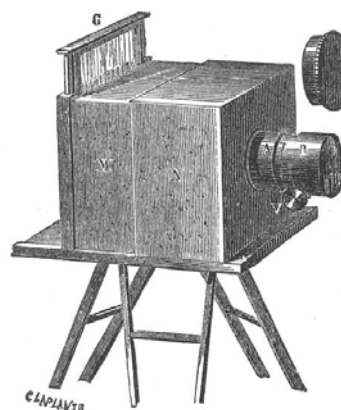


Figura 28. Daguerreótipo

A relação imediata seria a de que o trabalho de Warhol teria, de certa forma, dado vida a essas imagens fotográficas, trazendo à tona suas características fantasmáticas e alcançando, mais além, uma aura de cultuação àqueles que o cercavam e inspiravam, ou, como define Walter Benjamin:

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor da exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável.³³

Nota-se, nos *Screen Tests*, não só a presença sensorial da saudade ou a questão da ausência, mas também a documentação naturalista do momento

³² BENJAMIN, op. cit., p.95.

³³ Ibid., p.174.

em si da produção de um *portrait*: timidez, incômodo com a forte luz, rostos tremendo ou fitando a câmera com segurança. Seriam então, na visão de Callie Angel, “[...] documentários alegóricos sobre o que é posar para o seu *portrait*, em que cada modelo não tem escapatória no dilema existencial de representar e se submeter à sua própria imagem”³⁴.

VII

O crítico de arte Robert Pincus-Witten teve seu retrato filmado por Warhol e Malanga no ano de 1964 (**Figura 29**) e descreve assim sua experiência:

Eu me lembro bem, Gerard Malanga e Andy estavam lá e Andy dizia coisas como: ‘Isso não é lindo? É espetacular! Ele está arrasando!’. Como se alguém pudesse fazer algo realmente maravilhoso simplesmente por ficar parado e não fazer nada diante da câmera. Mas esse exagero era muito excitante.³⁵

Nesse mesmo artigo³³, a autora Reva Wolf analisa que os *Screen Tests* eram também uma forma de bajulação de ambos os lados, artista e colaboradores, uma autopromoção que possuía um sistema autônomo, como se Warhol alimentasse a vaidade dos que posavam para os retratos na medida em que ajudavam a aumentar sua coleção.

³⁴ ANGEL, op. cit., p.14.

³⁵ WOLF, Reva. **Collaboration as Social Exchange**: Screen Tests/A Diary by Gerard Malanga and Andy Warhol. College Art Association. **Art Journal**, Vol. 52, No. 4, Interactions between Artists and Writers. Winter, 1993. p.61.



Figura 29. Robert Pincus-Witten (1964)

Quando um colaborador chegava à Factory, era convidado a sentar-se na área destinada aos testes. Warhol geralmente fazia o enquadramento frontal (há poucos casos de enquadramentos em $\frac{3}{4}$), e o convidado era instruído a encarar a câmera (**Vídeo 17**). A variação na atuação dependia exclusivamente da desenvoltura de cada personagem, e essa questão merece um lugar de destaque nos filmes de Warhol. Partindo da afirmação do psicólogo alemão Rudolf Arheim sobre atuação, encontramos características correlatas dos *Screen Tests* com o início do cinema:

Os maiores efeitos são alcançados quando os atores representam o menos possível. O estágio final será atingido quando o intérprete for tratado como um acessório cênico, escolhido por suas características... e colocado no lugar certo.³⁶

Warhol aplicava a mesma metodologia em toda a sua arte: assim como fazia a releitura dos objetos cotidianos em, por exemplo, suas *Brillo Boxes* (**Figura 30**), buscava também a essência cotidiana nos atores de seus filmes. A

³⁶ ARNHEIM, Rudolf. *Film als Kunst*. Berlim, 1932, p.176-7. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

atuação naturalista ultrapassa qualquer tipo de técnica concebida posteriormente: há, de certa forma, uma negação de qualquer atuação que se conclui na característica de cada um dos que ali atuam. Em *Jane Holzer*³⁷ (**Anexo Screen Tests**), a performance se resume a mexer nos cabelos como se estivesse em frente a um espelho e a mastigar chicletes de forma sensual; em *Eat*³⁸, vê-se o protagonista comendo um só cogumelo lentamente, sendo que os rolos de filme foram montados fora de ordem para que a ação desse a impressão de continuidade; *Blow Job*³⁹ mostra somente a expressão de prazer do ator em close; Em *Kiss*⁴⁰, originalmente concebido como uma série, são vistos vários casais se beijando em close, e cada sequência tem a duração de um rolo de filme; em *Henry Geldzahler*⁴¹, o famoso crítico e curador norte-americano fuma seu charuto durante os 99 minutos de duração da película; no teste de Salvador Dali (**Vídeo 18 / Anexo Screen Tests**), pode-se notar um olhar agressivo, sendo que esse teste também se caracteriza por ter sido exposto de ponta-cabeça; no teste de Gerard Malanga (**Anexo Screen Tests**), um olhar sedutor é o que se percebe todo o tempo. Reva Wolf destaca a análise feita pelo crítico cultural John Gruen em 1966, em que identifica nos testes a revelação de um certo “desconforto

³⁷ JANE Holzer. Direção: Andy Warhol. 1965, p&b, 4,5 minutos, 16fps, mudo e 4 minutos, 18 fps. 16mm. Holzer foi a primeira estrela feminina da Factory, fez fama como modelo nos Estados Unidos e na Europa e virou celebridade em Nova York. Nenhum dos personagens dos filmes de Warhol teve direito a tantos *portraits*, totalizando 10 filmes entre 1964 e 1965. Warhol fez inúmeras variações de luz, penteados e maquiagens com Holzer até chegar ao resultado dos dois filmes presentes a essa exposição. Participou também dos filmes: *Kiss*, *Batman Dracula*, *Soap Opera*, *Couch*, *Jane and Darius* e **** (*Four Stars*).

³⁸ EAT. 1964. 16fps, 39 min, mudo, p&b, 16mm. Protagonizado pelo artista plástico Robert Indiana.

³⁹ BLOW Job. 1964, 16fps, 35 min, mudo, p&b, 16mm.

⁴⁰ KISS. 1963. 16fps, 58 min, mudo, p&b, 16mm.

⁴¹ HENRY Geldzahler. 1964. 16fps, 99 min, mudo, p&b, 16mm.

peçoal”⁴², uma “autocensura visual”⁴³ ou o “choque de encarar a própria face”⁴⁴. Gruen tinha motivos pessoais para fazer tal crítica, já que sua esposa, a pintora Jane Wilson (**Figura 31**), estava entre os testes a que havia assistido numa projeção, fazendo parte de uma seleção organizada por Warhol com o título de *The Thirteen Most Beautiful Women*⁴⁵. Relata, ainda, a estranheza provocada ao assistir à projeção do teste do dançarino Freddy Herko (**Vídeo 19**), incluso na série *The Thirteen Most Beautiful Boys*⁴⁶, já que a sessão ocorreu após seu suicídio aos 29 anos de idade naquele mesmo ano. No filme, Freddy está envolto na cortina de fumaça de seu cigarro, com expressão deprimida, fotografada com uma luz lateral contrastada, cheia de sombras que não permitem ver bem o seu rosto. No dia 27 de outubro daquele ano, ele colocou a *Missa da Coroação* de Mozart no toca-discos no volume mais alto e dançou para fora da janela do apartamento de seu amigo John Dodd, no 15º andar de um prédio no bairro de Greenwich Village. Não poderia ter escolhido forma mais cinematográfica de se suicidar. O fato se transformou numa das maiores lendas da biografia de Warhol, pois ele haveria comentado com vários amigos que, se soubesse do fato antes de ele ocorrer, com certeza teria filmado a tragédia⁴⁷. O fato de Warhol misturar seu trabalho e sua vida de maneira tão intensa faz com que os filmes se tornem uma imagem refletida dele mesmo: as imagens são um reflexo da vida do próprio artista, das celebridades e símbolos que o cercavam. Analisando o

⁴² WOLF, op. cit., p. 62.

⁴³ WOLF, loc. cit.

⁴⁴ WOLF, loc. cit.

⁴⁵ ANGEL, op. cit., p. 258.

⁴⁶ Ibid., p.247.

⁴⁷ Ibid., p.93.

longa-metragem *Chelsea Girls*⁴⁸, cujo elenco era composto por atores e atrizes que haviam atuado nos *Screen Tests*, o artista relata: “Suas vidas se tornaram parte de meus filmes e, é claro, os filmes se tornaram parte de suas vidas...”⁴⁹.



Figura 30. Warhol e Brillo.



Figura 31. Jane Wilson

VIII

Se considerarmos que o cinema nada mais é do que uma série de fotografias encadeadas de forma que se registre o movimento, e que o trabalho de Warhol foi baseado na repetição incansável de fotografias numa mesma tela, suas longas sequências cinematográficas reproduzem fielmente o trabalho como um todo. Vejamos a definição de Ismail Xavier sobre o plano-sequência:

Mesmo num filme constituído de um único plano fixo e contínuo, pode-se dizer que algo de diferente existe em relação ao espaço teatral, e também

⁴⁸ CHELSEA Girls. 1966, p&b/cor, 210 minutos. Dirigido por Paul Morrissey e Andy Warhol. Maior sucesso comercial do artista no cinema.

⁴⁹ HACKETT; WARHOL, op. cit., p. 227.

em relação ao espaço pictórico (especificamente o da pintura) ou mesmo o fotográfico: a dimensão temporal define um novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas ponto de tensão originário de transformações na configuração dada.⁵⁰

Tomemos como referência o filme *Empire*, de 1964, com oito horas de duração, em que o artista determina o enquadramento do Empire State Building da metade até o topo. A composição escolhida, com o céu noturno da cidade ao fundo, aliada ao tempo narrativo enquanto tempo real de filmagem, faz crer ao expectador que alguma ação reveladora aconteceria nesse espaço de tempo, luzes se acendendo ou aviões no céu, por exemplo, porém não há qualquer acontecimento significativo nessas oito horas. A dimensão do enquadramento conduz à experiência sensorial a partir do que não se revela – simultaneamente, a contemplação passa a ser uma experiência reveladora. Para Danto, a questão do não-movimento nos filmes de Warhol, especialmente em *Empire*, se caracteriza como uma subtração de todos os elementos inerentes ao cinema, ou seja, a capacidade do aparelho de registrar o movimento ficou reduzida ao próprio movimento interno do aparelho. Mesmo nos *portraits*, cuja velocidade de captação é de 24 quadros por segundo, Warhol determinou que fossem exibidos na velocidade de 16 quadros por segundo, tornando a projeção mais lenta, num leve efeito de *slow-motion*. Como os movimentos dos personagens de todos os filmes são mínimos, esse efeito intensifica ainda mais sua ação primordial, valorizando seus gestos e tornando-os mais contundentes. Para ele: “A arte de Warhol no filme e em outros espaços incide imediatamente nas fronteiras definidoras do

⁵⁰ XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 15.

medium e conduz essas fronteiras a uma consciência conceitual⁵¹. Essa consciência conceitual dita por Danto seria a consciência do próprio tempo, enquanto tempo real, transformando a experiência sensorial num ato palpável. O tempo do filme e o tempo no filme se equivalem. “Em *Empire* o tempo não é morto, mas restaurado à consciência⁵². *Blow Job* permite a mesma reflexão: pelo título e pela atuação do protagonista, percebe-se claramente que é uma situação de sexo oral, porém o enquadramento em *close-up* não permite ver o que existe abaixo da cintura do ator. A questão do limite do quadro é tão fundamental aqui quanto em *Empire*, mas de todos os filmes da série, este é o único em que, imagetivamente, a ação não se revela por completo⁵³.

IX

Warhol subtraiu tantos elementos da narrativa cinematográfica convencional que definia sua obra como artificial; no entanto, a percepção que se tem é a da criação de algo original. A subversão das convenções em seus filmes remete não só ao interior de sua própria obra, mas também a toda uma herança construída pelo cinema de vanguarda dos anos 20, assunto do próximo capítulo. A liberdade criativa presente na obra de artistas da vanguarda dos anos 50 e 60, como Michael Snow, Gregory Markopoulos, Stan Brakhage e Maya Deren, deu atenção maior à discussão dos meios

⁵¹ DANTO, op. cit., p. 103.

⁵² DANTO, op. cit., p.103

⁵³ Warhol criticava duramente a forma como a indústria tratava a questão sexual nos filmes, mas a partir do crescimento da produção *underground*, os principais estúdios tiveram, aos poucos, que se render tanto à nudez quanto a um vocabulário mais realista nos diálogos dos filmes.

tradicionais de produção, decupagem, montagem e da própria cinematografia. “[...] é uma revolta estética canalizada para a destruição do espelho, da janela ou da vitrine higiênica de Hollywood”⁵⁴ – assim Ismail Xavier define a busca de uma nova linguagem que traria à tona a abertura para a quebra das regras clássicas, em que o artista poderia tratar a tela de cinema como um espaço bidimensional e colocar o espectador na posição de enfrentamento com o uso de ruídos pouco convencionais.

⁵⁴ XAVIER, op. cit., p.101.

CAPÍTULO 2- SOBRE A VANGUARDA

“O cinema é uma reeducação pelo absurdo. Principalmente quando o cineasta sabe organizar o material de modo a produzir uma ficção mágica capaz de deflagrar a experiência reveladora. Para tal ele deve seguir a inteligência do próprio cinema, desta máquina de sonhos, que nos demonstra a relatividade de tudo e a equivalência das várias formas possíveis.”⁵⁵ (Ismail Xavier)

A utilização da imagem em movimento pelas artes plásticas teve seu início em 1921, quando Hans Richter produziu o primeiro filme da série *Rhythm*, o *Rhythm 21* (**Figura 32 / Vídeo 20**), uma série de experiências feitas em preto e branco a partir de desenhos geométricos abstratos que confundiam o espectador pela manipulação da forma e tamanho das figuras em movimentos organizados em diferentes padrões. Apesar de não ser considerado um filme genuinamente dadaísta, o próprio Richter julgava que “o núcleo do esforço artístico do Dada como surgiu em Zurique em 1916-19 era a arte abstrata”⁵⁶. Richter buscava, então, uma linguagem universal através de formas elementares.

Em 1923, René Clair e Francis Picabia realizavam uma experiência completamente distinta em *Entr'acte* (**Figura 33 / Vídeo 21**), considerado o mais importante filme dadaísta, por subverter a estrutura narrativa

⁵⁵ XAVIER, op. cit., p. 93.

⁵⁶ RICHTER, H. Dada and the Film. In: VERKAUF, Willy (Ed.). **Dada: Monograph of a movement**. New York: St. Martin's Press, 1975. p. 39.

cinematográfica e os conceitos de causalidade, tempo e espaço, da mesma forma que os objetos dadaístas haviam desconcertado as convenções artísticas da época. Atuaram no filme Man Ray, Duchamp, Erik Satie, Jean Borlin e Picabia. Seu roteiro, idealizado por Picabia, misturava balé, funerais e um estilo de interpretação completamente irracional. Importante lembrar que os dois filmes citados acima fazem parte da “infância” do uso da técnica cinematográfica, anterior aos filmes sonoros, em que se iniciavam as primeiras experimentações verdadeiramente importantes com relação à montagem, assim como suas primeiras teorizações. Nos primeiros dez anos, o cinema ainda era uma seqüência de imagens estáticas, baseadas na atuação teatral. Kulechov foi o primeiro a propor uma teoria da montagem, por volta de 1917, e o cinema enquanto narrativa só passou a existir a partir da utilização da montagem paralela, em que duas ações distintas acontecem simultaneamente.

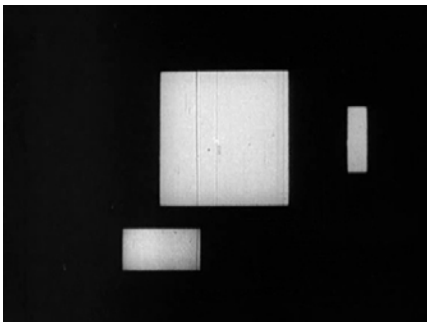


Figura 32. *Rhythm 21* (Richter, 1921)



Figura 33. *Entr'acte* (René Clair e Picabia, 1923)

Os movimentos de vanguarda dos anos 20 tinham, até então, produzido pelo menos uma dezena de filmes que experimentaram as possibilidades do novo aparelho: em 1921, Richter produziu *Rhythm 21*, *Rhythm 23* e *Diagonal Symphony*; Duchamp e Man Ray fizeram *Rotary Demisphere*, além de *Le*

retour a la raison (**Figura 34 / Vídeo 22**) e *Entr'acte* em 1924; em 1925, Fernand Léger produziu *Ballet Mécanique* (**Figura 35 / Vídeo 23**), e, em 1926, Richter filmou *Film Studie*, Man Ray seu *Emak-Bakia* (**Figura 36 / Vídeo 24**) e Duchamp, *Anémic Cinéma* (**Figura 37 / Vídeo 25**); em 1927, Richter finalizou *Ghosts Before Breakfast* (**Figura 38 / Vídeo 26**), e Man Ray apresentou *L'Étoile de Mer* (**Figura 39 / Vídeo 27**) em 1928. O conjunto dos trabalhos produzidos perpassa, assim como nas artes plásticas, o Surrealismo e o Dadaísmo, no entanto o que se pode afirmar é que todas as experiências feitas pelos artistas seguiam a linha estética dos trabalhos de pintura e escultura seguidos por seus grupos. Segundo Noel Burch, existiam dois tipos de estilo no cinema dessa época: o Edsoniano, que se caracterizava pela “fascinação com o *apparatus* do cinema do ponto de vista de um simulacro da vida”, e o Analítico, que visava à quebra do movimento em partículas cada vez menores⁵⁷. Burch trata, dessa forma, do paralelo existente entre o já então promissor cinema hollywoodiano de Charles Chaplin e D. W. Griffith e as diversas linhas experimentalistas que tentavam outras formas narrativas; mais do que isso, havia ainda uma busca estética constante no intuito de se alcançar visualmente uma nova configuração do espaço diegético, traçando, assim, a diferença visual entre a colagem e o mecanicismo dadaísta, o visual onírico surrealista e o simulacro realista hollywoodiano.

⁵⁷ BURCH, Noel. In: KUENZLI, R. **Dada and surrealist film**. New York: Willis Locker & Owens, 1987. p.18.



Figura 34. *Retour a la raison* (1923)



Figura 35. *Ballet Mécanique* (1925)

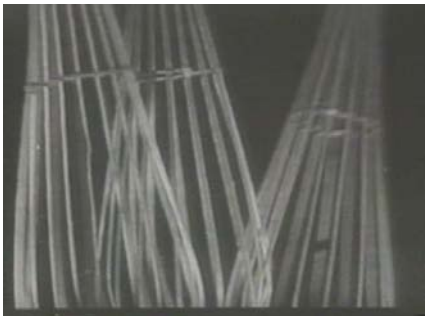


Figura 36. *Emak-Bakia* (1926)



Figura 37. *Anémic Cinéma* (1926)



Figura 38. *Ghosts Before Breakfast* (1928)



Figura 39. *L'Étoile de Mer* (1928)

Interessante notar que, na primeira exibição de *Entr'acte*, a expectativa de seus autores era que o filme provocasse um êxtase em seus espectadores, mas todos se mantiveram concentrados e sentados em suas cadeiras. Thomas Elsaesser observa que o cinema falhou em complementar as performances dadaístas primeiramente pela metodologia de exibição exigida pelas projeções, ou seja, a tela retangular, as cadeiras colocadas à sua frente

e a sala escura, contendo o ímpeto provocativo do movimento, mas essa contenção se daria principalmente pela “ausência de uma diegese coerente e pela organização não narrativa do material filmado”⁵⁸. É claro que, partindo do conceito das performances do grupo, o filme sozinho, não sendo chapliniano, jamais provocaria esperada reação, mesmo problema inerente aos filmes de Andy Warhol, que acabou adequando seus trabalhos às apresentações da banda Velvet Underground nos anos 60, não só com o intuito performático, mas para atingir sempre um público maior com seus filmes. A materialidade seria o principal paradoxo do Dadaísmo, o real e o material seriam o mesmo, inclusive no cinema. Esse, segundo Walter Benjamin, teria sido o grande erro dos artistas dadaístas que tentaram a mesma abordagem nas artes plásticas e no filme. Historicamente, porém, essa análise fica restrita à sua época específica – é claro que, diante da magnitude de Chaplin e Griffith naqueles tempos, qualquer tentativa experimental que remontasse às primeiras projeções dos irmãos Lumière pareceria retrógrada ou mal colocada.

Há que se destacar, a partir desse contexto histórico, que a maior parte das experiências realizadas naquela época foram fundamentais para que o cinema experimental mantivesse seu tônus e evoluísse, ao longo do século XX, até a videoarte e o cinema de autor. *Ballet Mécanique*, de Fernand Léger, *Anémic Cinéma*, de Marcel Duchamp, e *Emak-Bakia*, de Man Ray, são três exemplos claros que propiciaram essa fruição a partir do ponto de vista dadaísta. A inter-relação das obras se daria, primeiramente, pelo estudo do movimento no espaço diegético, através de objetos do cotidiano apropriados

⁵⁸ ELSAESSER, Thomas. Dada/Cinema? In: KUENZLI, R. **Dada and surrealist film**. New York: Willis Locker & Owens, 1987. p. 20.

em *Ballet Mécanique* e *Emak-Bakia* e dos *rotoreliefs*⁵⁹ (**Figura 40**) em *Anémic Cinéma*, o movimento interno da câmera associado ao movimento dos objetos, sendo circulares ou fragmentados pelos efeitos das lentes.



Figura 40. *Rotoreliefs* (1920)

Léger variava os temas de suas pinturas entre os clássicos e o uso das formas geométricas e mecânicas comuns ao estilo dadaísta, mas sua incursão no cinema incluiu, obviamente, os elementos que denotavam um movimento inato aos objetos. As formas e movimentos repetidos, a montagem rápida e subversiva, a falta de cadência narrativa são ditos por Man Ray como um teste de paciência para os espectadores:

Uma série de fragmentos, um cine-poema com uma sequência ótica compõem um todo que ainda é um fragmento. Assim como alguém pode apreciar a beleza da abstração num fragmento de um trabalho clássico ao invés do seu todo, o filme tenta indicar as essências em sua cinematografia contemporânea.⁶⁰

⁵⁹ *Ready-mades* produzidos por Duchamp. Peças circulares giratórias com espirais desenhadas no meio.

⁶⁰ FREEMAN, Judi. Bridging Purism and Surrealism: The Origins and Production of Fernand Léger's *Ballet Mécanique*. In: KUENZLI, R. **Dada and surrealist film**. New York: Willis Locker & Owens, 1987. p. 32.

O jogo proposto fica assumidamente distante de qualquer desejo narrativo, já que mesmo as palavras e frases utilizadas não possuem a função de contar uma estória, mas tão somente de propor outros paradigmas sensitivos na composição de suas sequências. De qualquer forma, naquela década, construir um filme sem um interlocutor seria uma tarefa no mínimo estranha dentro daquela realidade narrativa. No filme de Léger, é Charlot⁶¹ (**Figura 41**) quem cumpre essa função, em seu início e no fechamento da obra, no intuito de humanizar a questão perceptiva. Seu movimento é criado não por uma atuação ou por seus gestos, mas por uma gangorra, por um sistema externo ao personagem, eximindo-o de qualquer esforço corpóreo, restringindo o foco para o seu olhar. Os objetos posteriores, ou o que seria sua visão de mundo, acompanham seu movimento e criam outros a partir disso, como num êxtase, uma erotização das formas acelerada gradualmente pelo ritmo da montagem até sua conclusão: por fim, Charlot cheira rosas no jardim. Acompanhando Charlot no papel de apresentador, o fantoche que ganha vida através de traços cubistas (**Figura 42**) tem também a função de abrir e encerrar o filme no papel conceitual de uma fusão de todas as formas apresentadas. Aquelas colheres, conchas, bolas de Natal, objetos metálicos e formas geométricas se concluem num “ser” que é produto de uma nova visão de mundo. O ser/objeto de Léger diz ao que veio, concluindo em uma dança esteticamente mecânica, dura, contra a suavidade das danças clássicas, como que numa manifestação ritualística primordial, por vezes agressiva, distanciada do espectador e, acima de tudo, órfã. O personagem de Léger seria, assim, um

⁶¹ A atriz Katherine Hawley Murphy.

palhaço vazio, um Chaplin sem emoções. O humano e o material se confrontam.



Figura 41. Katherine Hawley Murphy em *Ballet Mécanique* (1925)



Figura 42. O fantoche de *Ballet Mécanique*

Anémic Cinéma disserta, de forma mais profunda, sobre as mesmas questões, porém pode-se perceber um intuito similar à concepção de sua obra como um todo:

Desde Courbet, tem-se acreditado que a pintura é endereçada à retina. Esse é o erro de todos. O arrepio retiniano. Antes, a pintura tinha outras funções: podia ser religiosa, filosófica, moral. Se eu tivesse a chance de tomar uma atitude anti-retiniana, isso infelizmente não teria mudado muito; nosso século inteiro é completamente retiniano, exceto pelos surrealistas, que tentaram sair disso de alguma forma. E ainda não foram muito longe.⁶²

A teórica norte-americana Dalia Judovitz considera que a crítica à visão retiniana de Duchamp não implica apenas a

mera equação de cinema e pintura, mas o deslocamento de ambas as mídias à medida que *Nu descendo a escada* (**Figura 43**) pode ser considerada uma pintura e *Anémic Cinéma* um filme pictórico. Assim como a pintura retrata o nu como uma antimáquina, *Anémic Cinéma* seria considerado uma máquina

⁶² JUDOVITZ, Dalia. Anemic Vision in Duchamp: Cinema as Readymade. In: KUENZLI, R. **Dada and surrealist film**. New York: Willis Locker & Owens, 1987. p. 49.

anêmica, cujo caráter cinético é produzido através da “literalização visual de elementos gráficos e discursivos”⁶³.



Figura 43. *Nu descendo a escada* (Duchamp, 1912)

Essa característica se dá pela opção estética do artista por um único disco circular com uma mecânica homogênea durante todo o filme, alternando desenhos espirais variados entremeados por textos. O jogo linguístico de Duchamp remete a várias questões inerentes ao conceito dadaísta, mas principalmente ao jogo “mots exquis” ou “palavras admiráveis”, muito utilizado pelos surrealistas em suas obras. O jogo consiste em somar palavras aleatórias criando frases com sentidos estranhos, e seu nome deriva da frase criada pelos surrealistas na primeira vez que jogaram o jogo, “*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*”, na tradução: “O corpo esquisito beberá

⁶³ JUDOVITZ, op. cit., p. 50.

o vinho novo”. Vejamos a frase do quinto disco do filme: “*Esquivons les ecchymoses de equimaux aux mots exquis*”. No jogo linguístico proposto, há claramente a repetição fonética por quatro vezes do som *eki*, e a frase, inicialmente com sentido figurado, poderia ser traduzida da seguinte forma: “Tire as equimoses dos esquimós das palavras esquisitas”. Os “*mots exquis*” fazem referência ao jogo citado acima, e a repetição de sons, à sua mecânica, já que as frases são dispostas em arranjos espirais. Nas exibições da época, o artista projetava o filme em um vidro de superfície fosca com um espelho de prata atrás, na busca da amplificação do efeito das três dimensões criado pelos movimentos espirais.

Sobre a questão do objeto e a inteligência da máquina, Ismail Xavier observa que a transformação do cinema em uma arte puramente plástica e destituída de uma narrativa convencional operou como um diluidor da “hierarquia humanista e do primado da consciência, transformando o objeto no centro do discurso”⁶⁴. Essa questão se deu de forma estética, pelo uso do primeiro plano, promovendo a celebração de pequenos pedaços do mundo, de objetos antes não percebidos que assumiriam uma autonomia no universo diegético como no filme de Léger, ou, de outra forma, no filme de Duchamp, mixando o objeto de arte ilusionista ao “primeiro plano” contido nos textos. Os movimentos das espirais fariam, ainda, no filme de Duchamp, uma alusão clara ao ato sexual na ilusão criada pelo movimento de sair e entrar dos vários túneis compostos pelos desenhos. Essa mecânica, sendo masculina e/ou feminina, é amplificada pela assinatura ilustrada no fim do filme, Rose Sélavy, personagem andrógino de Duchamp interpretado por ele mesmo.

⁶⁴ XAVIER, op. cit., p. 91.

Assim, a “ambivalência do movimento visual e linguístico”⁶⁵ seria o mesmo que a “representação de uma dupla identidade sexual”⁶⁶, conforme a análise de Katrina Martin.

A obra de Duchamp trouxe as ideias de que o deleite estético não está mais na obra, de que na arte não há mais espaço para a natureza, da artificialidade de todas as coisas e de que as obras não seriam feitas mais para serem olhadas, mas para serem pensadas. O aspecto *voyeurístico* de Duchamp perpassa sua obra de forma diversa, seja nos materiais translúcidos, na expiação, no flerte da pintura com a fotografia, na janela escura. Mas o fundamental diz respeito a um *voyeurismo* que espia o seu tempo assim como as principais transformações do início do século, como o surgimento da psicanálise, a mecanização do mundo e as mudanças no cotidiano.

Em uma entrevista na década de 60, perguntaram a Andy Warhol se sua maior influência teriam sido os anos 30 ou 40, ao que ele respondeu: “Não, os anos 10. Thomas Edison realmente me influenciou”⁶⁷. É notório que suas respostas sempre tiveram um caráter enigmático e por vezes irônico, porém citar Thomas Alva Edison (1847-1931) não poderia ser mais original, afinal ele foi um dos maiores precursores da tecnologia do século XX e teve um papel determinante na história do cinema. Warhol soube considerar as mudanças ocorridas em seu tempo e, assim como Duchamp, soube voltar seu olhar para aqueles aspectos de forma certa, como definiria Arthur Danto: “O que faz a diferença entre Duchamp e Warhol é, analogamente,

⁶⁵ JUDOVITZ, op. cit. , p. 55.

⁶⁶ JUDOVITZ, loc. cit.

⁶⁷ HACKET; WARHOL, op. cit., p.192.

muito menos difícil de afirmar do que o que faz a diferença entre arte e realidade”⁶⁸.

⁶⁸ DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 147.

CAPÍTULO 3- SOBRE O ESPAÇO

“É impensável que um tal instrumento não venha a ter uma influência sobre o pensamento. As máquinas que o homem inventa têm sua inteligência à qual recorre a inteligência humana”⁶⁹. (Jean Epstein)

Partindo de um contexto de transformação socioeconômica e do surgimento de novas tecnologias e seu rápido aprimoramento pela necessidade de documentação de grandes eventos mundiais (como a Primeira Guerra), podem-se identificar ciclos de evolução tecnológica inerentes a cada um desses períodos. Consideremos que o primeiro ciclo seria o das câmeras portáteis 8mm e 16mm (**Figura 44**) na Segunda Guerra, equipamentos que permitiam maior agilidade no manuseio e na troca dos rolos de filme, que, a partir de então, não precisariam ser trocados em ambientes escuros. Esse evento permitiu que qualquer um pudesse operar as pequenas Bolex ou Keystone americanas, tecnologia usada por Warhol em seus filmes. Com o desenvolvimento da tecnologia televisiva a partir da década de 50 e seu aprimoramento durante o conflito no Vietnã entre os anos 1966 e 1970, surgiram os *portapaks*, primeiros equipamentos portáteis de vídeo, tecnologia amplamente explorada por Paik, Vostell, Nauman, Viola e outros.

⁶⁹ EPSTEIN, Jean. *Ecrits*. In: XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p.244.



Figura 44. Atriz Yvonne de Carlo com Bolex H16 (1940)

A iniciativa de Jonas Mekas ao criar o *New American Film Archives*, espaço dedicado à produção independente e ao cinema experimental, depois chamado de *Anthology Film Archives*, constituiu, naquele começo dos anos 50, o início de uma tentativa de organização da produção paralela à indústria hollywoodiana. Seu principal objetivo era descobrir formas de financiamento e distribuição para filmes independentes. Na visão de Warhol, aquele cenário de produção se caracterizava por dois perfis de artistas: o primeiro considerava, sob um ponto de vista intelectual, os filmes como obras de arte, e o segundo, aqueles que buscavam comercialmente uma saída para distribuição dos trabalhos. Essencialmente, segundo Warhol, o que todos buscavam era “[...] uma maneira de fazer filmes independentemente de Hollywood e distribuí-los para o público, não para arquivos”⁷⁰. No entanto, os espaços de exibição desse circuito continuavam sendo aqueles nomeados como alternativos, pequenas salas de cinema e teatros. Para Mekas, a

⁷⁰ HACKET; WARHOL, op. cit., p. 61.

iniciativa de criar um espaço para exibição dos filmes da vanguarda era muito mais uma iniciativa política do que de entretenimento, talvez por ter sido prisioneiro em um campo de concentração próximo a Hamburgo durante a ocupação nazista na Lituânia, de onde havia fugido. Mekas, formado em literatura e filosofia na Alemanha Ocidental, buscou sua liberdade artística na América do pós-guerra e somente com uma percepção deslocada da arrebatadora indústria vigente, sem o compromisso de um cidadão tipicamente americano, conseguiu reunir os trabalhos da vanguarda. Por volta de 1964, depois de ter tido suas exposições proibidas por várias vezes e sem espaço para projeção, só teve uma alternativa: levar os trabalhos para a galeria de arte de Ruth Kligman, aonde Warhol apresentou *Blow Job* pela primeira vez. Em 1963, Nam June Paik e Wolf Vostell haviam também realizado a primeira videoinstalação na Galeria Parnass em Wuppertal, Alemanha. O trabalho era composto por 13 monitores de vídeo que projetavam imagens aleatórias e distorcidas tiradas da programação de televisão. Os espaços começavam a se abrir para uma nova forma de manifestação artística.

A nova tecnologia permitiu também que as novas técnicas dos meios de exibição evoluíssem para uma configuração inédita na exibição dos trabalhos. “A televisão tem nos atacado todo o tempo, agora é hora de atacá-la de volta”⁷¹. O desafio de Nam June Paik (**Figura 45**) ao meio estabelece o mesmo confronto traçado 40 anos antes entre o cinema experimental e de vanguarda contra a indústria – no entanto, apesar da evolução do *apparatus*, não houve o abandono dos temas anteriores, mas uma expansão de

⁷¹ TOWNSEND, Chris (Ed.). **The art of Bill Viola**. London: Thames and Hudson, 2004. p. 17.

conteúdo proporcional ao caminho traçado por essa evolução tecnológica. Assim, a busca da vanguarda por temas voltados para a subjetividade e para a projeção dos “mundos interiores” sofreria modificações no período seguinte, o que, independente do uso do filme ou do vídeo, expandiria as possibilidades através das instalações e da videoarte.



Figura 45. *Video Flag* (Nam June Paik, 1985-1996)

Pode-se dizer que a videoarte possui uma origem multifacetada, já que a nova tecnologia seria aplicada inicialmente a movimentos a favor da paz e da liberdade sexual. Com o foco perceptivo voltado ao cotidiano nos anos 60 aliado à ascensão da Pop Art, outros meios como dança, teatro e performance iniciaram suas experiências com o vídeo. Rosalind Krauss analisa a escolha dos temas das obras em vídeo daquele período perguntando: “O meio do vídeo é o narcisismo?”⁷². A autora tece a análise a partir de um conjunto de obras autobiográficas em que os artistas escolheram filmar as próprias performances pela facilidade dos novos equipamentos. É claro que a questão mimética aqui seria tão importante como em qualquer trabalho de pintura ou escultura – a principal diferença seria que o artista

⁷² KRAUSS, Rosalind. Video: The aesthetics of narcissism. **October**, Vol. 1. Spring, 1976. p. 50-64.

performático adquire um *status* de obra de arte. A questão fundamental seria que a facilidade promovida pela nova tecnologia traria à tona a mesma questão inerente aos *Screen Tests* de Warhol com relação ao espaço diegético. Tanto as performances quanto os retratos não remetem a nada fora do espaço delimitado pelo enquadramento da câmera, as linhas sempre tendem ao centro da imagem, à observação simples de seus protagonistas independente de sua interpretação.

Em 1976, o artista norte-americano Hermine Freed foi preciso em sua definição a respeito dos equipamentos portáteis de vídeo:

O portapak parece ter sido inventado especificamente para o uso dos artistas. Assim que o formalismo puro tomou seu curso; quando se tornou politicamente embaraçoso trabalhar com objetos, mas ridículo não fazer nada; quando vários artistas realizavam performances, mas não tinham onde exibi-las, ou sentiam a necessidade de registrá-las; quando a velha questão de Berkley começou a incomodar, 'se você fizer uma escultura no meio do deserto aonde ninguém pode vê-la, ela existirá?'; quando ficou claro que a TV transmite mais informação para um público maior do que grandes paredes; quando nós entendemos que para definir o espaço é preciso abarcar o tempo; quando muitas ideias estabelecidas em outras disciplinas estavam sendo questionadas e novos modelos eram propostos – quando o portapak se tornou disponível.⁷³

Apesar da abordagem utópica de Freed, imaginando que uma arte feita a partir desse suporte pudesse também ter seu espaço ou influenciar a produção comercial televisiva, nota-se que, em outro sentido, os termos usados pelo artista já colocavam a questão num patamar similar a outras formas artísticas. Esses mesmos termos não negariam, ainda em 1976, a eminente evolução das possibilidades de linguagem e tecnologia. O novo

⁷³ RUSH, Michael. **Video Art**. London: Thames & Hudson, 2003. p. 13.

meio conquistaria seu lugar em galerias, museus, bienais e importantes mostras em todo o mundo. Essa evolução teve sua confirmação em 1990, quando Bill Viola se tornou o primeiro videoartista a ter sua obra exposta na National Gallery em Londres com a mostra *The Passions* (**Figuras 46, 47, 48, 49 e 50**). Mais do que a possibilidade instantânea de captação, o vídeo trouxe a possibilidade de novas intervenções estéticas no espaço diegético, relacionadas a cor, textura e alterações na superfície da imagem, facilitadas por equipamentos complementares de finalização. A mudança nos espaços expositivos trazida pelos novos formatos exigiu também uma mudança na percepção do público, não acostumado à nova abordagem da imagem em movimento, sendo que historicamente se vê que a evolução e a congruência de tecnologias e sua sempre crescente acessibilidade técnica e econômica aproximam, cada vez mais, as técnicas profissionais e aquelas que, no passado, foram denominadas alternativas. Há de se considerar que o agente facilitador e democratizante, nesse caso, não burla as propriedades auráticas da obra de arte individualmente.



Figura 46. *Catherine's room* (Bill Viola, 2001)



Figura 47. *Emergence* (Bill Viola, 2001)



Figura 48. *Quintet of the astonished* (Bill Viola, 2001)



Figura 49. *Silent Mountain* (Bill Viola, 2001)



Figura 50. *Six Heads* (Bill Viola, 2000)

No princípio, o cinema conflitava com a pintura narrativa, ou, como observa Danto, “encerrou-se uma narrativa para a pintura quando o cinema se mostrou muito mais capaz de retratar a realidade do que a pintura. O modernismo começou se perguntando “o que a pintura deve fazer à luz daquele episódio?”⁷⁴. Segundo o autor, esse seria o início da busca de uma nova identidade. Analisando a mudança na tecnologia da imagem em movimento sob uma perspectiva similar, poderíamos iniciar posicionando o

⁷⁴ DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: A arte contemporânea e os limites da história. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006. p. 139.

cinema clássico como base da estrutura narrativa e, mais adiante, o surgimento do vídeo como a forma modernista que concluiria todo o trabalho do cinema de vanguarda realizado até os anos 80. Quando a tecnologia passa a permitir o deslocamento estético da imagem e de suas várias formas de projeção, o rompimento se dá definitivamente. No entanto, a visão do próprio artista remonta à questão inicial: “Esculpindo com o tempo. O tempo é o material básico do filme e do vídeo. Seus mecanismos podem ser câmeras, filmes ou fitas, mas você estará trabalhando com o tempo”⁷⁵. Interessante observar, nas palavras de Viola, que, mesmo parafraseando o cineasta russo Andrei Tarkovski⁷⁶ (1932-1986) acerca dos mecanismos de construção do tempo através da montagem cinematográfica, para ele a ruptura da tecnologia e do *apparat* não alteraram os fundamentos do cinema experimental produzido nas décadas anteriores.

É inegável que a irreverência dos temas do cinema *underground* se transfigurou, a partir do surgimento do vídeo, em outras formas de arte como a de Viola. Warhol conta que Duchamp teria formulado o termo para descrever os filmes de baixo orçamento na abertura de uma exposição na Filadélfia: “a única forma pela qual os artistas poderiam criar algo significativa era ‘*go underground*’⁷⁷, e prossegue: “Quando uso a palavra para descrever nossos filmes, o que quero dizer é que são filmes de baixo orçamento, não hollywoodianos, geralmente produzidos em 16mm...”⁷⁸. Fica claro que as

⁷⁵ VIOLA, Bill. **Reasons for knocking at an empty house**: writings (1973-1994). London: MIT Press, Anthony d’Offay Gallery, 1995. p.232.

⁷⁶ Tarkovski, em sua autobiografia *Esculpir o Tempo*, analisou profundamente a relação montagem/tempo em sua própria obra, sempre tomando como base grandes teóricos, como Kulechov, assim como cineastas que o antecederam na história do cinema russo, como Sergei Eisenstein.

⁷⁷ HACKET; WARHOL, op. cit., p. 60.

⁷⁸ HACKET; WARHOL, loc. cit.

diferenças socioeconômicas das duas eras se manifesta tanto pela proliferação dos museus de arte quanto pela transformação da arte numa certa forma de entretenimento, já que, como visto anteriormente, a convergência das tecnologias aproxima cada vez mais as várias formas de manifestação da imagem em movimento. Consequentemente, a expansão de seu público e a redefinição do termo “espaço público” para sua exposição a partir de valores comerciais parece também promover uma aproximação estética de obras como a de Matthew Barney (**Figura 51**) com a própria hegemonia da indústria. De certa forma, parece haver uma repetição do mesmo, amplificada pelo multiculturalismo vigente e pelas novas formas de coerção da arte em si, transformando os modos de pensamento e promovendo novos agentes facilitadores de uma manifestação artística repleta de possibilidades e em constante mutação.



Figura 51. *The Cremaster Cycle* (Matthew Barney)

CAPÍTULO 4- SOBRE O VÍDEO

“Nenhum início/Nenhum fim/Nenhuma direção/Nenhuma duração.
Vídeo como a mente.”⁷⁹ (Bill Viola)

O cineasta Jean Epstein, em *Ecrits sur le Cinéma*, levanta a questão sobre o modo como se formam as imagens oníricas e as imagens cinematográficas. Seria possível traçar um paralelo entre as duas, não somente pela questão simbólica mas também pelo tempo de construção de cada uma delas, em que se tornaria possível acelerar ou diminuir o ritmo das imagens por efeitos de montagem ou de câmera, diferindo assim do tempo da vida exterior. As características comuns levariam a uma “identidade fundamental de natureza”⁸⁰, já que os dois tipos se colocam como discursos visuais. Essa similaridade defendida por Epstein tentaria deslocar o cinema de sua trajetória narrativa ou subvertê-la em defesa de uma outra em que a subjetividade e o inconsciente do sujeito construiriam uma nova forma, menos superficial, mais obscura e verdadeira. Assim, cineastas como Luis Buñuel e Jean Cocteau mereceriam destaque por *Um cão andaluz* (1928) (**Figura 52**) e *O sangue de um poeta* (1929) (**Figura 53**), respectivamente.

⁷⁹ VIOLA, op. cit., p. 78.

⁸⁰ EPSTEIN, Jean, op. cit., p. 297.

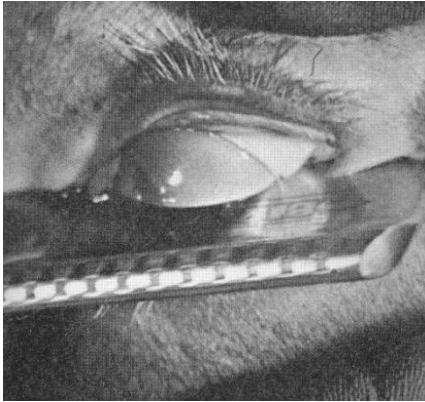


Figura 52. *O cão andaluz* (1928)



Figura 53. *O sangue de um poeta* (1930)

O filme está naturalmente mais apto a reunir as imagens de acordo com o sistema irracional da textura onírica do que segundo a lógica do pensamento da língua, falada ou escrita, em estado de vigília, uma vez que lança mão de imagens carregadas de valências sentimentais⁸¹.

A anulação do romance no cinema era, para Epstein, a busca de uma outra representação visual transformada em narrativa.

O cinema no início do século XX já fazia suas primeiras experimentações com relação à montagem e à narrativa e buscava sua liberdade dentro de uma nova realidade artística proporcionada pelo *apparatus* cinematográfico. Apesar do tom panfletário e hermético de Epstein, a busca por um cinema que aproximasse o pensamento filosófico de sua narrativa não cessou desde as primeiras experiências de Richter. Não só o cinema europeu como o cinema independente e de vanguarda e, mais além, a videoarte a partir dos anos 70 seguiram essa doutrina. As similaridades nas obras de Warhol e Nauman não se mostraram apenas uma coincidência no período, mas marcaram a obra de outros tantos cineastas e videoartistas numa atitude empírica acerca das possibilidades do corpo dentro do espaço diegético. O

⁸¹ EPSTEIN, op. cit. , p. 297.

corpo, não só como estudo da matéria mas como parte de um sistema fenomenológico, capaz de incitar efeitos imediatos de espelhamento entre espectador e filme. Obras como a da cineasta Maya Deren, na década de 40, remetiam diretamente aos temas propostos pelas obras do início do século, herança assimilada por Warhol e Nauman nos anos 60, por Paik e Bill Viola a partir da década de 70. Viola, numa celebração epsteiniana, faria sua narrativa mais usual daquela que seguiria os princípios da subjetividade, valorizando, na montagem e na construção dos planos, os aspectos inconscientes e oníricos referidos anteriormente. Segundo Deleuze, “é pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento. ‘Dê-me portanto um corpo’ é antes de mais nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano”⁸². Os ensaios de Warhol remetiam diretamente ao corpo cotidiano, ao corpo de John Giorno que dorme por cinco horas, por exemplo, um sono inerte, repetido. Em *Sleepers* (1992), **(Figura 54 / Vídeo 28)**, videoinstalação de Bill Viola, o artista trabalhou com o mesmo tema de Warhol: imagens em preto e branco de pessoas dormindo são mostradas em monitores colocados no fundo de sete barris brancos, cheios de água até a borda. Duas percepções sobre o real: Warhol filmou *Sleep* simplesmente porque achou bela a maneira como John Giorno dormia, assim como achava belas as celebridades ou o mundo *fashion*; Viola filmou *Sleepers* na intenção de se aproximar da “arquitetura” do tempo inconsciente, o tempo remetendo ao espaço e o espaço remetendo ao tempo, a imersão numa outra atmosfera, a densidade líquida remetendo à densidade da própria lente, à profundidade e à distância. É incontestável a

⁸² DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. p.227.

influência da primeira obra na segunda, sua similitude se manifesta em corpo e tempo, sua variante em sua forma (barris e água), no entanto as forças geradoras de ambos eram diferentes. A partir dessa análise, é evidente que a evolução tecnológica permitiu que a imagem em movimento pudesse chegar a tal ponto que seus suportes pudessem estar imersos, por exemplo, em barris cheios de água. Até que o vídeo se tornasse um meio mais acessível do que o cinema, a subjetividade de sua retórica se continha na questão da imagem. Quando Warhol afirma seu desejo de ser máquina e Viola propõe o “vídeo como a mente”, percebe-se a necessidade de ambos de transcenderem o tema proposto nas obras a partir da função das coisas mesmas, seja na representação do corpo, seja pela função dos objetos. Em *Video black – The Mortality of the Image*, Viola expõe sua visão:

Em algum lugar existe uma câmera de vídeo ligada há vinte anos. Ela é rígida, seu olho não pisca e varre incansavelmente a imagem de uma área de estacionamento em algum lugar, testemunha silenciosa de todas as idas e vindas nas últimas duas décadas. Ela vê o mesmo homem sair de seu carro toda manhã, seu corpo gradualmente se curvando, cada vez menos resistente à gravidade, assim como seu passo ficando mais lento com a ação do tempo. Ela registra a marcha incansável dos dias e noites, as mudanças cíclicas da lua e do sol, o crescimento das árvores, e as variações incessantes do tempo com a acumulação de suas marcas severas. Vê o desfile de moda do design de carros e roupas, e testemunha a prova das intenções e impulsos humanos na abrupta mudança da matéria na paisagem. Entretanto, essa eterna observadora não tem histórias para contar, nenhum depósito de sabedoria, nenhum conhecimento sobre as principais amostras. Presa dentro de um grande e imutável Agora, não possui noção de passado ou futuro. Sem uma memória que lhe dê vida, os eventos vibram na superfície da imagem por uma fração de segundo e se perpetuam em imagens residuais, desaparecendo para sempre sem deixar rastro. Hoje ela será desligada, o mundo cessará num abrupto ponto de corte, assim como todos os fins, e um novo modelo de câmera tomará seu lugar. Em outra

sociedade, essa câmera, com sua existência acumulada, seria elevada a um objeto de poder para ser venerada e recompensada. No mínimo, os tubos das câmeras como essa deveriam ser instalados num santuário com a esperança de que algum dia alguma tecnologia futura pudesse extrair de sua superfície o resíduo de uma experiência de vida. O evento de hoje passará somente como um notícia.⁸³

Interessante notar que, nesse texto, o autor parece traduzir não só o desejo de ser máquina de Warhol, mas a amplificação das possibilidades da própria máquina ou sua humanização, por assim dizer, através de uma memória cerebral. Em alguns *Screen Tests*, Warhol costumava ligar o equipamento e retirar-se do ambiente, deixando seu personagem a sós com a câmera, caso do *Screen Test* de Susan Sontag, por exemplo (**Vídeo 29**). Nesse sentido, a ausência do agente que consolida a hierarquia cinematográfica, ou, mais exatamente, o olho que delimita e controla o espaço diegético e seus elementos seria o olho da própria câmera. Seja na simetria da montagem ou nos longos *loops* utilizados em suas videoinstalações, pode-se notar o desejo de Viola por uma percepção que acompanhe mais de perto os processos da mente, que se aproxime de uma sensorialidade imagética, culminando na representação original de sua obra. Em sua análise sobre os *Screen Tests*, Ismail Xavier tece a relação entre tempo e montagem:

A experiência revelatória dissolve-se na banalidade da imagem, e a decupagem clássica não recupera seus direitos [...] o objeto do dito é o próprio cinema e suas relações com o mundo [...] repõe a questão original de 1895: o que é o cinema além da mera repetição da aparência visual do mundo?⁸⁴

⁸³ VIOLA, op. cit., p. 197.

⁸⁴ XAVIER, op. cit., p. 104.

O que é dito pelo autor a respeito da obra de Warhol caberia perfeitamente ao sistema de montagem de Viola: o vetor principal de ambos é a repetição. Já Otto Neumaier observa que é impossível se prender à questão temporal nos trabalhos de Viola, pois ninguém ficaria observando o trabalho por 12 horas, mesma problemática inerente aos longos e repetitivos filmes de Warhol. O próprio Warhol afirmava ter feito os *Screen Tests* na intenção de quebrar os paradigmas da edição televisiva: “são essencialmente as mesmas tramas, os mesmos planos, os mesmos cortes repetidamente”⁸⁵. Voltamos, então, à mesma questão: a forma de exposição da mesma imagem que se repete. Seria realmente desagradável ver uma retrospectiva dos *Screen Tests* numa sala de cinema – sua exposição em um novo formato só foi possível devido à evolução tecnológica. Vimos, na análise de *Empire*, a questão do “tempo restaurado à consciência”⁸⁶, um tempo que, grosso modo, poderia parecer lento demais dentro da estrutura fílmica, mas que, a partir da experiência fenomenológica, se transforma em tempo contemplativo. Assim, também em Viola a contemplação passa a ser inerente à narrativa, porém em outros trabalhos há uma estrutura de montagem diversa do primeiro, operando através da repetição de planos com significados semelhantes dentro de um mesmo tema, criando, assim, a densidade através da acumulação.

⁸⁵ HACKET; WARHOL, op. cit., p. 64.

⁸⁶ DANTO, Arthur. O filósofo como Andy Warhol. Tradução: Nara Beatriz Milioli Tutida. *Ars* / publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. v.1, n.4. São Paulo, 2004. p. 103.

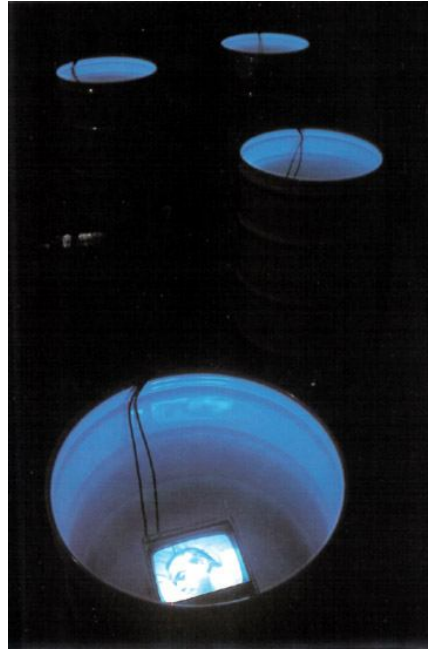


Figura 54. *Sleepers* (Bill Viola, 1992)

Neste ponto, vale retornar à análise do *gestus* proposta por Deleuze. Segundo o autor, existe um outro corpo no cinema, aquele que remete a um corpo sagrado, aquele que pode ser adornado e se imbuir de um aspecto iniciático e litúrgico. Esse outro corpo, o corpo adereçado de elementos, propõe em sua atuação uma narrativa simbólica através da noção brechtiana do *gestus*, definido como “[...] o desenvolvimento das atitudes nelas próprias e nessa qualidade, [que] efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel”⁸⁷. Essa questão permeou o trabalho de Bill Viola desde o princípio, certamente pela influência de artistas da *body art* como Vito Acconci (**Figura 55**), Terry Fox (**Figura 56**) e Dennis Oppenheim (**Figura 57**). Nos primeiros trabalhos, o artista coloca seu próprio corpo a serviço da obra, e essa

⁸⁷ DELEUZE, op. cit., p. 231.

questão se enquadra na liturgia, no adereçamento da composição do personagem em função do tema proposto por cada trabalho. Mesmo que ele seja mínimo, como em *Migration* (**Figura 58 / Vídeo 30**), de 1976, em que o artista permanece sentado imóvel durante os 5 minutos de duração do vídeo, é um gesto que tem a intenção mimética da transfiguração de Viola no reflexo da gota d'água. A mesma questão é tema de *Reflecting Pool* (**Figura 59 / Vídeo 31**), de 1977, em que a função do artista/protagonista se resume a dar um salto, pular na piscina e sair dela. Em ambos os casos há uma definição explícita de intenção nas atuações a partir da interação com os objetos e com o espaço. Mais tarde, em *The Greeting* (**Figura 60**), (1995), o artista passou a trabalhar pela primeira vez com atores e, segundo ele mesmo, tinha a intenção de trabalhar com as emoções da forma mais pura e simples – para isso, retirou o contexto e a narrativa. O desafio de Viola foi enorme, e o artista relatou assim sua experiência:

Era realmente estranho. Me deixou desconfortável. Digo, eu não gosto de dizer às pessoas o que fazer. Para mim a circunstância ideal é quando todos têm a consciência interior para fazer algo e aquilo é o correto para todos naquele momento. É por isso que sempre fui arrastado para o que é chamado de documentário ou *vérité filmmaking*, em que a realidade é contínua e a câmera permite que você percorra aquela onda sem precisar controlá-la.⁸⁸

Viola vivia, nesse momento, a transposição da atuação natural ou documental para o *gestus* do outro, a passagem da herança da representação de seu *Self* para novos personagens que ele não poderia representar. É interessante notar que, tendo a videoarte fundamentado suas raízes na *body art* e na facilidade tecnológica da ação documental até então,

⁸⁸ VIOLA, BILL. **Going Forth By Day**. Catalog. Berlim: Deutsche Guggenheim, 2001. p.105.

pôde-se perceber o interesse do artista por temas que permeariam a cinematografia clássica, com a inserção de cenários e atores. Nesse mesmo momento, iniciava-se a transposição do cinema para sua era digital, especialmente no trabalho de Viola, que nunca explorou o suporte do vídeo numa abordagem puramente tecnológica como outros artistas.

Warhol vivenciou o mesmo incômodo de Viola acerca da relação com seus personagens: dizia-se embaraçado em deixar que as pessoas o vissem com uma câmera e só se sentiu realmente confortável quando filmou o sono de John Giorno. Mais tarde, faria também outras experiências ficcionais utilizando atores nos filmes. Assim, a relação de artistas oriundos de outras áreas que não a puramente cinematográfica denota, ao mesmo tempo, não só a falta de experiência no manejo de elementos tradicionais ao meio, mas também a ausência de seus próprios *gestus* enquanto cineastas. Segundo Pirandello, “a câmara representa com sua sombra diante do público, e ele próprio deve resignar-se a representar diante da câmara”. Nessa citação de 1927 a respeito do *apparatus* cinematográfico, o autor transfere à câmera o poder absoluto da narrativa, levando-se em conta, é claro, que no início do século XX o cinema tomava mais espaço do teatro a cada dia e transformava as técnicas de representação vigentes. O poder atribuído à câmera, não só no texto de Pirandello mas também na citação de Viola – “A Mortalidade da Imagem” –, assim como os constantes abandonos da câmera “viva” de Warhol, leva à reflexão sobre a própria função do aparelho técnico ou, como Walter Benjamin comentaria também no início do século XX, fazer desse “gigantesco aparelho o objeto das inervações humanas”⁸⁹. Portanto, a

⁸⁹ BENJAMIN, op. cit., p. 174.

constante busca por uma linguagem que expressasse a visão do artista através da imagem em movimento, ou seja, a tradução de uma linguagem que buscasse sua identidade na totalidade do fazer artístico da vanguarda de cada época, retoma constantemente a origem da criação do instrumento que se molda às novas realidades.



Figura 55. *Remote control* (Vito Acconci, 1971)



Figura 56. *Tonguings* (Terry Fox, 1971)

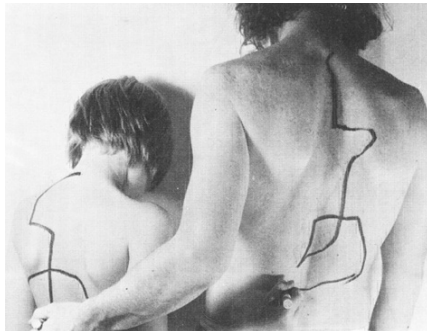


Figura 57. *Feedback* (Dennis Oppenheim, 1971)



Figura 58. *Migration* (Bill Viola, 1976)



Figura 59. *Reflecting pool* (Bill Viola, 1977)



Figura 60. *The greeting* (Bill Viola, 1995)

CAPÍTULO 5- SOBRE INSTALAÇÃO

“O que me interessa é a experiência de combinar esses dois tipos de informação, a informação física e a informação visual ou intelectual. A experiência está na tensão entre as duas, no fato de não conseguir juntá-las.”⁹⁰ (Bruce Nauman)

Bruce Nauman realizou experiências importantes em seu trabalho com o corpo, alcançando uma originalidade ímpar. Em 1966, produziu *Self-Portrait as a Fountain* (**Figura 61**) e *The Artist as a Fountain* (**Figura 62**), duas fotografias, sendo a primeira feita em estúdio e em cores e a segunda em preto e branco em externa. Em ambas o artista solta um jato d’água pela boca posando como se fosse uma estátua. É clara a referência à fonte de Duchamp nessas fotografias, e Nauman incorpora o tema permitindo duas linhas de análise: a primeira seria uma transmutação do tema “fonte”, assim como na interpretação duchampiana, em que o artista se coloca na posição do próprio *ready-made* e, por outro lado, o artista incorporando em *still* a referência clássica à questão escultórica. Mais do que uma performance, a utilização do corpo como suporte seria uma questão essencial no trabalho do artista. Em *Art Make-Up* (**Figura 63 / Vídeo 32**), de 1968, ele se cobre de cor continuamente “manipulando a materialidade sensual da tinta ao mesmo tempo que expressa suas apreensões com relação à pintura”⁹¹, o artista

⁹⁰ LEONZINI, Nessia; TONE, Lilian. **Círculo fechado: filmes e vídeos de Bruce Nauman**. Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. p.7.

⁹¹ LEONZINI, op. cit., p.14.

aplicou quatro cores sobre o corpo, uma de cada vez, e a cada aplicação os tons iam se alterando, o que resultava num achatamento do rosto em virtude de as cores serem sólidas. Nauman completa: “O achatamento em si era um outro tipo de máscara”⁹². É recorrente, em seu trabalho, colocar o próprio corpo à prova de várias experiências sensoriais, ele sempre se mimetiza criando um reflexo de Nauman como que num sacrifício, sendo espiado pela câmera e sua presença imagética intensifica a experiência sensorial.



Figura 61. *Self portrait as a fountain* (Bruce Nauman, 1966)



Figura 62. *The artist as a fountain* (Bruce Nauman, 1966)

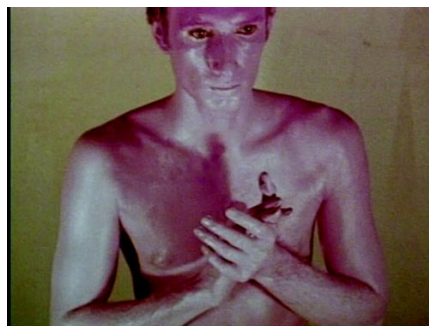


Figura 63. *Art Make-Up* (Bruce Nauman, 1968)

Na instalação *The Consummate Mask of Rock* (**Figura 64**), de 1975, Nauman expôs uma série de 16 cubos de pedra caucária, organizados em pares no chão da galeria. Folhas datilografadas com o texto foram montadas na entrada da instalação e impressas no catálogo. O texto se baseia em 17

⁹² Ibid., p.15.

palavras que, combinadas, formam 21 frases e quatro textos distintos, que, conceitualmente, tentam exprimir vários significados para a palavra máscara. As palavras são, na ordem do texto: “máscara”, “fidelidade”, “verdade”, “vida”, “disfarce”, “dor”, “desejo”, “necessidade”, “companhia feminina”, “nada”, “disfarce nulo”, “infidelidade”, “indolor”, “almíscar/espuma”, “pessoa”, “morrer”, “exposição”⁹³.

Dentre as 21 frases, Michael Auping destacou cinco que resumiriam o sentido da obra:

14. Essa é a necessidade da dor que distorce minha máscara e conduz a mensagem da verdade e fidelidade à vida.
15. Essa é a verdade que distorce minha necessidade por uma companhia feminina.
16. Essa é a distorção da verdade mascarada por minha necessidade da dor.
17. Essa é a máscara da minha necessidade da dor angustiada pela verdade e pela companhia feminina.
18. Essa é minha máscara de dor que falha em tocar minha face mas paira sobre a superfície da minha pele, dos meus olhos, dos meus dentes, da minha língua.⁹⁴

Se o desejo de Warhol de “permanecer um mistério” se esconde atrás das máscaras de seus *portraits*, em Nauman isso se exprime através de seu próprio corpo e da utilização de meios diversos ou dos *raw materials*, como ele próprio denomina. Conceitualmente, o artista pulveriza o cerne de suas questões no vídeo, nas instalações, nas esculturas ou nos textos e permite leituras diversas sobre um mesmo tema, repetindo e remodelando as questões numa espécie de variações esculturais. O próprio Nauman definiria

⁹³ KRAYNAK, Janet. **Please pay attention please**: Bruce Nauman’s words: writings and interviews. Cambridge: MIT, 2003. p. 86.

⁹⁴ AUPING, Michael; DEXTER, Emma. **Bruce Nauman**: raw materials. Catálogo da Exposição. Londres: Tate Publishing, 2004. p. 14.

sua abordagem a respeito da linguagem: “Eu penso que o ponto em que a linguagem passa a ser útil como ferramenta de comunicação é o mesmo em que a poesia e a arte acontecem”⁹⁵. A configuração simétrica dos cubos de pedra e a combinação das palavras escolhidas pelo artista configuram a tensão entre material e emocional, entre público e privado, interior e exterior, transmissor e receptor. As caixas-mercadoria de Warhol (**Figura 65**) e os cubos de pedra de Nauman estariam, assim, revestidos ou mascarados de formas distintas: em Warhol, a máscara é formada pela própria realidade, por sua função comercial (caixa de sabão) revestida por ela mesma em caixas de madeira, o simulacro já é uma máscara; nos cubos de Nauman, a máscara é dada pela percepção de quem os vê após a leitura dos textos formados, que remetem às várias máscaras possíveis dentro do jogo linguístico, ou seja, dois usos distintos da linguagem.



Figura 64. *The Consummate Mask of Rock* (Bruce Nauman, 1975)



Figura 65. Reproduções de caixas de sopas Campbell's na Factory (1964)

Nauman, artista profundamente interessado em novas formas musicais, literatura, fenomenologia e no estudo do comportamento, assim como em arte conceitual, teve, nos filmes de Warhol, influência no que diz respeito à construção de um tempo real, na percepção de que aqueles personagens estavam realmente ali, na formulação de uma presença através da destruição

⁹⁵ AUPING, op. cit., p. 21.

da irrealidade clássica. No entanto, a influência das obras do ensaísta e dramaturgo Samuel Beckett⁹⁶ e de Wittgenstein⁹⁷ em seu trabalho proporcionou uma abordagem narrativa original em que o artista constrói núcleos de linguagem através dos textos e de sua repetição.

World Peace (Figura 66), videoinstalação realizada em 1996, traça as similaridades e diferenças fundamentais com os *Screen Tests*. Composta de cinco projeções individuais numa sala (uma mulher fumando um cigarro; um homem em frente a vários microfones; uma mulher atrás de um apoio para livros; um senhor de óculos; uma jovem e duas mulheres que conversam através de linguagem de sinais), as imagens foram captadas em vários ângulos de câmera, revelando somente o rosto ou, no máximo, os protagonistas em plano americano. O som de cada vídeo revela sempre a mesma frase baseada nos verbos “falar” e “ouvir”, acrescidos de pronomes, formando o seguinte texto:

Eu falarei. Você ouvirá. Você falará. Eu ouvirei. Eu falarei. Ele ouvirá. Ele falará. Eu ouvirei. Você falará. Eles ouvirão. Eles falarão. Vocês ouvirão. Nós falaremos. Eles ouvirão. Eles falarão. Nós ouviremos. Vocês falarão. Eles ouvirão. Eles falarão. Vocês ouvirão. Eu falarei. Eles ouvirão. Eles falarão. Eu ouvirei. Eu falarei. Você ouvirá. Você falará. Eu ouvirei...⁹⁸

e assim sucessivamente. A interpretação e o volume de voz de cada protagonista variam constantemente, construindo sentidos diferentes para as frases e sua combinação com as outras. *World Peace* é, em sua essência, uma crítica ao cenário político internacional e à falta de comunicação entre os líderes das nações, ilustrando as várias impossibilidades criadas ao longo

⁹⁶ O escritor, poeta e dramaturgo irlandês Samuel Barclay Beckett (1906-1989).

⁹⁷ O filósofo austrobritânico Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889-1951), que baseou seu trabalho na lógica, filosofia da matemática, da mente e da linguagem.

⁹⁸ AUPING, op. cit., p. 60.

das conversações e negociações políticas. Mais do que isso, assim como em seus trabalhos com neon, Nauman coloca a tensão existente entre o público e o privado na sociedade contemporânea.



Figura 66. *World Peace* (Bruce Nauman, 1996)

O interesse do artista pela psicologia, mais especificamente pela obra do psicanalista Frederick Perls (1893-1970) e suas pesquisas na área da organização perceptiva, auxilia a compreensão de alguns aspectos de sua obra, como o próprio artista explica:

O que me interessava era a idéia de enfrentar as resistências, seja qual for a causa dos problemas, física, social ou no trabalho. Em outras palavras, não tentar evitar a resistência. Você vai direto ao ponto, tenta analisar as partes que são desconfortáveis. Você pode alcançar essas coisas fisicamente e com certeza alguns bloqueios mentais serão liberados, ou pode alcançá-los mentalmente, utilizando a linguagem e então certos bloqueios físicos serão solucionados – ou pelo menos você reagirá fisicamente a certas rupturas no padrão mental. Eu sempre pensei que era uma abordagem interessante, mesmo se você pensar em termos de escultura.⁹⁹

O texto de Nauman revela a escolha explícita pelo sistema de tensão e pelo choque presente na maior parte de seus trabalhos: nota-se que a base intelectual escolhida por ele como ferramenta conceitual permeia

⁹⁹AUPING, op. cit., p. 14.

inevitavelmente a escolha dos temas. O artista iniciou sua carreira no auge da fase pop americana, mas sua própria atitude de isolamento, seu modo de vida, independente de ter morado em São Francisco ou Nova York, determinou sua trajetória conceitual e, por vezes, minimalista. A apropriação do público por Warhol se coloca, dessa forma, em um sentido diametralmente oposto à obra de Nauman, que partiria dos estados interiores na mesma intenção. A escolha de temas como presença e ausência, público e privado, perseguição e cilada, as fronteiras entre exteriores e interiores e a violência como ferramenta seriam adotados por ambos, cada um à sua maneira.

Partindo desse ponto, encontramos características correlatas de ambos os artistas em duas obras específicas. Em *One Hundred Live and Die* (**Figura 67**), de 1984, instalação realizada em neon, Nauman realiza o jogo linguístico combinando os verbos “viver” e “morrer” com outros verbos e palavras, como no exemplo que se segue: “Viver e Morrer. Morrer e Morrer. Cagar e Morrer. Mijar e Morrer. Comer e Morrer. Dormir e Morrer. Amar e Morrer. Odiar e Morrer. Foder e Morrer. Falar e Morrer. Mentir e Morrer. Ouvir e Morrer. Chorar e Morrer. Beijar e Morrer”¹⁰⁰ e assim sucessivamente, trocando ainda o verbo “morrer” por “viver”. Warhol, em 1962, se apropria da capa do jornal *New York Mirror* e produz *129 Die in Jet (Plane Crash)* (**Figura 68**), iniciando uma fase em que teria como tema acidentes de carro, suicídio, tragédias e mortes de ícones da sociedade americana (**Figuras 69, 70 e 71**). Nada seria mais violento do que transformar em arte a tragédia de uma sociedade hegemônica e perfeccionista, elevando sua obscuridade ao nível artístico, corrompendo o sistema em sua superfície. Ludwig Wittgenstein, em suas

¹⁰⁰ AUPING, op. cit., p. 36.

pesquisas sobre a natureza da linguagem, afirmava que “as fronteiras da minha linguagem são as fronteiras do meu mundo”¹⁰¹, no *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). Esta obra trata da natureza da relação entre a linguagem e a realidade, propondo a imersão completa no problema, através de questionamentos, até o completo esgotamento da questão. Wittgenstein considerava que a linguagem do sujeito deveria ser analisada a partir de seu contexto sociocultural, denominado por ele como “jogo da linguagem”. Essa questão se aplicaria, nesse caso, não só à produção dos dois artistas como à própria sociedade em que ambos se encontravam, ou seja, um período repleto de questionamentos políticos e sociais, ou, como define a historiadora Janet Kraynak, um período marcado pela “[...] necessidade de identificar a relação entre o campo de ação humano e enormes forças institucionais (incluindo a linguagem)”¹⁰² e pelo “passo acelerado da sociedade da informação, em que o campo de ação da linguagem se expandiu, no sentido de um modelo potencial não só de representação ou significação, mas da vida social em si”¹⁰³.

¹⁰¹ AUPING, op. cit., p. 9.

¹⁰² KRAYNAK, op. cit., p. 20.

¹⁰³ Ibid., p. 20.



Figura 67. *One Hundred Live and Die* (Bruce Nauman, 1984)



Figura 68. *129 Die in Jet (Plane Crash)* (Andy Warhol, 1962)



Figura 69. *Electric chair* (Andy Warhol, 1967)



Figura 70. *Four Jackies* (Andy Warhol, 1964)



Figura 71. *Green Burning Car* (Andy Warhol, 1963)

Logo no início de sua carreira, Nauman se dispôs a usar o próprio corpo como instrumento de seu trabalho. Partindo de seu isolamento no estúdio e de posse de um *portapak*, estabeleceu de imediato em seus temas a relação com a obra de Samuel Beckett. Em *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (**Figura 72**), de 1968, Nauman determina um plano aberto em câmera fixa no estúdio, demarca linhas no chão e, com os braços para trás e o corpo curvado para frente, caminha por esse espaço delimitado por uma hora, tempo de duração do vídeo. Beckett ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1969 justamente por seu sistema de raciocínio circular, que determinava uma estrutura de ciladas e confinamento em seus textos, inspiração para a maior parte dos vídeos produzidos por Nauman nessa fase. A repetição de movimentos e a câmera fixa são temas recorrentes nesse período, e a delimitação do plano pelo artista determina a área de atuação como se fosse um palco ou como “um campo inflexível de significado escultórico para o movimento e arranjo da figura dentro de sua janela”, como definiu a curadora e crítica de arte

Constance Lewallen¹⁰⁴. Um maior aprofundamento na obra do autor revela as semelhanças de abordagem conceitual entre as obras, assim como dos personagens. Em entrevista de 1949, o autor discorre sobre a “arte do impossível”: “A expressão de que não há nada para se expressar, nada com o que se expressar, nenhum poder para expressar, nenhum desejo de expressar, juntamente com o desejo de expressar”¹⁰⁵, o que, para ele, deve ser entendido como a “exploração da impotência”¹⁰⁶, qualidade que considerava essencial em seu trabalho. O jogo conceitual de Beckett, calcado nos temas da espera inútil, do gozo e do prazer e numa abordagem antinaturalista, abre caminho para o entendimento sobre as escolhas de Nauman. *Clown Torture (Figuras 73 e 74)*, instalação realizada por Nauman em 1987, é composta de projeções em três paredes, sendo duas projeções em uma delas e quatro monitores em cada uma das outras. A obra mostra as desventuras de um palhaço em quatro situações distintas: *Palhaço com peixe dourado* (o palhaço equilibra um aquário com um peixe dourado na ponta de uma vara, pressionando-o contra o teto), *Palhaço com balde d'água* (um balde cheio de água é colocado em cima de uma porta, e sempre que ela é aberta a água é derramada sobre sua cabeça), *Palhaço cagando* (uma câmera é posicionada como câmera de segurança num banheiro público, o palhaço está sentado no vaso sanitário) e *Pete e repete*. Todos os vídeos são montados em *loop*. A dimensão trágica dos trabalhos remete não só à questão da máscara presente em *Art Make-Up*, mas principalmente à

¹⁰⁴ LEWALLEN, Constance M. **A rose has no teeth**: Bruce Nauman in the 1960's. Berkeley: University of California Press, 2007. p. 182.

¹⁰⁵ CROSS, Susan. **Bruce Nauman**: theaters of experience. Catálogo da Exposição. Berlim: Guggenheim Museum Publications, 2003. p. 55.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 55

construção de uma narrativa incômoda e ridicularizante tendo, como figura central, um personagem já fadado a esse perfil. O que Nauman promove com essa obra é a amplificação do tema levado ao extremo, como no jogo da linguagem em *Pete e Repete*: “Pete e Repete estavam sentados numa cerca. Pete caiu. Quem Ficou? Repete. Pete e Repete estavam sentados numa cerca. Pete caiu. Quem Ficou? Repete. Pete e Repete estavam sentados numa cerca...”¹⁰⁷, e assim continuamente até o personagem se irritar e gritar “Não. Não. Não. Não. Não.”, por vezes pula, grita ou se debate no chão. O artista explica o trabalho:

Interessei-me pela idéia do palhaço porque existe uma máscara, que se torna uma ideia abstraída da pessoa. Não é ninguém em particular; é somente a ideia de uma pessoa. E, por essa razão, porque os palhaços são abstratos em certo sentido, eles se tornam extremamente desconcertantes. Você, eu, nós não conseguimos nos conectar com eles. É difícil estabelecer algum tipo de contato com os palhaços circenses, há muita crueldade e maldade. Não se conseguiria fazer isso sem maquiagem, pois as pessoas não tolerariam, é demasiado cruel. Mas no circo, é permitido, ainda é divertido.¹⁰⁸

O conjunto dos vídeos alcança a tensão pretendida pelo artista ao polarizar a condição do personagem entre tortura, armadilha, repetição, raiva e exposição pública, veladas pela máscara do palhaço. Como o próprio artista diz, ainda é possível ser engraçado em um circo, mas, ao deslocá-lo para tais situações e ambientes, sua impotência e sua humanização, por assim dizer, se transmutam imediatamente.

¹⁰⁷ LEONZINI, op. cit., p. 54.

¹⁰⁸ Ibid., p. 26.



Figura 72. *Slow Angle Walk* (Bruce Nauman, 1968)



Figura 73. *Clown Torture* (Nauman, 1987)



Figura 74. *Clown Torture* (Nauman, 1987)

No ano de 1965, Warhol trabalharia pela primeira vez com o *portapak*, realizando uma videoinstalação no hotel Waldorf-Astoria em Nova York, que consistia na gravação do próprio evento e sua retransmissão em monitores espalhados naquele mesmo espaço, além da projeção de *Outer and Inner Space*¹⁰⁹ (**Figura 75 / Vídeo 33**), estrelado por Edie Sedgwick. A originalidade da instalação e sua forma, baseadas no conceito já estabelecido de seu trabalho, dizem respeito ao que estava ali mesmo, a um circuito fechado tendo como foco as relações fundamentadas num círculo social determinado pela visão do artista, uma armadilha de relações, por assim dizer.

¹⁰⁹ Curta-metragem dirigido por Andy Warhol em 1965; 33 min, p&b. 16mm.



Figura 75. *Outer and Inner Space* (Andy Warhol, 1965)

Nauman, entre 1969 e 1970, produziu duas instalações usando como base as transmissões ao vivo e remetendo a vigilância e armadilha, *Video Surveillance Piece (Public Room, Private Room)*¹¹⁰ (**Figura 76**) e *Live-Taped Video Corridor*¹¹¹ (**Figura 77**), ambas montadas em pequenos espaços, colocando a câmera na posição de observadora do ambiente, registrando os acontecimentos daquele espaço. Em 2001, repetiu o mesmo conceito em *Mapping the Studio (Fat Chance John Cage)*¹¹² (**Figura 78**), em que o artista deixava uma câmera com sistema infravermelho, capaz de gravar na ausência de luz, ligada por várias noites em seu estúdio, em sete enquadramentos diferentes, o que resultou numa instalação com sete projeções em paredes. Nauman detectou uma infestação de ratos do campo no estúdio, decidiu então colocar um gato para espantá-los e registrar o fato. Mais que uma simples paródia de uma estória em quadrinhos ou de um desenho animado, a instalação é mais um convite à expiação, armadilha, perseguição e exposição. O artista continuou trabalhando no estúdio durante o dia e gravava os vídeos à noite. O cenário do artista, ou seja, o habitat

¹¹⁰ “Obra de Vídeo para Vigilância (Sala Pública, Sala Privada)”

¹¹¹ “Corredor de Vídeo Gravado ao Vivo.”

¹¹² “Mapeando o Estúdio (Sem Chance John Cage).”

natural de seu trabalho passou a ser o habitat de outros seres, que faziam uso do ateliê com outro propósito, em meio às suas obras.



Figura 76. *Video Surveillance Piece (Public Room, Private Room)* (1969-70)



Figura 77. *Live Taped Corridor* (1969-70)

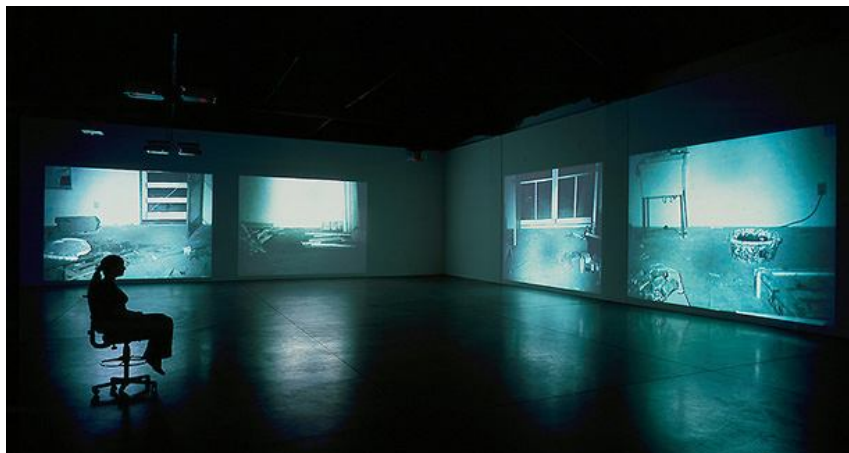


Figura 78. *Mapping the Studio (Fat Chance John Cage)* (Bruce Nauman, 2001)

A obra de Bruce Nauman perpassa a linha temporal contida na maior parte das publicações sobre arte. Sua atemporalidade se concretiza num fazer artístico que denota uma busca incansável pela completude, um aprofundamento constante em temas importantes para todo o conjunto da

arte contemporânea e extravasa, de certa forma, a questão do suporte, possibilitando a transformação de conceitos esculturais e textuais em imagens-movimento. Os elementos que possibilitariam um diálogo entre as obras de Warhol e Nauman são aqueles inerentes àquela época, tanto históricos quanto culturais, no entanto, podemos afirmar que nenhum artista contemporâneo a qualquer um dos dois não tenha Nauman como referência ou objeto de estudo.

CAPÍTULO 6- SOBRE A SUPERFÍCIE

“Imagine um olho não governado pelas leis da perspectiva, um olho livre de preconceitos da lógica da composição, um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas que deve conhecer cada objeto encontrado na vida.”¹¹³ Bqq, CC e)

O olhar do cineasta Stan Brakhage sobre o mundo reflete a visão de seu tempo. Durante as décadas de 40 e 50 nos Estados Unidos, quando o expressionismo abstrato se consolidara, resgatando a celebração do *Self* enquanto formador de uma arte mais pura e verdadeira, ou, como nas palavras de seu grande defensor, o crítico de arte Clement Greenberg, “um imperativo que vem da história”¹¹⁴, até o cinema e a utilização de seu *apparatus* sofriam a influência do olhar estabelecido.

Em seus filmes, Brakhage (**Figuras 79, 80, 81 / Vídeos 34, 35, 36**) procurava quebrar todas as regras técnicas impostas pelo cinema comercial, além de defender sua subversão, na mesma intenção de busca dos resultados óticos alcançados pelos pintores expressionistas abstratos. A questão da planaridade da tela defendida arduamente por Greenberg e seus seguidores proporcionou a esse cinema de vanguarda características abstracionistas, transformando cada plano num conjunto de sensações em que as pinceladas e os traços de tinta derramados sobre a tela, então usuais, eram substituídos

¹¹³ BRAKHAGE, Stan. Metáforas da Visão. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes. p. 341.

¹¹⁴ DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odyseus Editora, 2006. p. 133.

por variações técnicas adquiridas com o total despreendimento do procedierramento padrão e do olhar convencional. Brakhage defendia o uso da câmera na mão, a velocidade de captação inferior a 24 quadros por segundo (que provoca uma imagem “borrada”), assim como a ruptura com os padrões de fotografia, ou seja, usar filmes *daylight* (adequados para filmagens diurnas) em filmagens noturnas ou filmes fora do prazo de validade, além da intervenção direta no negativo através de ranhuras e desenhos.



Figura 79. *Mothlight* (Brakhage, 1963)



Figura 80. *Water for Maya* (Brakhage, 2000)



Figura 81. *Preludes #03* (Stan Brakhage)

Philippe Dubois, um dos principais pesquisadores da atualidade no campo da estética da imagem e da figura, defende que o cinema, por não existir efetivamente em imagem real, já nasceu como ficção. Por não existir

enquanto “objeto ou matéria”¹¹⁵, amplia as possibilidades subjetivas do meio e desloca a imagem-movimento para o nível da imagem mental. Sua concretude se materializaria na tira de celulóide, e dentro dessa análise pode-se perceber que as experiências dos primeiros “autores cinematográficos”, ou seja, aqueles que utilizariam o meio como forma de pensamento filosófico sobre o próprio meio, são sempre amplificadas pelo desejo de aproximar a função da imagem-movimento da função da obra de arte enquanto espaço bidimensional. Na obra de Brakhage, o fotograma passa a ser objeto do próprio filme: além de realizar interferências fisicamente, desenhando, alterando e interferindo na tira de celulóide, o artista manipulava o *apparat* de forma transgressora, desafiando os padrões industriais.

Interessante notar que, mesmo diante do radicalismo de Brakhage, da ruptura do olhar convencional, o que ocorreria depois com o surgimento da Pop Art e dos *Screen Tests* de Andy Warhol seria um outro olhar em que a subtração total de todos os elementos defendidos por Brakhage daria a tônica do novo trabalho. Assim como o primeiro seguira fielmente alguns preceitos expressionistas, os filmes de Warhol, com suas câmeras fixas e longos planos-sequência, seguiam também o dogma Pop conduzindo seu olhar para o interior do plano, mais especificamente para os protagonistas, em um ato, como diz Arthur Danto, de “transfigurar emblemas da cultura popular”¹¹⁶ – transfiguração esta a ser entendida, segundo o autor, no conceito religioso, como “adoração do comum, como em uma manifestação

¹¹⁵ DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 63.

¹¹⁶ DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006. p. 142.

original”¹¹⁷ ou “adorar um homem como a um Deus”¹¹⁸. A presença da produção pictórica da Pop Art no Warhol cineasta se manifestou com o mesmo rigor dos enquadramentos das pinturas e serigrafias que, sendo representação de objetos ou pessoas, muito raramente denotavam um padrão de movimento como nos traços abstracionistas e seguiam claramente algumas regras do *design* e da publicidade da época. A vanguarda necessitava, naquele contexto, de ações que apagassem as gerações anteriores ou que confrontassem padrões que parecessem definitivos, como ocorrido em 1953, quando o artista pop Robert Rauschenberg apagou um desenho do expressionista Willem De Kooning¹¹⁹ (**Figura 82**). Sobre o fato, Leo Steinberg teceu o seguinte comentário:

Aquele ato abriu as portas da arte para todos os pretendentes a artista sem talento para o desenho. Essa abertura de portas teria acontecido de qualquer forma fosse através da animação digital, vídeo, instalação etc. Mas Rauschenberg antecipou e legitimizou o processo no contexto da arte. Agora a destreza da mão pode ainda ser admirada para tocar piano, pequenos roubos ou tricotar, mas na produção de imagens a importância da destreza no desenho passou. Nesse sentido, Rauschenberg estava exterminando mais que De Kooning.

E completa: “De repente eu entendi que o fruto do trabalho de um artista não precisa ser um objeto. Poderia ser uma ação, algo feito uma vez de modo inesquecível... como um crime perfeito ou uma boa ação”. Pode-se perceber que a atmosfera nos anos 50 e 60 na cena americana era de turbulência,

¹¹⁷ DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

¹¹⁸ DANTO, loc. cit.

¹¹⁹ STEINBERG, Leo. **Encounters with Rauschenberg**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000. p. 22.

assim como nos textos lisérgicos de Brakhage e anfetamínicos de Warhol ou na atitude de vandalismo de Rauschenberg, que afirmou ter apagado o desenho em protesto à hegemonia do expressionismo abstrato. Qualquer atitude, naqueles tempos, poderia remeter a um ato transcendente, poético e, com sorte, se encaixar de forma arrebatadora na história do período. O próprio Warhol relatou:

Quando a *Pop* apareceu, não era só o novo estilo que não havia sido aceito! O ressentimento contra os artistas *Pop* era algo ameaçador, e isso não vinha somente dos críticos de arte ou colecionadores, vinha principalmente dos artistas expressionistas mais velhos.¹²⁰



Figura 82. *Erased De Kooning Drawing* (R. Rauschenberg, 1953)

A ruptura com os padrões vigentes era também um modo de vida: Warhol e Brakhage, cada um seguindo seu olhar como artista, estavam ligados a diferentes origens conceituais. Se o primeiro tinha como matéria os objetos de consumo, o segundo tinha influências contundentes do período anterior.

¹²⁰ HACKET; WARHOL, op. cit., p. 43.

No entanto, os dois eram considerados cineastas *underground* e faziam parte dos *Archives* criados por Jonas Mekas. Seja pelo comparativo aqui feito entre os dois cineastas ou numa análise mais ampla, levando em conta todo o trabalho de vanguarda reunido nessa época, pode-se considerar que a evolução estética aconteceu paralelamente à evolução tecnológica. Brakhage levou a intervenção no fotograma à exaustão e praticamente esgotou as possibilidades inerentes a essa superfície. Warhol, por outro lado, teria alcançado esse ponto de ruptura através da simplificação extrema no uso da câmera, da escolha pelo preto e branco, da não produção cinematográfica, da ausência de profundidade de campo, da não interpretação e da ausência de som. O coma, a estagnação de Warhol, conceitualmente, parece fazer parte do mesmo extremo alcançado por Brakhage. A bidimensionalidade dos retratos seria a mesma dos traços abstratos. A exploração do cinema enquanto espaço bidimensional, sem referências ao “fora de quadro”, é comum a ambos, e, como define Jonas Mekas cruamente, a diferença entre os dois seria a velocidade: “o muito rápido” e “o muito lento”¹²¹.

Para compreender melhor essa ruptura, vejamos esse texto de Brakhage, em que se percebe a crítica irônica aos padrões ordinários de percepção:

E então temos a câmera olho, com suas lentes orientadas no sentido de conseguir a composição segundo a perspectiva ocidental do século XIX (exemplificada da melhor maneira pelo aglomerado arquitetônico de detalhes de ruínas clássicas), subjugando a luz e limitando o quadro dentro desses parâmetros, com a velocidade padrão da câmera e projetor, ao registrar o movimento sincronizada à sensação da lenta valsa vienense, e a cabeça do tripé, como um pescoço sobre o qual ela balança, embalada por rolamentos que lhe permitem a velocidade do ballet *Les Sylphides* (ideal romântico

¹²¹ ARTHUR, op. cit., p. 34.

contemplativo) virtualmente limitada a movimentos horizontais e verticais (pilastras e linhas do horizonte), uma diagonal exigindo um ajuste maior, suas lentes revestidas, ou com filtros, seus fotômetros ajustados, e seu filme colorido fabricado para produzir aquele efeito do cartão postal (pintura de salão) exemplificado por aqueles “oh que céus tão azuis e peles tão aveludadas.”¹²²

Nota-se, nesse texto do artista, um olhar voltado para um todo, vida e obra permeados por um contexto histórico presentes não só nesse olhar, mas num “ver o mundo” de forma a desconstruí-lo e reconstruí-lo na mesma velocidade. Warhol expressou seu desejo de ser máquina, de transformar as coisas de forma instantânea e serial. Brakhage tratou, nos filmes aqui apresentados, de um ver o mundo dentro da filosofia libertária daqueles tempos. Pode-se perceber que a experiência perceptiva tem como base a psicodelia presente nos anos 60, e seus textos, uma linha anarquista com traços surrealistas. Essa também seria uma influência no pós-guerra americano, a migração de artistas como Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Giorgio De Chirico e outros viria a ser crucial para esclarecer influências específicas no trabalho de cada artista. Warhol, de forma distinta também usou essa convivência como melhor lhe convinha, apropriando-se da imagem dos artistas porque eram ícones da mídia. O teste de Salvador Dalí (**Vídeo 37**), por exemplo, projetado de ponta-cabeça, seria a melhor representação dessa questão. Os filmes foram projetados em shows da banda Velvet Underground, uma projeção normal e a outra invertida. Dalí, ícone maior do surrealismo europeu na pintura, teve em Warhol um correlato em se tratando de exposição na mídia: ambos tornaram-se ícones também por seu trabalho de marketing pessoal, o europeu também era duramente criticado por isso.

¹²² BRAKHAGE, op. cit., p. 345.

Assim sendo, ganhou lugar de destaque nos *Screen Tests*, tendo o privilégio de ser projetado em um formato original e único por Warhol, uma homenagem ao pintor espanhol. As correlações estabelecidas entre duas obras contemporâneas em sua produção, porém tão distintas esteticamente, afirmam percepções diversas dentro de contextos singulares. As relações tecidas através da história mostram um olhar que absorve, se modifica e se transubstancia a partir de cada novo movimento, de cada nova obra que nasce. A relação Warhol/Brakhage nasce desse contexto, levanta questões que envolvem o artista e sua imersão em universos específicos.

CAPÍTULO 7- SOBRE SOMBRAS

“Poderíamos supor que toda a dialética da representação ocidental nos ensinou que a frontalidade – e o espelho – constitui a forma simbólica do relacionamento entre o *Self* e o mesmo, considerando que o perfil – e a sombra – constitui a forma simbólica do relacionamento entre o *Self* e o outro.”¹²³ (Victor Stoichita)

A aplicabilidade dos conceitos da representação pictórica e sua transferência para a técnica cinematográfica têm passado pelos mais diversos níveis de análise. Nenhum estilo cinematográfico seria mais perfeito para seu estudo do que aquele intitulado como Expressionista, assim como seus herdeiros.

A busca não formal de técnicas de iluminação, composição de cenários e deformação dos planos através de lentes angulares marcou os primeiros expressionistas, como Robert Wiene e Willy Hameister em *O Gabinete do Dr. Caligari* (**Figura 83**), produzido em 1920, e em *Nosferatu* (**Figura 84**), de 1922, dirigido por Friedrich Murnau. Ambos se colocaram como herdeiros diretos da pintura do passado ao utilizar a sombra demoníaca presente em pinturas do século XVI, suas linhas e volumes e o efeito de *chiaroscuro*. No entanto, nessa relação se estabelece uma diferença fundamental: a composição e harmonização nos trabalhos desse período colocava os personagens ou elementos lado a lado para a formação do conjunto, culminando, segundo Deleuze, numa variação de planos que cumprem sua função e só valem por si mesmos “em função do quadro que os

¹²³ STOICHITA, Victor I. **A Short History of the Shadow**. Londres: Reaktion Books, 1999. p. 221.

harmoniza”¹²⁴. Já no século XVII, quando a geometria projetiva passa a ser aplicada no estudo das possíveis variáveis de uma linha, há uma comunicação do plano de fundo com o primeiro plano e o quadro “se aprofunda interiormente”¹²⁵, fazendo com que a profundidade se torne profundidade de campo, amplificando o efeito do primeiro plano em relação ao segundo.



Figura 83. *Dr. Caligari* (1920)



Figura 84. *Nosferatu* (1922)

Ao buscar a maximização das sombras no cinema, ou seja, ao se criar artificialmente a perspectiva exagerada da representação de um “outro” através da sombra projetada, o cinema expressionista buscava revelar o interior, o *self* do personagem: “a sombra era simultaneamente apresentada como uma emanção, uma distorção e uma projeção da psique”¹²⁶.

A partir de então, a influência da estética expressionista se fez notar em vários momentos da história do cinema. Cineastas como Renoir e Stronheimer antecederam – e, assim como os primeiros expressionistas, mais tarde influenciaram – cineastas como Orson Welles, fornecendo

¹²⁴ DELEUZE, op. cit., p. 131.

¹²⁵ DELEUZE, loc. cit.

¹²⁶ STOICHITA, op. cit., p. 150.

elementos essenciais para a composição imagética do cinema *noir*. O *film noir*, no entanto, mostrou-se fruto de um cenário do pós-guerra em que a liberdade no estilo e a escolha de temas desvirtuados do padrão hollywoodiano foram determinadas, a princípio, pela escassez de recursos para produção e pelo excesso de filmes documentários sobre o conflito naquele período. Ao retratar, pela primeira vez, as ruas e seus personagens, criou-se o interesse pelas histórias comuns e seus protagonistas, em sua maior parte marginalizados e distantes da estética e do ambiente asséptico da indústria cinematográfica e do cinema clássico.

O cinema *noir* se caracterizou, primeiramente, pela voz *over*, recurso usado na intenção de aproximar o cinema e a literatura, na figura de um narrador em primeira pessoa. Somado às peculiaridades de seus personagens à margem da sociedade e à construção de um espaço diegético que determinava características pouco comuns aos temas burgueses, o estilo se fixou como espelho de uma sociedade que buscava caminhos mais realistas e conseguia acesso privilegiado à mente do espectador. Segundo Telotte, o período se caracterizou por “emblemas de uma falha não só em nossa cultura, mas em seus gêneros convencionais, em suas técnicas narrativas – pelas quais tentamos ter um sentido imaginário de nosso mundo”¹²⁷. O uso da voz *over* preenchia essa lacuna observada pelo autor, através do efeito de espelhamento, ou seja, a narração em primeira pessoa permitia que o espectador se deixasse levar e incorporasse o *self* do narrador, sem o esforço de uma análise mais profunda e sem o desejo de querer ser algo que só o imaginário burguês permitiria, como numa falsa e momentânea

¹²⁷ TELOTTE, J. P. **Voices in the Dark**: the narrative patterns of film noir. Champaign: Board of Trustees of the University of Illinois, 1989. p. 5.

ascensão social. Tem-se, portanto, um sentido de libertação dos dogmas do cinema clássico, que sempre buscava representar a sociedade e suas bases mantenedoras oficiais, por menor que fossem a trama e o número de personagens.

A quebra do discurso cultural comum se dá pela transposição do espectador para um mundo não convencional, para uma atmosfera barroca, que se amplificava ainda mais pela ação destruidora e perversa do narrador, que preparava o caminho de sua crise irresoluta através dos *flashbacks*. Os temas, geralmente tirados de novelas literárias policiais, incluíam paixões descontroladas, corrupção e assassinato. O isolamento do herói e sua incomunicabilidade pareciam fazer com que os personagens se distanciassem ainda mais uns dos outros. A noção de Jacques Lacan de que “o inconsciente do sujeito é o discurso do outro”¹²⁸ sintetiza o estranhamento provocado pelo estilo, em que nem o próprio protagonista parece se reconhecer perfeitamente. Stoichita completaria Lacan ao afirmar que “o perfil e a sombra constituem a forma simbólica do relacionamento entre o *Self* e o outro”¹²⁹. O *noir* seria, então, um cinema não tão somente das sombras, da ausência de luz, mas da presença e exteriorização das sombras internas, de um sujeito que até aquele momento não havia sido representado senão por figuras fantasmagóricas ou imaginárias.

O grande choque provocado pela junção das várias técnicas e da narrativa *noir* se deu brilhantemente em *Cidadão Kane* (**Figura 85**), dirigido por Welles em 1941. Em *Kane*, há uma exacerbação dos efeitos, uma mistura de vozes

¹²⁸ LACAN, Jacques apud TELOTTE, J. P. **Voices in the dark**: the narrative patterns of film noir. Champaign: Board of Trustees of the University of Illinois, 1989. p. 28.

¹²⁹ STOICHITA, op. cit., p. 221.

over múltiplas e de narrativa documental colocando o mistério maior, *Rosebud*, à mercê daqueles que tentariam decifrá-lo. Aliada a essas características, a questão da profundidade de campo alteraria os preceitos acerca não só do uso das lentes, mas principalmente no que diz respeito ao espaço diegético. Na busca de imagens que tecnicamente pudessem ter um foco preciso tanto no primeiro como no segundo planos, Welles terminou por descobrir que as lentes com grande angulação permitiam também uma alteração que, até então, não era comum nos enquadramentos. O constante uso de câmeras posicionadas rentes ao piso dos cenários agregava uma nova perspectiva, aquela que mostrava seus tetos, criando assim um novo modo de percepção sobre o desenho das diagonais em uma dimensão jamais vista ou sob um efeito de esmagamento a partir da perspectiva. Talvez seu interesse pelo teatro o tenha colocado no ponto de vista do espectador que ocupava as primeiras fileiras, assim como a busca por planos que proporcionassem o foco total acima citado, permitindo a visão completa do palco. O próprio Welles justificou o uso das angulares em entrevista a André Bazin:

Não prefiro a 18,5 mm, sou simplesmente o único a ter explorado suas possibilidades. Não gosto de improvisar: simplesmente ninguém fazia isso há muito tempo. Se todos trabalhassem com grandes angulares, eu rodaria todos os meus filmes na 75mm, pois acredito muito seriamente nas possibilidades da 75; se houvesse outros artistas extremamente barrocos, eu seria o mais clássico que vocês já viram.¹³⁰

A ousadia e coragem de Welles se transformaram na linguagem constante de todos os seus filmes. É muito provável que ele só tenha percebido o poder de

¹³⁰ BAZIN, André. **Orson Welles**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p.142.

sua releitura expressionista alguns anos depois, afinal dirigiu o filme aos 25 anos de idade, e a entrevista citada é do ano de 1972.

“O volume de cada corpo extravasa este ou aquele plano, mergulha na sombra ou sai dela, e expressa a relação desse corpo com os outros situados na frente ou atrás: uma arte de massas”¹³¹. A partir desse comentário, Deleuze define o estilo de Welles como barroco, tece sua ligação definitiva com o passado ao posicioná-lo como “neo-expressionista”¹³² e completa:

Nessa liberação da profundidade que agora domina todas as outras dimensões devemos ver não apenas a conquista de um contínuo, mas o caráter temporal desse contínuo: é uma continuidade de duração que faz com que a profundidade desencadeada seja tempo, e não mais espaço.¹³³

Essa é uma questão fundamental no cinema de Welles: o espaço diegético conduzindo à questão temporal não só pela montagem, mas por um desenho de planos que conduz a uma outra dimensão através da combinação lente-cenário-luz, como, por exemplo, na cena em que a mãe do pequeno Kane acerta a venda de suas terras e a entrega de seu filho ao homem que será seu tutor até a maioridade (**Figura 86**). A câmera está posicionada no interior da casa, a mãe e o futuro tutor estão em primeiro plano, ao fundo, através da janela vê-se Kane brincando na neve, os dois planos estão em foco. O isolamento do garoto brincando na neve conduz à iminente separação, a atmosfera gélida já diz da adaptação do Kane adulto ao mundo inóspito em que viveria, do fracasso de seu casamento arranjado, sem paixão, de sua solidão congelada no topo da estrutura social, do abandono no momento de sua morte, assim como este seria o ambiente em que veria pela última vez o

¹³¹ DELEUZE, op. cit., p.132.

¹³² DELEUZE, loc.cit.

¹³³ DELEUZE, loc.cit.

seu trenó. Certamente, Welles não teria filmado essa cena com tanto brilhantismo com uma 75mm, isso exigiria uma sucessão de cortes, ou um plano seqüência em que seria obrigado a fazer correções de foco que limitariam o aprofundamento da percepção conseguida com a grande angular.



Figura 85. *Citizen Kane* (1941)



Figura 86. *Citizen Kane* (1941)

Interessante notar que Welles não reconhecia muitas influências em seu estilo, mas as poucas citadas por ele incluíam D. W. Griffith, René Clair e Sergei Eisenstein, além de revelar que havia visto *No tempo das Diligências*¹³⁴, de John Ford, 40 vezes antes de filmar *Cidadão Kane*. “Não precisava me basear no exemplo de alguém que tinha alguma coisa a dizer, mas em alguém que me mostrasse como dizer o que eu tinha a dizer: para isso John Ford é perfeito”¹³⁵.

A influência do cinema clássico em sua obra foi notada alguns anos depois em *A Dama de Xangai*. Repleto de referências *noir*, ou neo-expressionistas, o filme parece ter a estrutura da narrativa clássica, presente em um nível de análise superficial, mas ao mesmo tempo é preenchido por pequenos núcleos

¹³⁴ “Stagecoach”, no original. Produzido em 1939 e dirigido por John Ford, 95 minutos, 35mm, p&b.

¹³⁵ BAZIN, op. cit., p. 184.

temporais que subvertem a clareza do gênero. Os núcleos são construídos a partir da consciência do anti-herói Michael O'Hara, que narra, a partir de seu ponto de vista, o seu passado imerso em um mundo de perturbações, pontuado pelo excesso de subjetividade, conduzindo a narrativa a uma sequência interrompida por sucessivos *fades* de separação entre os núcleos, pontuando as interferências da voz *over*. Nessa alternância, Michael reafirma a todo instante a sua posição de *looser*, de renegado, e seu desapego material. Nos três primeiros minutos da película, o personagem de Welles tece a intenção de sua personalidade, com frases como: “se soubesse no que ia dar, não teria nem começado”, ou “minha cabeça não estava no lugar há muito tempo”, “não tinha nada pra fazer a não ser arrumar encrenca” e “por isso entrei na história como herói, o que certamente não sou”. As frases já dizem de um herói que se mostra ciente de sua posição menor na sociedade e, ao mesmo tempo, confuso e desajeitado ao lidar com as coisas comuns. Já Elsa, a personagem de Rita Hayworth, escapa todo o tempo de uma biografia, que jamais é revelada por completo no filme. Sabemos como e por que Michael matou um espião do ditador Franco na Espanha, mas nunca saberemos exatamente o que Elsa havia feito em Xangai. O próprio título do filme já traz em si esse mistério. Paralelamente, há uma reincidência de planos em que Michael é posicionado nas regiões escuras, enquanto Elsa é posicionada nas regiões claras (**Figuras 87 e 88**). A partir desse ponto, de vista poder-se-ia dizer que há uma inversão de representação calculada desde o início. Nela, faz-se crer que Michael, na verdade, representaria o mal e que Elsa seria o lado bom e puro da estória, encarnado na figura angelical de Rita Hayworth. Vejamos, por exemplo, a sequência em que, após Michael

conduzir a carruagem até o estacionamento onde se encontra o carro de Elsa, os dois caminham a pé por um pequeno trecho de calçada (**Figuras 89 e 90**). O diálogo que se desenvolve é acompanhado pela alternância de claro e escuro:



Figura 87. *Lady of Shangai* (1941)



Figura 88. *Lady of Shangai* (1941)



Figura 89. *Lady of Shangai* (1941)



Figura 90. *Lady of Shangai* (1941)

Elsa: – Que crime cometeu na Espanha? (Elsa = claro / Michael = escuro)

Michael: – Eu matei um homem. (Elsa = claro / Michael = escuro)

Elsa: – E agora quase mata uma moça. (Elsa = escuro / Michael = escuro)

Michael: – Existe lei contra isso? (Elsa = claro / Michael = escuro)

Na primeira fala, Elsa faz uma pergunta crucial para a biografia de Michael; em sua resposta, Michael entra numa área escura em que ele revela a sua culpa; quando Elsa fala metaforicamente de sua morte, entra na área escura;

a resposta de Michael estabelece uma igualdade de representação de ambos. Dessa forma, o destino de Elsa já parece estar traçado desde esse primeiro encontro de revelações, já que ela só estará em situação idêntica em sua agonia, no final. Além disso, o homem que espreita os dois encostado no muro é Grisby, sócio de Bannister, marido de Elsa. Grisby e Elsa traçariam o plano para assassinar Bannister, que acabaria não se realizando. Nesse jogo, o que mais chama a atenção é a sombra de Grisby projetada no muro (**Figura 91**): ele está voltado para a direita, direção de onde vieram Michael e Elsa, mas sua sombra projetada aparece voltada para a esquerda, assim que a correção em panorâmica que acompanha o casal é feita, pois não se percebe a mudança na direção de seu olhar. A sombra de Grisby espreita pelas costas. Durante todo o filme ele encarna aquele que espia Elsa e Michael e se coloca nas situações com a função de não permitir que o romance se realize completamente. Sua sombra é um “outro”, pior e mais maléfico que o próprio Grisby, assim como Nosferatu, homem e vampiro, só que aqui o interesse não é pelo sangue, mas pelo poder e o dinheiro de um predador maior do que ele.



Figura 91. *Lady of Shanghai* (1941)

A sombra expressionista no cinema remete, constantemente, às artes plásticas. Em *A Academia de Baccio Bandinelli* (**Figura 92**), gravura de Agostino Veneziano de 1531, uma aula de desenho sob luz de velas é representada de forma peculiar. Há uma sutil distorção nas sombras das estatuetas posicionadas na parte superior do quadro, amplificando a interação das sombras em relação aos objetos. É como se a projeção ganhasse vida a partir da mudança de posição do braço direito da estatueta que se encontra no centro. Assim também a sombra do primeiro homem posicionado à direita da mesa ganha a forma de um bobo da corte. Estariam as estatuetas zombando dele, ou simplesmente espiando?



Figura 92. *A Academia de Baccio Bandinelli* (1531)

Interessante notar que as relações na história da percepção e, portanto, da formação do sujeito se dão, às vezes de maneira, velada. Em uma análise inicial, quem poderia dizer que o pintor Giorgio De Chirico (**Figura 93**), ícone maior da *pittura metafisica*, teria influenciado o trabalho de Warhol (**Figura 94**), de alguma forma? Uma relação tecida não pela questão técnica ou estética, mas por um estofo conceitual sutil, em se tratando da percepção do artista pop, e que conduziria sua obra ao longo de sua trajetória:

Ele repetia sempre o mesmo trabalho, não só porque seus *marchands* pediam, mas porque gostava de fazê-lo e via a repetição como uma forma de se expressar. Isso é o que temos em comum. A diferença? O que ele repetia regularmente, ano após ano, eu repito no mesmo dia na mesma pintura. Essa é uma maneira de alguém se expressar. Todas as minhas imagens são iguais, mas diferentes ao mesmo tempo. Elas mudam com a luz das cores, com as épocas e humores. Afinal a vida não é uma série de imagens que mudam ao se repetirem?¹³⁶ (Figura 95)

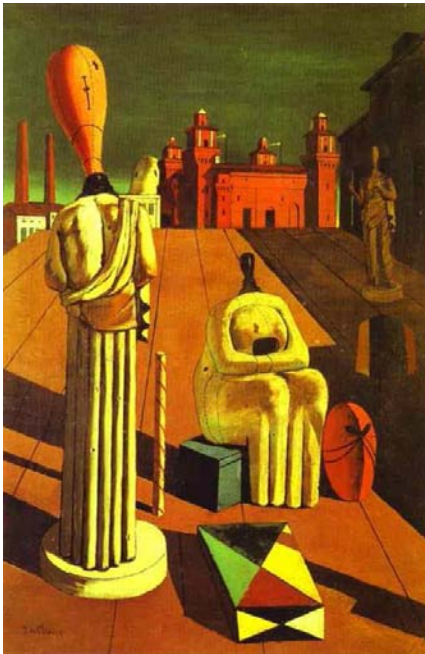


Figura 93. *The Disquieting Muses* (1918)



Figura 94. *The Disquieting Muses* (After De Chirico) (1982)



Figura 95. *Warholand De Chirico, NYC* (1974)

Assim, Warhol transforma o eterno retorno do mesmo na continuidade do mesmo, na forma de sequências indeterminadas de ídolos decadentes ou,

¹³⁶ STOICHITA, op. cit., p. 217.

nas palavras de Deleuze, “na forma da emergência vertiginosa de cópias antes suprimidas pela tradição platônica, mas agora libertas”¹³⁷, enquanto De Chirico, numa visão nietzcheniana, segue a doutrina do absoluto e do ciclo indefinidamente repetido de todas as coisas. Uma semelhança e uma diferença, tecendo uma relação baseada na repetição que se mostra, sobretudo, na mostra *Shadows* (**Figura 96 / Vídeo 38**), realizada por Warhol em 1978. Sessenta e seis telas idênticas dispostas lado a lado numa sala retangular, numa sequência que terminava onde começava, a inspiração nas sombras de De Chirico levada às últimas consequências.



Figura 96. *Shadows* (Andy Warhol, 1978)

Warhol uma vez mais passara sua mão sobre a superfície, levando à simplificação extrema sombras dotadas das características mais usais em suas seriações, as cores. Sombras dotadas de cores! A confluência cinema/artes plásticas chega a um ponto extremo ao se fazer um paralelo entre Welles e Warhol, pois aqui quase parece não haver uma esquina em que pudessem se encontrar: em Welles, são várias sombras que se confrontam dentro da narrativa em seus núcleos específicos de poder; em

¹³⁷ STOICHITA, loc. cit.

Warhol, uma só sombra se transforma em 66 possíveis, e sua narrativa só existe por sua repetição e sua variação cromática. “Cada tela é o reflexo de uma sombra, cada original é uma reprodução, as telas refletem o mundo, e o mundo é a reduplicação de uma tela infinita”¹³⁸. Na visão de Victor Stoichita, essa reflexão se realiza em um sistema hermético de reproduções e reflexos e se transforma em um grande espelho do mundo.

¹³⁸ STOICHITA, op. cit., p. 221.

CAPÍTULO 8- SOBRE A MÁQUINA E O HOMEM

“Eu penso em mim mesmo como um artista americano: eu gosto daqui, acho formidável. Eu gostaria de trabalhar na Europa mas eu não faria as mesmas coisas, faria coisas diferentes. Penso que represento os Estados Unidos na minha arte mas não sou um crítico social. Eu só pinto aqueles objetos porque são as coisas que conheço melhor. Eu não estou tentando criticar os Estados Unidos de forma alguma, nem tentando mostrar nenhuma feiura. Eu sou um artista puro, eu acho. Mas não posso dizer que me levo seriamente como artista. Nunca pensei sobre isso. Aliás, não sei o que as publicações falam sobre mim.”¹³⁹ (Andy Warhol)

Em artigo publicado no ano de 1989, o filósofo francês Thierry de Duve, traçou um comparativo entre Andy Warhol e o artista alemão Joseph Beuys (Krefeld, 1921; Düsseldorf, 1986). Nele, tentou demonstrar que Warhol seria o artista comercial por natureza, fruto de um sistema capitalista, superficial e mercantilista, e que Beuys teria sido o maior representante de uma arte marxista, mais humana e mais profunda, descentrada, portanto, do narcisismo inerente à arte pop, especialmente ao trabalho de Warhol. Para uma melhor compreensão desse comparativo, devemos ter em mente ao menos um trabalho do artista alemão. Em 1974, Beuys fez sua segunda visita a Nova York e executou uma de suas mais famosas performances (chamadas por ele de “ações”), intitulada *Coiote, eu gosto da América e a América gosta de mim (Figura 97)*, em que transformou a sala de exposição em jaula e ficou por três dias e noites trancado com um coioite. Segundo

¹³⁹ McSHINE, op. cit., p. 458.

Beuys, ele dialogava com o animal durante a convivência. A ação era composta da tela de arame que os dividia do público, de um tapete de palha onde ambos dormiam, de um cobertor de feltro no qual o artista se envolvia, uma lanterna, um par de luvas e um cajado. Cada objeto teria um significado na obra, e o coio simbolizava “o ponto de trauma psicológico da constelação energética dos Estados Unidos”¹⁴⁰. As performances de Beuys geralmente derivavam de sua história pessoal mitificada. Quando era piloto da Luftwaffe, a força aérea alemã, seu avião caiu na região da Criméia; foi resgatado por uma tribo de tártaros, que deu socorro ao piloto, cuidando dele com seus métodos tradicionais em que utilizavam materiais como gordura animal e feltro, os quais Joseph transformaria em materiais importantes em sua obra, assim como outros materiais pobres. Por esse motivo, o artista escolheu o coio para a performance em Nova York, já que o animal é um símbolo de harmonia para os indígenas norte-americanos. O cobertor de feltro teria a função de protegê-lo e de minimizar a distância entre o homem e o ambiente natural; o cajado representaria o pastor. Para Beuys, a verdadeira experiência criativa acontecia, em sua plenitude, a partir do desprendimento materialista. Defendia, assim, uma arte antropológica, já que considerava que “toda pessoa é um artista”¹⁴¹ e acreditava que, ao generalizar o conceito de economia, poderia “estendê-lo ao domínio das forças espirituais da sociedade”¹⁴² e que “ao generalizar a noção de arte”¹⁴³ surgiria, de uma

¹⁴⁰ WOOD, Paul et al. **Modernismo em disputa**: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.220.

¹⁴¹ BORER, Alain. **Josef Beuys**. Tradução: Betina Bischof e Nicolás Campanário. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p.171.

¹⁴² Ibid., p. 27.

¹⁴³ Ibid., p. 27.

maneira orgânica, “uma generalização do conceito economia”.¹⁴⁴ Assim, pensando a arte como uma questão social, Beuys pensava também na possibilidade da revolução através dela. O artista teve encontros com políticos influentes, como Lech Walesa, do partido polonês Solidariedade, o Dalai Lama e com o ex-chanceler alemão Willy Brandt, ganhador do Prêmio Nobel da Paz em 1971. Além disso, conceitualmente, o artista optou por não trabalhar com a beleza, nem com a estética padrão, mas sim por buscar a verdade em sua obra.



Figura 97. *I Like America and America Likes Me* (Beuys, 1974)

O historiador Hans Belting chama a atenção para a diferença de formação entre artistas ocidentais e europeus, entre o Novo e o Velho Mundos. Segundo ele, as imagens de cada um dos grupos sobre a história da arte se diferenciam pela formação inata a cada continente: assim, uma visão unificada da questão se colocaria em um nível fictício, não realizado mesmo

¹⁴⁴ BORER, op. cit. p. 27.

com os intercâmbios ocorridos a partir da década de 40. Para ele, Joseph Beuys e Andy Warhol representam fielmente as duas correntes; seu antagonismo seria tão forte que agiriam como forças míticas polarizadoras da arte moderna. Warhol daria sua resposta à performance de Beuys em 1980, em uma mostra em Munique, ao expor o retrato de Beuys (**Figura 98**), tamanha a fama que o alemão teria alcançado nos Estados Unidos. Segundo Belting, ambos “ofereceram a visão de uma constelação coletiva, e não somente pessoal, da qual se deixa deduzir o diálogo continental, inclusive em suas ilusões”¹⁴⁵, ou seja, o autor destaca a grandeza de cada um dentro da percepção original de seus ambientes particulares. Destaca, ainda, que jamais se esperaria que Beuys fizesse um retrato de Warhol, já que isso não constituía um tema no trabalho do alemão, no entanto, era de se esperar que Warhol desse destaque a Beuys simplesmente pelo fato de o alemão ter alcançado o cume dos canais midiáticos nos Estados Unidos: isso, sim, era um assunto para o americano, e não exatamente a arte de Beuys, ou seja, o que valia aqui era o estereótipo, Beuys construído e rotulado pela mídia.



Figura 98. *Beuys's Portrait, Berlin* (Andy Warhol, 1982)

Voltando ao comparativo feito por de Duve, um sendo produto do meio

¹⁴⁵ BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p.83.

capitalista, outro, de uma herança marxista, pode-se extrair outras tantas análises interessantes, como, por exemplo, o fato de o filósofo considerar o alemão um herói e o americano um *pop star*:

Para Beuys, o capitalismo permaneceu como sendo o horizonte cultural a ser deixado para trás; para Warhol, era simplesmente natural. Assim como Marx, um burguês alemão, Beuys queria encarnar um proletário, e Warhol, um imigrante americano com origens operárias, queria ser uma máquina.¹⁴⁶

Completa: “Beuys acreditava na criatividade e Warhol não; e enquanto a arte para Beuys significava trabalho, para Warhol era um comércio”¹⁴⁷. De Duve critica duramente o fato de Warhol ser um produto do meio capitalista como se fosse a própria mercadoria, e sua falta de aprofundamento nas questões mais significativas da arte – em seu ponto de vista – o leva a crer que Warhol não só se comportava como uma máquina da pintura por suas reproduções em série, mas “como uma máquina de filmar, de imprimir, de gravar e como a máquina registradora do mercado de arte”¹⁴⁸. Muitas questões surgem a partir da análise contundente, mas um tanto genérica, de de Duve. Teria Warhol, assim como um possuído, um Jack Nicholson “Iluminado” ou uma Linda Blair “Exorcista”, se tomado de ódio contra uma arte mais profunda, mais sublime e, como um Al Pacino “Advogado do Diabo”, planejado uma trajetória baseada em uma estratégia premonitória, demoníaca, selando seu pacto com Robert de Niro “Coração Satânico”? A análise de um momento tão significativo como a Pop Art e suas “mercadorias” deve ser feita levando-se em conta o crescimento de um mercado que já havia construído sua

¹⁴⁶ DE DUVE, Thierry; KRAUSS, Rosalind. Andy Warhol, or the machine perfected. **October**, Vol. 48. Spring, 1989. p. 3-14.

¹⁴⁷ Ibid., p. 3.

¹⁴⁸ Ibid., p. 3.

hegemonia através do cinema durante décadas e que se expande até os dias atuais. A questão analisada aqui não é a da narrativa clássica, aquela do bem contra o mal. Se assim fosse, nos remeteria a uma visão macartista, antieuropeia que, no entanto, não era compartilhada por Warhol. O impacto da primeira viagem de Warhol à Europa no início dos anos 60 foi tão poderoso que ele anunciou que não pintaria mais, só faria filmes. O impacto da primeira performance de Beuys nos Estados Unidos provocou também uma rendição que culminaria com uma mostra no Guggenheim em 1980, que seria a maior enquanto o artista ainda estava vivo.

*Warhol é a máquina perfeita*¹⁴⁹. Assim de Duve intitula sua análise, concluindo que, na verdade, cada um dos artistas é produto de seu meio, que o fato de Warhol ser produto de um sistema em que a reprodutibilidade era usada para vender mercadorias e por ter sido um artista comercial, trabalhado com publicidade, teria naturalmente o dom de ser também um artista de negócios, como ele mesmo teria revelado. Essa seria sua forma de gerar riqueza. Por outro lado, Beuys, ao desejar ser um proletário no modelo marxista, se distanciou de um mercado de arte em desenvolvimento, que olhava não só para as importantes mostras em museus, mas também para um *business* promissor nas galerias: suas instalações e performances não eram vendáveis. O autor termina sua análise falando sobre cinema:

Warhol não evoluiu no mundo de plástico das estrelas, mas no meio-mundo das vamps. Seu cinema representa os sonhos insossos da Hollywood dos anos 50 apenas para materializar o terror que a Hollywood dos anos 20 ainda sabia transmitir. Uma pessoa não leva em conta a existência da máquina perfeita, uma pessoa não se transforma numa câmera ou num gravador sem

¹⁴⁹ DE DUVE; KRAUSS, op. cit., p. 12.

também levar em conta a existência de todas as máquinas e acima de tudo aquelas que matam: a cadeira elétrica e os túmulos sobre rodas dos acidentes de carro. Uma pessoa não considera a produção de seu autorretrato como se fosse uma lata de Sopa Campbell's sem com isso se colocar nas latas de atum contaminado do Tuna Fish Disaster. Talvez para que o trabalho perdurasse, o homem teria que morrer. De acordo com a lógica não causal dos 'incidentes de superfície', ele tinha que sobreviver aos tiros da pistola de Valerie Solanas porque naquele dia as primeiras páginas de todos os jornais estavam tomadas pelo assassinato de Robert Kennedy. E a mesma lógica decretou que ele morresse em 22 de fevereiro de 1987, quase por acidente, como uma mercadoria cujo defeito foi detectado muito tarde.¹⁵⁰

Andy Warhol e Joseph Beuys eram inalcançáveis, dois opostos radicais, um *pop star* e um herói, citando de Duve.

¹⁵⁰ DE DUVE; KRAUSS, op. cit., p. 14.

CONCLUSÃO

“O discurso cinematográfico – poético, livre, ancorado numa nova inteligência inscrita na própria máquina que ele utiliza – é o ponto culminante de uma liturgia: aquela que define um certo panteísmo moderno.”¹⁵¹ (Ismail Xavier)

Em *Vazio* encontram-se características que denotam uma forte influência de alguns dos artistas aqui apresentados. Voltando o olhar para Warhol, identifica-se a aproximação com o tema de *Empire*, o objeto – prédio – e a questão expiatória, ou seja, ligar uma câmera durante horas em frente a janelas. No entanto, o que ocorre em *Vazio* não ocorre em *Empire*: a revelação de estórias específicas naquelas janelas. Outro ponto relevante nessa associação é a questão envolvendo a repetição presente no enquadramento das janelas, em que se percebe a estreita relação estética com as notas de um dólar de Warhol e o formato retangular de cada uma das partes que constroem a obra. Essas, porém, não levam o olhar a se aprofundar sobre qualquer uma das partes que a compõem, o seu resíduo se traduz em superfície. Analisando os dois comparativos feitos acima, percebe-se que a dimensão da estória de cada uma daquelas janelas é o ponto crucial no trabalho. No entanto, mesmo que tenha posicionado a câmera seguindo a idéia de *Video Black* de Bill Viola, o que ocorre aqui é a homogeneização de todas as estórias dentro de um único ciclo da vida, assim como flores filmadas quadro-a-quadro num aquário. Ao contrário dos *Screen Tests*, em

¹⁵¹ XAVIER, op. cit., p. 93.

que cada pessoa já é um personagem relevante naquela obra, aqui só existem pequenos ciclos específicos de vida, a verdadeira história de cada um inexistente concretamente. Esse anonimato só existe em Warhol quando os temas são relacionados a acidentes envolvendo multidões, como *Tuna Fish Disaster* ou *129 Die in Jet* e aí, sim, se daria o diálogo das duas obras. Para Warhol, a inevitável tragédia humana era esteticamente diversa de um tema pessoal envolvendo luto ou decadência. Aqui, o mais importante é, parodiando de Duve, a reunião dos corpos condensados em uma lata de atum. A crueldade inerente à cadeira elétrica de Warhol se transfigura em uma relação mimética, quem vai ocupar aquele lugar é cada um dos que habitam aquelas janelas em algum momento daquele ciclo de vida e morte. *Vazio* seria, dessa forma, o *screen test* de um grande objeto habitado.

Assim, o “panteísmo moderno” colocado por Xavier conclui a questão da máquina a serviço da arte, do *apparatus* servindo ao olhar, da convergência das várias manifestações artísticas em um só campo de visão, do poder do novo meio enquanto mercadoria e mídia e da liberdade de escolha pelo artista de uma visão realista ou não de mundo. O domínio da técnica de produção da imagem em movimento mostrou-se, historicamente, também o domínio da indústria cultural. A definição desse *apparatus* pelo teórico francês J. L. Baudry não só atesta como amplia a questão colocada por Xavier:

[...] a mídia ou suporte do filme não sendo nem as imagens na tira de celulóide, nem a câmera que as filmou, nem o projetor que as transporta para a vida em movimento, nem o feixe de luz que transmite a imagem para a tela,

nem propriamente a tela, mas tudo isso junto, incluindo a posição do público com o feixe de luz acima e a imagem projetada diante de seus olhos.¹⁵²

A experiência cinematográfica se manifesta, então, não só pelo domínio que esse *apparatus* proporciona, mas também pela relação corporal com o mundo da tela, por uma experiência instantânea, pela percepção de um mundo não-mundo. O surgimento do cinema e seu desenvolvimento até a tecnologia digital mostrou-se adaptável a qualquer tempo, a qualquer situação, a qualquer nível criativo. Sua evolução é comparável aos avanços da medicina em um período de 100 anos, e não restam dúvidas de que qualquer talento criativo que o tenha dominado com originalidade no século XX tenha escrito seu nome na história. É nesse contexto que os artistas analisados neste texto se enquadram, independente de suas habilidades artísticas primordiais – desenho, escultura, pintura ou literatura. O que ocorre no conjunto aqui considerado é que a imagem em movimento se tornou complemento essencial para a realização plena de suas ideias e desenvolvimento da obra como um todo.

A presença desse olhar pode ser notada na trajetória de Andy Warhol: sua produção de filmes cessa logo depois do atentado sofrido por ele em 1968, em seu ateliê; o artificial cessa a partir do confronto com o real, mas o que seria mais real do que sua obra? Como Danto define: “Ele transformou o mundo que nós compartilhamos em arte, e se tornou parte desse mundo. E porque somos as imagens que compartilhamos com todas as outras pessoas,

¹⁵² BAUDRY, J.L. In: KRAUSS, Rosalind E. **A voyage on art in the age of the North Sea**. United Kingdom: Thames & Hudson, 2000. p.25.

ele se tornou parte de nós”¹⁵³. Assim Warhol era e se tornou fruto de sua própria herança, destreza e genialidade e nunca deixou de colecionar aquilo de que mais gostava, fossem coisas ou pessoas. No ambiente de seu tempo, existem paralelos e associações a serem considerados dentro do mundo da arte, porém uma delas só seria possível comparando-o com outras estrelas, as de grandeza maior, aquelas do cinema, as que alimentaram as infinitas reproduções feitas por ele.

Para Warhol, restou a leitura dessas transformações, tocando-as com delicadeza, absorvendo a essência de sua superfície, de sua potência cognitiva mais sutil e devolvendo-as ao mundo de forma crítica, inovadora, destruidora e bela. Seus filmes seriam os mais simples, produzidos de forma amadora, assim como se faz hoje com as pequenas câmeras de vídeo ou de celulares, no entanto seriam tão originais que alcançariam a profundidade de uma análise filosófica ou uma “filosofia de si mesmo”¹⁵⁴.

¹⁵³ DANTO, Arthur C. O filósofo como Andy Warhol. Tradução: Nara Beatriz Milioli Tutida. **Ars** / publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v.1, n.4. São Paulo, 2004. p. 99.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 115.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGEL, Callie. **Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol** (Catalogue Raisonné). New York: Abrams/Whitney Museum of American Art, 2006.

ARTHUR, Paul. **A line of sight: American avant-garde film since 1965**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

AUPING, Michael; DEXTER, Emma. **Bruce Nauman: raw materials**. (Catálogo da Exposição). Londres: Tate Publishing, 2004.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. Tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAZIN, André. **Orson Welles**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENNINGTON, Tammy L.; GAY, Geri. Mediated perceptions: Contributions of phenomenological film theory to understanding the interactive video experience. Cornell University: **Journal of Computer-Mediated Communication**, 2000.

BORER, Alain. **Josef Beuys**. Tradução: Betina Bischof e Nicolás Campanário. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BRAKHAGE, Stan. *Metáforas da Visão*. Tradução: Ismail Xavier, João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. Tradução: Marcele Pítton e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. Tradução: Paulo José Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CLARK, T.J. **Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte**. Organização: Sônia Salzstein. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer**: on vision and modernity in the 19th century. Cambridge: MIT Press, 1992.

CROSS, Susan. **Bruce Nauman: Theaters of Experience**. Berlim: Guggenheim Museum Publications, 2003.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: A arte contemporânea e os limites da história. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. O filósofo como Andy Warhol. Tradução: Nara Beatriz Milioli Tutida. **Ars** / publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v.1, n.4. São Paulo, 2004.

_____. **A transfiguração do lugar comum**: uma filosofia da arte. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DE DUVE, Thierry; KRAUSS, Rosalind. Andy Warhol, or the machine perfected. **October**, Vol. 48. Spring, 1989. p. 3-14.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloísa de Araujo Ribeiro. Revisão filosófica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Diferença e repetição**. Tradução: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. Tradução: Carlos Eugenio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. Tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo: Excertos. Tradução: Ismail Xavier, João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

FRIZOT, Michel. **Etienne-Jules Marey**. Paris: Centre National de la Photographie Paris, 1984. (Collection Photo Poche)

GAGE, John. **Colour and culture**: practice and meaning from antiquity to abstraction. Londres: Thames & Hudson, 1999.

_____. **Colour and meaning**: art, science and symbolism. Londres: Thames & Hudson, 1999.

GIANNOTTI, Marco. Andy Warhol ou a sombra da imagem. **Ars** / publicação do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v.1, n.4. São Paulo, 2004.

_____. **Vazio**. Catálogo da Exposição. São Paulo: Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2008.

GREENBERG, Clement. **Estética doméstica**: observações sobre a arte e o gosto. Tradução: André Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GOMBRICH, Ernst. **História da arte**. 1ª ed. Rio Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

_____. **The image and the eye**: further studies in the psychology of pictorial representation. Londres: Phaidon Press, 1994.

HACKET, Pat; WARHOL, Andy. **Popism – The Warhol Sixties**. Orlando: Harcourt Books, 1980.

KRAUSS, Rosalind E. **Passages in modern sculpture**. Cambridge: The MIT Press, 1981.

_____. Video: The aesthetics of narcissism. **October**, Vol. 1. Spring, 1976, p. 50-64.

_____. **A voyage on art in the age of the North Sea**. United Kingdom: Thames & Hudson, 2000.

KRAYNAK, Janet. **Please pay attention please: Bruce Nauman's words**: writings and interviews. Cambridge: MIT Press, 2003.

KUENZLI, R. **Dada and surrealist film**. New York: Willis Locker & Owens, 1987.

LEBRUN, Gérard. A mutação da obra de arte. In: LIMA, Sérgio C. F. **Arte e filosofia**. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1983. p. 30-31.

LEONZINI, Nessia; TONE, Lilian. **Circuito Fechado**: Filmes e Vídeos de Bruce Nauman. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

- LEWALLEN, Constance M. **A rose has no teeth**: Bruce Nauman in the 1960's. Berkeley: University of California Press, 2007.
- MALANGA, Gerard; WARHOL, Andy. **Screen Tests / A Diary**. New York: Kulchur Press, 1967.
- McSHINE, Kynaston. **Andy Warhol, a Retrospective**. New York: The Museum of Modern Art, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. **Fenomenologia da percepção**. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.
- MORAES, Angélica et al. **Por que Duchamp?** 1ª ed. São Paulo: Inst. Itaú Cultural, 1999.
- PHAIDON Editors. **Andy Warhol: "Giant" Size**. New York: Phaidon Press Inc., 2009.
- RICHTER, Hans. Dada and the film. In: VERKAUF, Willy (Ed.). **Dada: Monograph of a movement**. New York: St. Martin's Press, 1975.
- _____. **Dada: arte e antiarte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2000.
- RUSH, Michael. **Video Art**. London: Thames & Hudson, 2003.
- SACKS, Oliver. **Um antropólogo em Marte**: sete histórias paradoxais. Tradução: Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**: reflexões e percepções. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SITNEY, P. Adams. **Visionary film – The American Avant-Garde (1943-2000)**. New York: Oxford University Press, 2002.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STEINBERG, Leo. **Encounters with Rauschenberg**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

STOICHITA, Victor I. **A short history of the shadow**. Londres: Reaktion Books, 1999.

TASCHEN, Benedikt. **Andy Warhol: A Comercialização da Arte**. Tradução: Casa das Línguas. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1992.

TELOTTE, J. P. **Voices in the dark: the narrative patterns of film noir**. Champaign: Board of Trustees of the University of Illinois, 1989.

TOWNSEND, Chris (Ed.). **The art of Bill Viola**. London: Thames and Hudson, 2004.

TURVEY, Malcolm. Dada between heaven and hell: abstraction and universal language in the rhythm Films of Hans Richter. **October**, Vol. 105 - Dada. Summer, 2003

VIOLA, BILL. **Going forth by bay**. Catalog. Berlim: Deutsche Guggenheim, 2001.

VIOLA, BILL. **Reasons for knocking at an empty house: writings (1973-1994)**. London: MIT Press, Anthony d'Offay Gallery, 1995.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. **O olhar e a cena**. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WARHOL, Andy. **The philosophy of Andy Warhol (From A to B and back again)**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

WOLF, Reva. Collaboration as Social Exchange: Screen Tests/A Diary by Gerard Malanga and Andy Warhol. College Art Association. **Art Journal**, Vol. 52, No. 4, Interactions between Artists and Writers. Winter, 1993.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente**, Tradução: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WOOD, Paul et al. **Modernismo em disputa: A arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ANEXOS

I. Anexo *Screen Tests*

II. DVD:

- Vídeos
- Imagens

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)