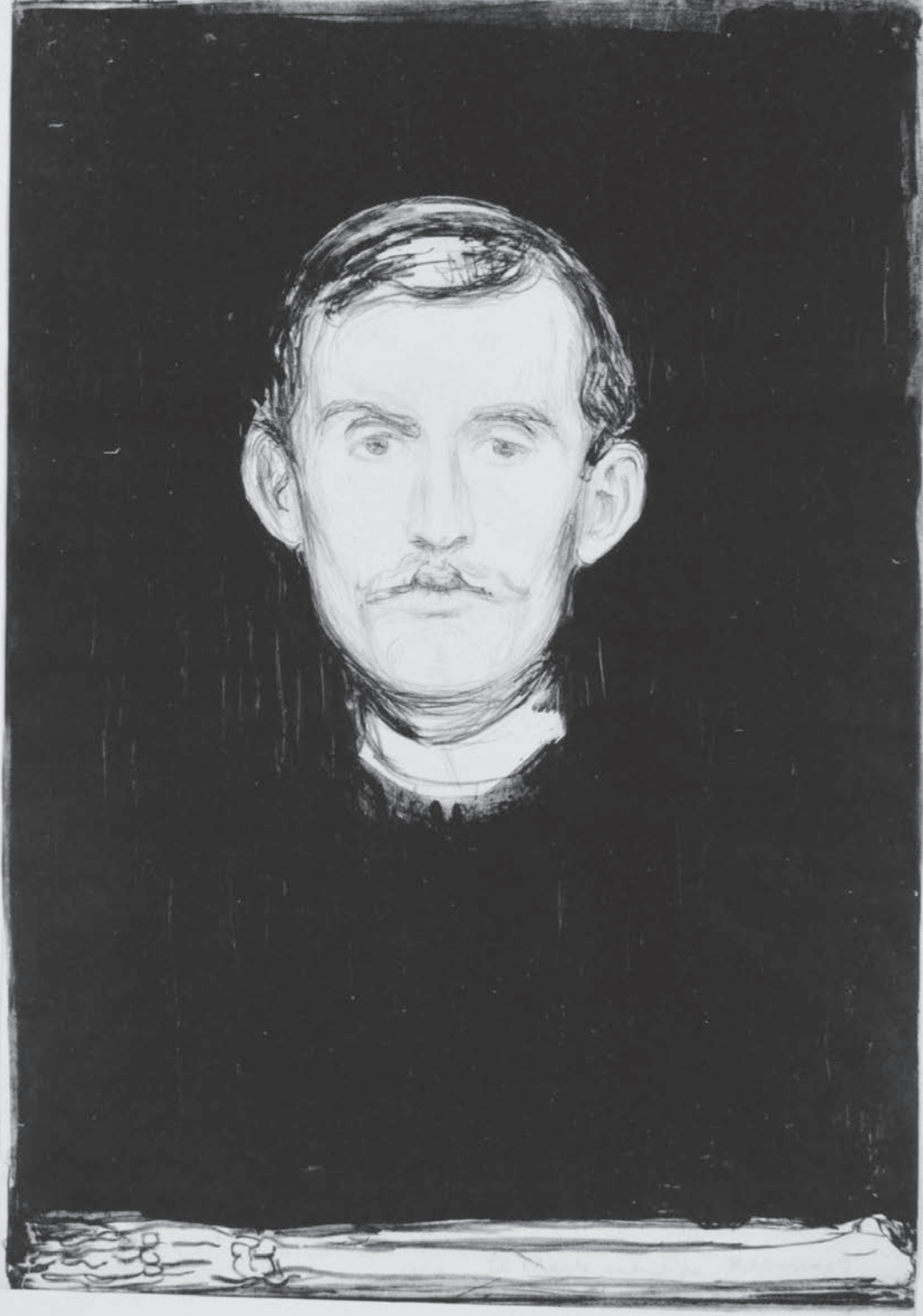


EDWARD MUNDICH

1895



## Norma Mobilon

### A dualidade presença/ausência nas imagens impressas de Edvard Munch e Andy Warhol: aproximações possíveis

The duality presence/absence on the printed images by Edvard Munch and Andy Warhol: feasible approaches

palavras-chave:  
imagem impressa;  
repetição;  
variação;  
Munch;  
Warhol

Ao observar a iconografia na obra impressa desses dois artistas de contextos diversos, é possível estabelecer uma aproximação. Ambos praticaram repetições e variações temáticas/cromáticas. Uma exposição ocorrida no Louisiana Museum of Modern Art (Dinamarca) colocou lado a lado os dois artistas. O curador da exposição, Poul Erik Tøjner, afirma que ambos compartilham uma consciência retórica sobre os meios e fins da arte. A retórica de Munch, ancorada no Simbolismo, vai além da reiteração de um pensamento sobre o fantasma da ausência, muitas vezes materializado em mancha, sombra e duplo. Warhol, ao emergir nos anos 1960 em Nova York, escolheu a serigrafia – um meio utilizado na publicidade – para “pintar” os seus ícones – estrelas de Hollywood, quase todas de destino trágico. As suas imagens – Marilyns, cadeiras elétricas, latas de sopa Campbell, etc. – tematizam não a presença desses seres e objetos, e sim sua ausência.

keywords:  
printed image;  
repetition;  
variation;  
Munch;  
Warhol.

By observing the iconography on the printed work of these two artists from distinct contexts, it is possible to establish an approach. Both of them have practiced thematic/chromatic repetitions and variations. An exhibition held at the Louisiana Museum of Modern Art (Denmark) brought these artists together, side by side. The exhibition's curator Poul Erik Tøjner states that both of them share a rhetorical consciousness upon the means and aims of art. Munch's rhetoric, which is based on Symbolism, goes far beyond the reiteration of a thought about the ghost of absence, many times materialized in stain, shadow and double. Warhol, emerging in the 1960's in New York, chose the silkscreen – a method used in advertising – to “paint” his icons – Hollywood stars, almost all of whom bound to a tragic fate. His images – Marilyns, electric chairs, cans of the Campbell soup, etc. – have as a theme not the presence of such beings and objects, but their absence.

## Introdução

1. Evento organizado pela Galeria Gravura Brasileira, São Paulo, em maio de 2011.



Andy Warhol, *Autoretrato*. Acrílica, tinta prateada e tinta serigráfica s/ tela, 1964.

Em uma palestra realizada na I Edição do SP Estampa<sup>1</sup>, abordei a obra gráfica de Edvard Munch e Andy Warhol com ênfase no uso da cor como linguagem e na prática das repetições e variações. Quando imaginei confrontar a obra gráfica dos dois artistas, antevi uma diametral oposição, o que por si só geraria um debate sobre as especificidades de cada um. Munch se assemelhava, em minhas especulações, a uma matriz essencialmente geradora, imolada por intervenções, recortes e incisões cada vez mais profundas, cujos abismos e sulcos estampam algo além de um estado de extática ambivalência. Warhol, por sua vez, apresentava-se translúcido e artificial como a trama da tela de *silkscreen* – lugar quase virtual –, onde nada pode ser mais profundo do que uma mera retícula, no qual a imagem se dá por radiografia, negativo, revelação assepticamente processada em caixa de luz. A matriz de Warhol, ao se apropriar das imagens dos meios de comunicação de massa, não resiste aos referentes dessas imagens, substituindo-as num processo análogo ao industrial, no qual o que importa é o produto seriado. Em sua *Fábrica*, imprimiu rótulos para todos os desejos e momentos da vida e também... para todos os momentos que antecedem e sucedem o seu fim.

Ao longo da pesquisa de referências que pudessem sustentar as minhas suspeitas, deparei-me com uma exposição ocorrida no Louisiana Museum of Modern Art (Dinamarca), entre junho e setembro de 2010. O curador desta exposição e diretor do museu, Poul Erik Tøjner, reuniu um conjunto de serigrafias pouco conhecidas de Warhol, que são versões de quatro emblemáticas estampas de Munch: *Madona*, *O Grito*, *Autorretrato* e *O Broche*. Eva Mudocci, ao lado das litografias originais de Edvard Munch. Produzidas em 1984, o conjunto de serigrafias de Warhol impressiona pela paleta. As inúmeras repetições do *Autorretrato* em versão ao lado da *Madona* apresentam-se numa rica gama de verdes, azuis, violetas, púrpuras, pretos, dourados, prateados e rosas em combinações preciosas, que nos dão a impressão de uma cuidadosa homenagem ao pintor e gravador escandinavo. “Warhol After Munch” foi o título sugestivo da mostra. Tøjner se propôs a desmistificar a imagem popular dos dois artistas:

[...] Andy Warhol como um reproduzidor superficial das imagens da cultura de massa – seu desprendimento estético, seu sentimento estratégico para o mercado e para “o milagre da coisificação” – contrasta com o mito de Munch, como exposto nas montanhas do coração – *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens* – como o sismógrafo das profundezas da vida moderna, o seu apego estético, onde arte e vida tornam-se um impresso sobre o outro; um *ethos* artístico

2. TØJNER, Poul Erik et al. *Warhol after Munch*. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 2010, p. 19, tradução nossa.

ligado à experiência pessoal, tendo em cada imagem a biografia como selo <sup>2</sup>.

Para Tøjner, Warhol e Munch “sabiam como criar uma imagem eficaz/afetiva”. Ambos possuíam uma objetividade extraordinária em relação aos seus papéis como artistas inseridos num contexto.

### Edvard Munch e o Simbolismo: fronteiras do invisível

O norueguês Edvard Munch (1863-1944) estreou como pintor em 1883. Em Paris, a partir da Exposição Universal de 1889 e nos primeiros meses de 1890, Munch tem contato com as ideias simbolistas, o Impressionismo e o Pós-Impressionismo, gradualmente renunciando ao Naturalismo, a sua orientação inicial. Segundo Argan<sup>3</sup>, o Simbolismo se configurou como tendência paralela e como antítese ao Neoimpressionismo. A pura visualidade do Impressionismo se apresentou insuficiente aos propósitos simbolistas de alcançar o suprarreal ou de provocar reflexões sobre o real. Essa antítese, no entanto, ainda segundo Argan, não é radical, como se pode observar em Gauguin, no qual se percebe uma síntese das duas tendências. Para Prelinger<sup>4</sup>, o esforço dos artistas simbolistas consistia em dar forma material às ideias abstratas, a partir dos próprios meios e técnicas de expressão; eram guiados pelo desejo de criar uma profunda fusão – ou correspondência – entre as suas imagens e os métodos utilizados para fazê-las. É interessante notar que esse empenho em tornar visíveis os humores, os estados de espírito, toda a gama de subjetivismos e estados de consciência, muitas vezes resultou em uma pintura narrativa, de teor literário, como é o caso de Puvis de Chavannes, que buscou na arte clássica um modelo para as suas alegorias, ou de Gustave Moreau, cujas alegorias jazem na fonte romântica.

Sobre essa recíproca relação entre meio/mensagem como condição definitiva do Simbolismo, é precisa a observação de Paul Valéry: “O conteúdo não é mais a causa da forma, é um dos seus efeitos”<sup>5</sup>. A icônica estampa *O Grito* de Munch ilustra perfeitamente a observação acima. Cabe comentar que Munch, de fato, produziu essa fusão, de tal modo e em tão alto grau, que lançou as bases do Expressionismo. A sua obra, no entanto, está longe de ser expressão catártica; percebe-se um distanciamento, um controle dos efeitos, além de uma consciência de como obtê-los (com eficácia).

As imagens de morte, ansiedade, amor e ciúmes, que permeiam a sua obra, são mais do que fantasmas de uma infância e juventude, nas quais todos esses ingredientes estiveram presentes de forma constante, traumática. A morte precoce da mãe aos seus cinco anos, seguida da morte da jovem irmã, posteriormente do irmão mais velho povoaram

3. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 82-83.

4. Cf. PRELINGER, Elizabeth. *The symbolist prints of Edvard Munch: the Vivian and David Campbell collection*. Toronto: Yale University Press, 1996.

5. Apud *ibidem*, p. 7, tradução nossa.

como sombras os aposentos de sua casa; os seus conturbados e passionais *affairs* secretos acrescentaram a nota de poderoso e assustador sensualismo a suas figuras femininas. Esses elementos de certa forma faziam parte da retórica simbolista *fin-de-siècle*, que ocupou a mente de homens como Strindberg e Ibsen, que tiveram amizade e afinidades compartilhadas com Munch, e cujas peças refletiam sobre os conflitos existenciais.

A casa da família exerceu um papel central na vida de Munch. Nessa casa, foi precocemente educado pelo pai, que lia história e literatura em voz alta para os filhos ainda pequenos, inclusive estórias de fantasmas, ou ainda pela tia Karen Bjølstad, que exerceu os seus amorosos cuidados após a morte da mãe. Tia Karen ensinava os pequenos a recortar silhuetas, compor paisagens com musgo e palha.

Em Munch há que se distinguir o que é símbolo. Não se trata de alegorização, nem algo que possua um contorno claro e preciso. Em quase todas as suas obras algo inaudito está em atividade. Ingmar Bergman (1918-2007) capturou brilhantemente este efeito em *Gritos e Sussurros*<sup>6</sup>, na sequência em que, num quarto vermelho, jaz a personagem que agoniza durante todo o filme. Seus familiares vestidos de preto encontram-se postados diante do leito. Essa cena, inspirada pela pintura *Leito de Morte* (1895), possui um ar de irrealidade. Primeiramente, pela presença do vermelho no chão e paredes, que faz com que as personagens de preto pareçam flutuar no espaço. O preto contra o vermelho abre, literalmente, uma fenda; as silhuetas dos familiares são presenças nada reconfortantes. O leito em si *aparenta* não possuir qualquer dinâmica, está inerte em sua brancura glacial, em perspectiva. A tensão desloca-se do motivo principal para os seus *efeitos*. Na pintura de Munch, jaz o féretro no leito com a cabeceira da cama voltada para o observador, do lado direito as silhuetas negras dos familiares fundem-se no negror e expandem-se para o alto na parede vermelha. O que nos parece ser uma sombra, na verdade não o é, ou converte-se em outra coisa. Isso sucede em outras obras, como em *Puberdade* (1895) ou em *Meninas no Cais* (1905).

Argan descreve a estranha sombra que “nasce do próprio corpo da menina” – na obra *Puberdade* – como algo que “toma forma e avulta como um fantasma”<sup>7</sup>. Argan associa esse fantasma aos temores do destino esperado por uma menina ao atravessar o estágio para a vida adulta – ou seja, amar, procriar e morrer –, passagem que constitui um dos temas mais frequentes na literatura escandinava, de Ibsen a Strindberg.

Munch sabia tirar proveito dessa gramática das cores para obter efeitos de desmaterialização, aplicando-a também como elemento inovador na cenografia teatral. Nos cenários criados por ele para uma das apresentações históricas da peça *Ghosts*, de Ibsen, em Berlim, em 1906, as

6. VISKNINGAR och rop. Direção: Ingmar Bergman. Estocolmo: Cinematograph AB / Svenska Filminstitutet (SFI), 1972.

7. ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 256.

personagens vestidas de preto contracenaram em uma sala com o chão vermelho e paredes amarelas. Essas cores, combinadas de forma a produzir um ambiente inquietante e claustrofóbico, intensificaram a tensão entre as personagens e foram coadjuvantes na construção de seus estados de espírito<sup>8</sup>.

Trazendo para o contexto das imagens de Warhol, podemos pensar que as sombras de Munch, como zonas *negativas*, operam tais quais fantasmas, do mesmo modo que o colorido atomizado de Warhol.

Para Argan, as sombras de Munch são “símbolos inexpressos”, portanto, “ameaçadores e perigosos”. Ele afirma ainda que essas sombras são “a imagem de uma imagem”<sup>9</sup>, máxima que se aplicará perfeitamente às imagens de Warhol como veremos mais adiante.

### A gráfica de Munch: repetição, variação e iconização da imagem

Edvard Munch iniciou-se nas artes gráficas – *intaglio* ou calcografia – durante a sua estada em Berlim, em 1894, e continuou a praticá-la por toda a vida. Posteriormente, adotou a litografia e a xilogravura. No início, Munch usou com frequência suas próprias pinturas como fonte de suas estampas; mais tarde, a arte gráfica se torna uma prática independente e se constitui um meio experimental por excelência em sua produção. Convém lembrar que os primeiros passos de Munch na prática das repetições tiveram início na pintura; era problemático para ele se separar de alguma obra. Ao se deparar com o interesse do público em adquirir imagens distintas de sua produção, como muitos artistas que viveram de suas obras, percebeu o potencial comercial das repetições. As suas gravuras possuem a vantagem de apresentar imagem por imagem, nas inúmeras repetições e variações, o seu processo de pensamento; pela própria dinâmica das inúmeras retomadas, alterações e impressões, alcançaram um voo mais amplo do que as pinturas.

O meio gráfico, a partir de métodos criados pelo próprio artista – como serrar as imagens gravadas nas placas de madeira –, gerou versões de um mesmo tema em diferentes combinações compositivas/cromáticas. Essas variadas combinações surgentes de um tema central são tão singulares que se convertem em verdadeiras reescritas, que recontextualizam continuamente a imagem e seu significado. Essas estampas, ao mesmo tempo, apresentam um cromatismo diferente dos utilizados em sua pintura, como bem observou John Gage<sup>10</sup>, cuja opinião é a de que esse colorido se afasta de toda a ideia de melancolia e decadência, comumente associada ao universo de Munch. O momento crucial dessa descoberta das possibilidades cromáticas das artes gráficas ocorre significativamente em Paris, em 1896<sup>11</sup>.

8. Cf. CARVALHO, Manuela Ferreira. **Casas Assombradas: o espaço teatral em Ibsen, Tchecov e Beckett.** Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/textose-pretextos/vol6/ascasas.pdf>>. Acesso em: maio de 2011.

9. ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., p. 257.

10. Cf. GAGE, John. **Colour in Art.** London: Thames & Hudson, 2006.

11. O entusiasmo com a gravura estava no auge em Paris em 1896, especialmente a cores. Toulouse-Lautrec fazia seus cartazes em litografia e os métodos japoneses de impressão xilográfica influenciaram o renascimento do meio. O crítico de vanguarda André Mellerio defendia o uso artístico da litografia a cores no periódico *L'estampe et l'affiche*, na contramão das ideias conservadoras do Salão que, antes de 1899, só admitia impressões em preto e branco. Cf. PRELINGER, Elizabeth et al. **Edvard Munch: master prints.** National Gallery of Art, Washington: Prestel Publishing Ltd., 2010.

Na litografia – inspirado por Pierre Bonnard e Vuillard, além de ser auxiliado pelo impressor Auguste Clot –, Munch soma às suas experiências gráficas o método da transferência sobre a pedra litográfica. Torna-se irresistível nesse caso, fazer um paralelo com os métodos de Andy Warhol. Ao optar pela transferência de um desenho trabalhado sobre outra superfície ao invés de desenhar diretamente sobre a pedra, podemos pensar que Munch estava realizando uma reprodução de sua própria criação; portanto, o *modus operandi* dessa prática se aproxima da prática de apropriação de imagens praticada por Warhol. O fato de Munch “apropriar-se” de suas próprias imagens, e não de imagens do *mass media* – o que seria anacrônico em seu contexto –, não altera o seguinte resultado: essas imagens, quando transportadas de um meio ao outro, assumem um novo *status* ao se desprenderem de seu contexto original, que pressupõe determinada carga emocional e psíquica envolvida. Ao se “esvaziarem” dos seus significados originais no processo de transferência e na práxis da repetição, apresentam com maior *nitidez* o caráter de ícone. A nitidez à qual me refiro é justamente aquela que privilegia a superfície em detrimento da profundidade, um certo grau de opacidade se instala nessas obras, desvia o nosso olhar para a periferia da imagem. Quanto mais superficial a imagem, no caso de Munch, menos visível é o conteúdo profundo que suas imagens prometem; no entanto, percebemos como se percebe uma sombra furtiva, os vestígios de alguma profundidade ou, para ser mais precisa, percebemos a *ausência* da profundidade.

Nas pinturas de Munch ficamos mais comprometidos, as marcas da presença física do pintor nos gestos do pincel, a matéria fluida, miasmática, quase sonora, nos enlaça como os cabelos de suas mulheres *vamps* e a cor não escapa de sua dimensão simbólica, converte-se sempre em algo mais. Na pintura, Munch repetiu especialmente *O Grito* e *Madona*; nas artes gráficas, “lenta mas seguramente, o motivo é externalizado de seu criador, é arrancado livre de seu contexto original, ainda mais se levamos em conta o fato de que Munch, às vezes, usou o seu talento literário para recontextualizar essas imagens no modo de memória”<sup>12</sup>.

### A dualidade presença/ausência: o modo *puzzle* e o modo *fade*

Uma das instigantes séries de xilogravuras de Munch, *Moonlight* (1896-1913), várias vezes alterada nas matrizes – dois blocos para desenho e cor, um terceiro bloco serrado em três peças –, apresenta-se em várias versões e cores, como um verdadeiro *puzzle*<sup>13</sup>, revelador de sutis significados. A figura de uma mulher em frente à própria *som-*

12. TØJNER, Poul Erik et al. Op. cit., p. 24, tradução nossa.

13. “Nas mãos de Munch, as peças do *puzzle* não funcionavam como meras áreas de cor, nem como elementos decorativos. Ao contrário, elas constituíam elementos de uma estrutura semântica, na qual o corte tornou-se significado”. In PRELINGER, Elizabeth et al. Op. cit., 2010, p.17, tradução nossa.

14. Cf. Idem, *ibidem*..

*bra*, no lado externo de uma misteriosa casa, pode ser a imagem de um antigo *affair* clandestino da juventude de Munch, segundo observação de Prelinger<sup>14</sup>. A sombra apresenta-se como uma silhueta agregada à parede da casa. Todas as vezes que fitamos essa obra temos a impressão de que não se trata de uma sombra. Arriscarei a observação de que essa sombra é por demais comprometedora por aparentar ser um outro, ou outra presença, do mesmo modo que se comportam as sombras nas pinturas já comentadas. A diferença em relação às sombras pictóricas, que parecem se expandir no espaço, é que na estampa xilográfica o contorno é bem delimitado, a silhueta se apresenta plana em seu negror atravessado pelos veios da madeira. Temos a impressão de que alguma imagem foi retirada dali, descolada, o que provoca estranhamento. A casa ao fundo é tão cenográfica quanto os aposentos nas obras de Ibsen; numa comparação que me parece procedente, ela é tão cenográfica quanto o chalé do pintor Johan no filme *A Hora do Lobo*<sup>15</sup>, de Bergman, cenário de amor, angústia, ciúmes, pesadelos e alucinações.

15. VARGTIMMEN. Direção: Ingmar Bergman. Estocolmo: Svensk Filmindustri (SF), 1968.

Nas quatro versões diferentes da obra, reproduzidas no catálogo da exposição que ocorreu na National Gallery of Art, em Washington, em 2010, percebe-se que o rosto da mulher sofreu três modificações, assemelhando-se a uma máscara na versão final. Nas repetições/variações dessa estampa, Munch reitera a dualidade presente em sua pintura. A silhueta, aparentemente vazada, como imagem suprimida em contraponto à imagem da mulher, pode ser comparada aos planos monocromos que fazem *pendant* com algumas imagens de Warhol: como nos dípticos em acrílico e serigrafia *Blue Electric Chair, Red Disaster* (1963), entre outros. Podemos notar nas obras de Warhol um efeito semelhante a um *fade* (*fade in* ou *fade out*), um recurso cinematográfico para passar de uma imagem a outra, mudar de cena ou aliviar o observador de uma cena muito forte ou mesmo ironizar, recurso que o cinema, direta ou indiretamente, consciente ou não, apreendeu da pintura.

Um dos exemplos mais notáveis da nova percepção aparece em um pintor muito próximo ao próprio Ghiberti, Fra Angelico, que apresenta, em sua *Anunciação* de Cortona, um primeiro plano iluminado e ricamente colorido e uma cena distante, noturna, na qual representa em grisalha a expulsão do Paraíso. As imagens monocromas não eram simplesmente uma questão de gosto ou técnica; no *Quattrocento* podiam servir para ilustrar os próprios processos visuais<sup>16</sup>.

16. GAGE, John. *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001, p. 120.

Tal efeito produzido pelos monocromos ou pelas imagens monocromáticas de Warhol nos sugere a ausência, nos remete a um outro tempo. Nossa retina, ao deslocar-se das cenas repetidas dos *Disasters* para o plano monocromo, sob o efeito da imagem persistente, vislumbra o seu



desvanecer. (Não podemos esquecer que Warhol foi um artista multimídia, com extensa produção fílmica, os conceitos das diversas linguagens que praticou inevitavelmente se interpenetraram.) As respectivas imagens de Warhol, lúgubres por si só, em sua repetição seriada, fazem ver o negativo das cenas; o monocromo, ao lado das imagens, representaria a ausência, como observou Thomas Crow<sup>17</sup>, referindo-se ao díptico *Marilyn* (Tate Gallery), de 1962. Nesse díptico, do lado esquerdo, as imagens de Marilyn seriadas são de um colorido vivo, e o painel do lado esquerdo apresenta imagens em preto e branco que se desvanecem, apresentam-se borradas. É clara a simbologia, a dialética vida e morte. Warhol realizou a obra alguns meses após a morte da atriz.

17. Cf. CROW, Thomas. **Modern Art in the common culture**. New Haven and London: Yale University Press, 1996.

### Superficialidade *versus* profundidade e vice-versa

Segundo Tøjner: “Numa formulação ligeiramente superficial, poderíamos dizer que Warhol é menos superficial do que dita a sua reputação, enquanto Munch pode ser, a despeito de sua reputação, mais superficial”<sup>18</sup>.

18. TØJNER, Poul Erik et al. Op. cit., p. 19, tradução nossa.

De fato, a crescente ascensão da imagem – nas estampas de Munch – rumo à superfície, assim como o despojamento e desapego da atmosfera soturna do Simbolismo, operam um distanciamento que, segundo Tøjner, faz pensar que a sua obra talvez “ignorasse a noção de expressionismo e fosse apenas *sobre* a expressividade”. Tøjner afirma, no entanto – se for verdadeira a proposição acima – “que isso não significa que a expressividade tenha desaparecido do seu trabalho, muito pelo contrário, talvez tenha se tornado calculadamente mais presente e, portanto, mais forte”. O mesmo raciocínio é aplicado a Warhol, sua obra “pode ser compreendida, não como sendo superficial, mas como sendo *sobre* a superfície”<sup>19</sup>.

19. Idem, ibidem, tradução nossa.

Quando observamos outra série de xilogravuras de Munch, *Towards the Forest*<sup>20</sup> (1897-1915), que ele reimprimiu e modificou várias vezes, percebemos que a atmosfera noturna é gradativamente substituída por intensa luminosidade, por um colorido que remete a Matisse. O tema torna-se secundário e o que nos cativa é a materialidade do meio e a estruturação da cor. Durante a Primeira Guerra – com o retorno de um contingente de estudantes de arte que havia estudado com Matisse em Paris – as influências matissianas aquecem a atmosfera artística da Noruega, e Munch as adotou.

20. A xilogravura iniciada em 1897, teve sua matriz serrada em três peças. Apresenta-se em seis versões no catálogo da National Gallery of Art de Washington. Há sempre um bloco ou matriz chave que nas variantes pode ser também modificado.

Warhol, por sua vez, elegeu a serigrafia como um dos seus principais meios de expressão. Com ironia, afirmava que a pintura a mão tomaria muito de seu tempo, a serigrafia seria uma forma de pintar mais, para mais pessoas. As telas que recebiam a impressão eram previamente pintadas de uma única cor de fundo ou com zonas delimitadas, correspondentes ao contorno das imagens que seriam sobrepostas. Esse proce-

dimento – sobrepor uma imagem em uma forma vazia ou silhueta – nos remete às sombras de Munch. Em Warhol, uma imagem é impressa sobre o contorno *vazio*, *negativo*. Podemos afirmar que há, positivamente, uma *imagem sobre o vazio*. O *silkscreen* lhe proporcionou levar o processo de repetição à sua máxima potência; nesse percurso, operou o desejado apagamento dos referentes das imagens. O que nos interpela em suas imagens? Um colorido extraordinário nos desvia dos conteúdos e, ao nos desviar, faz o encontro parecer mais intenso. Essa intensidade se ativa no modo de memória, semelhantemente ao que ocorre com as repetições/variações de Munch como observado por Tøjner<sup>21</sup>. Warhol recontextualiza continuamente essas imagens, como num filme que nunca termina, embora os seus atores já tenham há muito desaparecido. Há algo de trágico nessa libidinosa presentificação de mitos cinematográficos, produtos de consumo e desastres. O colorido estridente do grupo de *Marilyns* nos assombra como a beleza de *Dorian Gray*. A seguinte observação a respeito do filme *Empire*, no qual Warhol manteve uma câmera estática filmando por pouco mais de 8 horas o arranha-céu Empire State Building, parece servir perfeitamente às suas imagens impressas: “O tempo narrativo e o tempo real de *Empire* são o mesmo”<sup>22</sup>.

O modo como essa temporalidade se processa nas imagens impressas de Warhol – e também de Munch –, se explica pelo dinamismo da cor e pela contínua repetição/variação, pela seriação<sup>23</sup>. Embora Warhol tenha achatado todas as suas imagens numa só espessura, desde as latas de sopa *Campbell* às pungentes imagens em azul de Jacqueline Kennedy, elas vibram singularmente, quase nos sussurram a existência de alguma subjetividade.

Na dúvida, somos salvos pela frase: “Toda arte é, ao mesmo tempo, superfície e símbolo. Os que descem além da superfície, fazem-no por sua conta e risco. Os que leem o símbolo, fazem-no por sua conta e risco”<sup>24</sup>

21. Cf. TØJNER, Poul Erik et al. Op. cit..

22. DANTO, Arthur. O Filósofo como Andy Warhol. *Ars*. São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA-USP, ano 2, n. 4, p. 103, 2004.

23. Complementarmente, diria Kraus: “Uma série é diacrônica por seu próprio caráter – a experiência que temos dela é inteiramente temporal [...]”. KRAUS, Rosalind, *Uma Visão do Modernismo*, 1972. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997, p. 170.

24. WILDE, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd., 2001, p. 33, tradução nossa.

Norma Mobilon (normamobilon@ig.com.br) é Mestre em Poéticas Visuais pela ECA-USP. ta plástica – trabalha principalmente com desenho, gravura, pintura – e educadora. O presente texto foi selecionado para o e-book (a ser publicado no 1º semestre de 2012) do 7º Seminário Internacional Imagens da Cultura / Cultura das Imagens, sediado pela Universidade Mackenzie, São Paulo, em agosto de 2011.